

**UNIVERSIDAD NACIONAL MAYOR DE SAN MARCOS**

**FACULTAD DE LETRAS Y CIENCIAS HUMANAS**

**E.A.P. DE COMUNICACIÓN SOCIAL**

**SENSIBILIDADES EN TORNO AL  
CINEMATÓGRAFO Y LOS INICIOS DE LA  
CRÍTICA DE CINE EN EL PERÚ: EL CASO DE  
MARÍA WIESSE**

**TESIS**

**Para optar el Título Profesional de Licenciada en Comunicación Social**

**AUTOR**

**Mónica Grisell Delgado Chumpitazi**

**Lima – Perú**

**2014**

## **AGRADECIMIENTOS**

Agradezco el apoyo de los profesores Ricardo Melgar Bao, Luis Millones, Eduardo Hopkins, Yazmín López Lenci y Raúl Zevallos, quienes dieron aportes significativos a este trabajo.

Por otro lado, también quiero agradecer las conversaciones surgidas en diversas clases y, también a aquellas que se dieron fuera de ellas, y que me propiciaron ideas y problemáticas para seguir construyendo este panorama de los inicios de la crítica de cine en el Perú: a Ricardo Bedoya, Emilio Bustamante, Margara Millán, Edgar Saavedra, Christian Marcelo y Alberto Basabe.

También menciono a Janeth Sarmiento, quien me apoyó en la sistematización de las fuentes y en la revisión hemerográfica.

# ÍNDICE DE CONTENIDO

INTRODUCCIÓN.....	5
<b>CAPÍTULO 1</b>	
<b>SOBRE LA INVESTIGACIÓN.....</b>	<b>5</b>
1.1 Formulación del problema.....	5
1.2 Objetivos de la investigación .....	5
1.3. Justificación de la investigación .....	5
1.4. Estado de la cuestión.....	5
1.5. Metodología.....	59
1.6. Hipótesis.....	5
<b>CAPÍTULO 2</b>	
<b>CONSTRUYENDO UNA MIRADA SOBRE EL SER MODERNO DESDE EL CINE</b>	<b>5</b>
2.1 Sentimientos de una Lima que se va.....	5
2.2 Amauta y el contexto de lo moderno .....	5
2.3 Antecedentes sobre estudios de crítica de cine el Perú.....	5
<b>CAPÍTULO 3</b>	
<b>LA MANO QUE MIRA: EL PERIODISMO CINEMATOGRAFICO EN LA LIMA DE LOS AÑOS VEINTE</b> .....	<b>5</b>
3.1 Cine que perjudica al tranvía .....	5
3.2 Lima y su ojo de tapada.....	5
3.3 Juicios de valor para analizar el cine. Del ojo a la mano: del écran a la prensa ...	5
<b>CAPÍTULO 4</b>	
<b>CINE ARTE VERSUS CINE DIVERTIMIENTO: EL CASO DE AMAUTA Y LAS VANGUARDIAS</b> .....	<b>5</b>
4.1 Vanguardia, cine y la sombra de las demás artes.....	5
4.2 Cine o la luz ante la crisis de la “cultura universal” .....	5
<b>CAPÍTULO 5</b>	
<b>EL CINE COMO PESADO TRÁNSITO A LA MODERNIZACIÓN: LOS TEXTOS DE MARÍA WIESSE EN AMAUTA</b> .....	<b>5</b>
5.1 A la búsqueda de un estilo .....	5
5.2 Amor y odio: el caso de Dolores del Río.....	5
5.3 La visibilidad del cine ruso: el pie de página de José Carlos Mariátegui.....	5
5.4 El caso de la película peruana <i>La conquista de la selva</i> .....	5

5.5 El escepticismo ante obras clave del cine .....	5
CONCLUSIONES.....	5
BIBLIOGRAFÍA.....	5
ANEXOS .....	5

## INTRODUCCIÓN

El inicio de este trabajo es producto de mi interés por rastrear los orígenes de la crítica de cine en el Perú. Motivada por la lectura de diversos estudios sobre los cambios de las sensibilidades generacionales ante la modernización y el cine, es que me vi impulsada a desarrollar esta mirada a partir de los hallazgos en las reseñas sobre cine de la escritora peruana María Wiese, que reflejan de modo formidable ese tránsito difícil hacia lo nuevo en el contexto de las vanguardias históricas y dentro del crecimiento mundial del cine de Hollywood como industria. Mi objeto de análisis son una serie de artículos que publicó Wiese en la revista de avanzada *Amauta*, entre 1926 y 1930, fundada y dirigida por José Carlos Mariátegui.

En el contexto de las primeras décadas del siglo pasado, el cinematógrafo fue recibido por la intelectualidad limeña, entre ellos escritores y cronistas como Wiese, como una celebración de lo moderno pero también como una afrenta a la percepción de lo que se estaba entendiendo como modernización en un país que salía de la guerra, que había comenzado un camino hacia la “Patria Nueva”, y que veía aflorar tendencias políticas y sociales de renovación y revolución. Pero no todo tuvo un valor positivo, ya que este artefacto de lo moderno vino acompañado de temor, ya que se le acusó de ser agente corruptor de moralidad y buenas costumbres en un plano social, y en un plano artístico se le vio como atentado a la concepción de la belleza del arte, lo que invitaba a estar atentos para preservar los valores de la “alta cultura” en tiempos de industrialización.

El cine transformó los modos de interacción social de los limeños, y fue percibido en diarios y revistas como un peligro ante la construcción de una idea de nación, o de conservación de lo local ante una pasión cosmopolita inspirada por las modas foráneas y por cierta forma de admiración a una Europa determinada, más allá de la ya discutida decadencia spengleriana<sup>1</sup> de aquellos años. Si bien había entre la intelectualidad un espíritu antieuropeísta, y que era claro en *Amauta*, este sentimiento cobró otra dimensión o aceptación en el entorno de valoración del cine: si el film era europeo, conservaba la calidad artística, si era “yankee”, no.

Solo es necesario dar una mirada a las diversas crónicas sobre cine de la época para advertir que al inicio de la llegada de los proyectores, se describían las cualidades técnicas de los nuevos aparatos en las salas, para que luego con la llegada de las principales empresas distribuidoras transnacionales, a partir de 1910, surgiera lo que se conoce como *notas para promover los argumentos de las películas*, con un fin único: llamar la atención de los posibles espectadores, que aún estaban atraídos por la zarzuela y el teatro.

Este propósito dentro de un nuevo sistema comercial fue copando el estilo de los cronistas de cine, sobre todo a inicios de los años veinte, quienes subsumidos por esta temática de la promoción, impulsaron un tipo de crónica de carácter frívolo, para informar sobre los actores y actrices más famosos del cine silente, publicados por estas mismas empresas de distribución, tanto de

---

<sup>1</sup> Oswald Spengler publicó entre 1918 y 1922 “La Decadencia de Occidente”, obra que causó revuelo y tuvo seguidores entre los intelectuales peruanos, como José Carlos Mariátegui, Luis Valcárcel y Víctor Raúl Haya de la Torre.

Europa como de EEUU, a través de boletines que se repartían en las funciones y en las puertas de los cinemas.

Al comienzo no había interés en escribir sobre alguna interpretación de las películas exhibidas, sino más bien comentar sobre el ambiente alrededor de la función, sobre cómo estaba cambiando el modo de vida de los limeños y sobre cómo el cine podía ejercer una clara influencia en las maneras de relacionarse y mostrarse. Por ejemplo, en 1919, ya muy pocos viajaban en tranvía para divertirse y pasar la tarde. Ahora, todos comenzaban a ver al cine como pasatiempo y oportunidad de interacción social.

Como María Wiese en *Amauta*, surgieron cronistas interesados en el cine como arte y como objeto de estudio de procesos de “yanquización” o reproducción masiva del cine, y no solo como espectáculo, tal fue el caso de P., seudónimo de un cronista no identificado aún en el diario *El Mundo* o de José Chionio en *Mundial*.

Dentro del marco mencionado, los textos de Wiese ofrecen pistas para describir algunos aspectos contradictorios sobre la percepción del cine dentro de la figura misma del intelectual -y que Mariátegui clasificó en cuatro categorías: intelectuales de “panteón”, intelectuales “de la reacción”, intelectuales “de izquierda” e intelectuales “revolucionarios” (FUNES, 2007: 60). ¿A cuál perteneció Wiese como crítica y literata? Al mismo tiempo, podremos apreciar el rol de Wiese en ese contexto que también intentaba atrapar aires de modernización y diversidad.

María Wiese nació en la ciudad de Lima, el 19 de noviembre de 1894. Pasó su infancia en Suiza, en Lausanne, y luego en Londres. Volvió al Perú

para continuar sus estudios en Letras. Se inició en el periodismo en los diarios *La Crónica* (1916), *El Perú* (1916-1917) y *El Día* (1917), para luego colaborar en diarios como *La Prensa* o *El Tiempo*.

Fue hija de Carlos Wiese Portocarrero, historiador, que luego fuera decano de la Facultad de Letras de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos, y de Teresa Romero. Realizó conferencias en la sociedad femenina "Entre Nous" y en 1918 publicó dos comedias, *La hermana mayor* y *El modistón*.

En esos años, su artículo "El verdadero feminismo", publicado en la revista mensual *Familia* que dirigía, marcó distancia con las feministas limeñas, al criticar la militancia política de las mujeres de su generación, señalando que deberían dedicarse a la crianza de los hijos y a la docencia. De allí que definiera a *Familia* como una revista donde no se escribía nunca de política. Sin embargo en 1922, se vincula a la "Asociación Pro-Indígena", institución limeña fundada en 1909, y que hizo posible un nuevo camino ideológico y que se afianzó tras su matrimonio con el pintor indigenista José Sabogal y tras su cercanía con el círculo de *Amauta*.

Wiese firmaba como Myriam en *Variedades*, escribiendo textos sobre música clásica y sobre obras literarias en general. En 1922 se casó con José Sabogal, quien, cuatro años después fue el creador de la famosa xilografía que marcó la identidad visual de la revista *Amauta*, y quien la acompañó en esta incursión como colaboradora hasta la muerte del director José Carlos Mariátegui, y sobre quien hizo una biografía. Sabogal fue quien sugirió a Mariátegui optar por el nombre de *Amauta* para la revista, y no por *Claridad*, y

es allí también donde publicó su primer artículo en 1929 sobre mates burilados y el yaraví.

Entre 1923 y 1926, María Wiese viajó constantemente fuera del país, incluso es fuente de estudio de la obra de su esposo Sabogal, el libro de viajes que escribió sobre la visita que ambos hicieron a México, con anotaciones de la vida cultural y del acercamiento al medio social de ese país (allí conocieron a Diego Rivera y a David Alfaro Siqueiros). Wiese no solo veía cine en la cartelera limeña, sino que comentaba películas que veía en sus viajes y que muchas veces no se estrenaban en la capital peruana.

Wiese también escribió biografías, como la dedicada a Santa Rosa de Lima, a Sabogal, su marido, y a su amigo José Carlos Mariátegui. Publicó varios libros de cuentos, entre ellos *Nocturnos* (1925) y *Nueve relatos* (1954) y novelas como *La huachafita* (1927), *Diario sin fechas* (1948) y *Tríptico* (1953). Entre los años 1924 y 1926 publicó tres tomos de poesías y prosas poemáticas titulados *Motivos líricos*, *Nocturnos* y *Glosas franciscanas*. En 1926 comenzó a publicar en *Amauta*.

Publicó también poemarios como *Trébol de cuatro hojas* (1932), *Canciones* (1934) y *Jabirú* (1951). Se dedicó a elaborar tanto relatos inspirados en leyendas y antiguos hechos de la historia peruana, como *Quipus* (1936) y *La cruz y el sol* (1943), como también *Viaje al país de la música* (1943), *El mar y los piratas* (1947), *El niño, ese desconocido* (1949) y *La flauta de Marsías* (1950). Sus cuentos fueron publicados bajo los siguientes títulos: *Nueve relatos* (1933), *Aves nocturnas* (1941), *Pequeñas historias* (1951), *Linterna mágica*

(1954), *La torre bermeja* (1955) y *El pez de oro y otras historias absurdas* (1958).

María Wiese, escritora y editora cultural, fue la primera en analizar, en una revista de avanzada como *Amauta*, un tema tan sensible como el de la influencia del cine en los niños, o sobre una propuesta para promover la censura, o sobre la asimilación del cine como una herramienta tecnológica y en serie, que ponía en peligro un universo de formas y estilos canónicos del arte.

Se publicaron 32 números de *Amauta*, entre setiembre de 1926 y setiembre de 1930. Las tres últimas ediciones se realizaron luego de la muerte de José Carlos Mariátegui. Es recién en el número 4, en la edición de diciembre del año 1926, que María Wiese apareció como colaboradora en la revista con un texto sobre cine, aunque como parte de un artículo mayor titulado “Señales de nuestro tiempo”<sup>2</sup>. Ya luego Mariátegui optó, como lo hacían las revistas *Variedades* o *Mundial*, por incluir un espacio dedicado al cine en la edición, a través de reseñas, que estuvo a cargo de Wiese, a través de la columna denominada *Notas sobre cine*, que duró hasta el cierre de la revista en 1930.

Con una decena de reseñas y artículos firmados durante cinco años, Wiese no sólo fue la escritora más prolífica en *Amauta* (más que Magda Portal incluso), sino uno de los primeros personajes en los medios periodísticos en tomar en serio la necesidad de un análisis crítico con reglas propias para ver y reflexionar sobre el cine (otro de ellos fue P., que publicaba en el diario *El Mundo* a partir de 1929).

---

<sup>2</sup> *Amauta*, “Señales de nuestro tiempo”, artículo de María Wiese. Año I, número 4, Lima diciembre de 1926. p. 11.

Cabe hacer una distinción entre la manera en que Wiese escribió sobre cine y la forma en que su particular estilo, que muestra cierta exquisitez en la visión del mundo propia del modernismo literario, se ubicó en una revista de vanguardia como *Amauta*. En los textos de Wiese, al leer sus entrelíneas y contextos, se puede percibir esa negociación difícil entre el pasado y lo moderno, es decir, la resistencia a aceptar la popularización del cine, del avance de Hollywood como emporio de diversidad expresiva, que implicaba dejar de verlo como arte y como una fina expresión de alta cultura.

Los textos de Wiese en *Amauta* resultarían así fundacionales si se los compara con el lugar común de la prensa cinematográfica de los años veinte, entregada a seguir las modas y estilos de vida de las estrellas de Hollywood, a modo de la hoy llamada prensa del corazón, o a repetir las fórmulas de la publicidad de ese entonces, que se dedicaba a dejar en ascuas a los lectores contando la mitad de los argumentos de los filmes de estrenos. Y Wiese describió este punto pero desde un lado antagónico:

“Sobre el cinema hay mucho que decir. Alrededor de las imágenes animadas- que han conquistado al mundo- surgen múltiples problemas de lo más interesante de enfocar. Problemas que no se relacionan, por cierto, con los ojos de Gloria Swanson, ni con la musculatura de John Barrymore, ni con las enamoradas de Rodolfo Valentino, ni con las acrobacias de Douglas Fairbanks. A los fervientes del cine -entre los que me cuento yo, orgullosamente- nos tienen sin cuidado los chismes de Hollywood; lo que nos interesa es el aspecto artístico del cinema”<sup>3</sup>.

Así comienza Wiese una de sus primeras colaboraciones en *Amauta*, en un artículo denominado *Los problemas del cine*, haciendo un deslinde con las orientaciones y aficiones de la prensa y de los lectores de esos años, pero

---

<sup>3</sup> WIESSE, María. “Los problemas del cinema”. Artículo en *Amauta*. Lima, 1927, p. 24. Segundo texto de la autora publicado en la revista.

también propone una disyuntiva: la polaridad entre un cine más de “arte”, como el que se hacía en Europa, frente a las películas producidas en los EEUU. Francia y Alemania hacen arte, mientras EEUU propone negocio, consumo y entretenimiento. Wiesse advierte los peligros, y hace distinciones sobre el cine que se tiene que hacer y discutir, al margen de la frivolidad que llama la atención en otros medios periodísticos de la capital. Declara en varias oportunidades una idea central en sus textos: el cine no es sólo espectáculo.

A diferencia de poetas y militantes como Magda Portal o Ángela Ramos, los discursos de Wiesse sobre el cine no tuvieron réplicas, salvo una breve, y ejemplar como sutil, respuesta dada por José Carlos Mariátegui, señalada en un pie de página en la misma revista *Amauta*, punto que desarrollaré en uno de los capítulos.

Wiesse no fue definitivamente tan influyente en los círculos culturales como Portal o Ramos (incluso es notoria su ausencia en el libro *Periodistas Peruanos del Siglo XXI* de Manuel Zanutelli Rosas, publicado por la Universidad San Martín de Porres en el 2007), sin embargo su apuesta disonante sobre el cine como arte o artefacto quedó difuminada frente a otros discursos políticos más hegemónicos sobre la literatura, la música o la plástica. Aquí hay que tener en cuenta que la producción nacional de películas era escasa, y por ende una crítica local sobre productos nacionales apenas se daba y no tenía relevancia más allá de una nota de valoración sobre el estreno.

En el primer capítulo detallo formulación del problema, los objetivos de la investigación, el marco teórico, y la hipótesis.

En el segundo capítulo describo las motivaciones de esta investigación, el contexto histórico, el marco teórico y los antecedentes, así como breves apuntes sobre la sensibilidad de la modernización publicadas en diarios, y que ayudan a valorar con más claridad el recibimiento del cine y su atracción dentro de un clima cosmopolita, europeizado y atento a modas extranjeras.

En el tercer capítulo analizo las diversas tendencias del periodismo cinematográfico entre 1926 y 1930, periodo en que se publicó la revista *Amauta*, pero también poniendo en contexto al lector de cómo era Lima en sus divertimentos en ese entonces (salas de cine, gustos y tipos de crónicas periodísticas sobre el espectáculo).

En el cuarto capítulo describo cómo esta visión del cine de comienzos de siglo, como resultado de la modernización, se vio impulsada por un contexto de vanguardias artísticas y renovación editorial.

En el quinto capítulo desarrollo los motivos en la visión de María Wiese en sus textos en *Amauta*, y de cómo se articularon a la propuesta cultural y editorial emprendida por Mariátegui. También describo algunas categorías empleadas por Wiese en sus análisis de películas, destacando su aporte de estilo a la crítica de cine nacional.

Al final aparecen las conclusiones, que incluye la contrastación de hipótesis, y en los anexos se incluye los textos de Wiese publicados en *Amauta*.

# CAPÍTULO 1

## SOBRE LA INVESTIGACIÓN

### 1.1 Formulación del problema

Señalo un par de interrogantes que intento responder a lo largo de estas páginas, tomando como proceso paradigmático los textos de María Wiesse, a lo largo de cinco años:

- a) ¿Qué tanto las crónicas en la prensa sobre el cinematógrafo reflejaron la sensibilidad de los peruanos hacia lo nuevo y cosmopolita?
- b) ¿Hasta qué punto los artículos de María Wiesse en la revista Amauta de José Carlos Mariátegui reflejaron al cine como una expresión más de arte genuino desde una mirada conservadora en oposición a los ideales de una publicación de avanzada y de ideas políticas opuestas?

En los años veinte, el periodismo cinematográfico era una actividad común en diversos diarios y revistas de la capital. Una galería de periodistas, dramaturgos, poetas, ensayistas, narradores o pintores, escribía en columnas semanales sus apreciaciones sobre las películas de cartelera, haciendo énfasis en las notas sobre actores y actrices de la meca del cine o demandaban para que la cartelera se renovase con un cine de más calidad frente al poderío de Hollywood, que ya mostraba su influencia. En ese entonces no existía la especialización de crítica de cine como tal, ya que los

que ejercían este tipo de periodismo eran personalidades provenientes de diversos campos culturales.

Analizar los textos en la revista *Amauta* de María Wiese, de 1926 a 1930, permite precisamente ahondar en la mirada de un proceso en formación, que pese al entusiasmo ante el nuevo artefacto muestra temor al cambio, y que pese a ello, lo adopta y asimila como parte del nuevo ser peruano con sed cosmopolita. Por un lado, en algunos de sus textos se muestra la resistencia a aceptar que en Hollywood también se hace ese cine de arte que tanto adora y alaba, y por otro, se muestra en un estado de ambivalencia frente a los otros escritores que tuvieron una posición clara sobre la popularización del cine dentro de la misma *Amauta*: Mariátegui, Waldo Frank y Xavier Abril.

Para Wiese, el cine sí fue un tema para la discusión. En el Perú, la crítica de cine no se desarrolló en los primeros años del siglo XX con la fuerza e importancia que sí tuvo en países como México o Argentina, donde sí se produjo como reflejo de una industria cinematográfica nacional en ciernes. Las reseñas sobre las películas de estreno provenientes de EEUU y Europa copaban la atención de diversos medios, sobre todo en semanarios y diarios, pero como ejercicio periodístico diferenciándose de una crítica especializada, que ya luego fue reconocida en los años sesenta en el Perú, con la aparición de la revista *Hablemos de cine*.

En *Amauta* coexistían propuestas narrativas e ideológicas diferentes y que en algunos casos sólo tenían algunos puntos en común y que bastaron para dar forma a este plano diverso de la conformación de la revista. A

Mariátegui le interesaba el espíritu de lucha hacia lo burgués, que quedaba revelado en las críticas al latifundio, al gamonalismo, al imperialismo, a lo que quedaba en el arte del siglo XIX, y a una tradición centralista y europeizada.

Este panorama se veía reforzado por otro sentido común, que era el del problema de la tierra o la visión del indio, que significó un tema capital en el marco de la revista. Sin embargo, los textos de María Wiese mostraban una mirada más cerrada en torno al cine como un suceso que no debía ser compartido y disfrutado por las masas.

La inserción a la modernidad que proponía la línea editorial de la revista también tenía que reflejarse en las expresiones artísticas que estaban siendo predominantes, ya para cuestionarlas o extraer aportes, tal como sucedió con el caso del cine. Mariátegui optó, como lo hacían *Variedades* o *Mundial*, por incluir un espacio dedicado a la crítica de cine, que estuvo a cargo de Wiese desde un inicio, escritora de influencia modernista y que tuvo interés en desarrollar una literatura de corte regionalista, que ya por esa época había tenido experiencias editoriales y literarias, y que poco a poco se fue configurando en una columna permanente denominada *Notas sobre cine*, que duró hasta el cierre de la revista en 1930.

Wiese propone en *Amauta* un “deber ser” del cine, esbozando también una manera de entenderlo y hacerlo útil dentro de un proyecto de vida diferente, donde las diversas expresiones artísticas (el teatro, la música, la literatura) aún era vistos como un fenómeno de élite y donde el cine tenía que ser valorado como “sétimo arte”.

Más cercana a la visión del arte frente a la modernidad de José Ortega y Gasset, la escritora resulta, con sus ensayos sobre cine, una voz disonante frente al proyecto vanguardista y de renovación que significó *Amauta*, pero a la vez se muestra coherente dentro del proyecto de pluralidad y diversidad que había propuesto Mariátegui en la formulación de una nueva conciencia nacional. Esta es la problemática que desarrollo y comparo a lo largo de las siguientes páginas.

## **1.2 Objetivos de la investigación**

Objetivo general:

-Visibilizar los aportes de María Wiese a la construcción de un periodismo cinematográfico y crítica de cine en el Perú en un contexto de modernidad y cambio.

Objetivos específicos:

- Definir los recursos de análisis en la valoración de los filmes en los textos de María Wiese en *Amauta*.
- Comparar las diversas percepciones sobre el cine en el periodismo cinematográfico de aquellos años, ya como producto o arte.

## **1.3. Justificación de la investigación**

Esta investigación nace con la intención de aportar a una visión crítica del periodismo cinematográfico de los años veinte, poniendo énfasis en la figura de María Wiese como una de las voces fundadoras de la crítica de cine en el Perú.

Si bien no puede hablarse de una crítica de cine peruana como un proceso estable o compacto en aquellos años, los textos de Wiese permiten analizar su posición en torno al cinema de aquellos años y de cómo insertaba este trabajo crítico dentro de los contenidos de Amauta.

#### **1.4. Estado de la cuestión**

La historia de la crítica de cine peruana, que aún no ha sido escrita o compilada, labor que tomaría hurgar en cientos de diarios y revistas desde 1897 hasta la actualidad, ha sido investigada de modo esporádico y como un fenómeno individual en los diversos medios de comunicación donde se produjo. Más bien sería más exacto hablar de periodismo cinematográfico, subgénero que sí tiene una data rastreable y que fue una sección común en diversos diarios y revistas de la época y que se desarrolla hasta la actualidad.

Diversos estudiosos y críticos han hecho una suerte de historiografía de del cine peruano en sí como el caso de Ricardo Bedoya (El cine silente en el Perú), Violeta Núñez (La época de oro del cine peruano 1936-1950), o Gianfranco Carbone, que han recopilado parte de este panorama, pero exento de una mirada más analítica del tema sobre el periodismo cinematográfico como objeto de estudio.

Este trabajo pretende una primera aproximación a la naturaleza del periodismo cinematográfico que se realizaba en aquellos años, teniendo también como marco la gran influencia de las *majors*, las grandes distribuidoras estadounidenses en Lima que ponían la agenda del tipo de filmes que deberían ver los limeños.

## 1.5. Metodología

Este trabajo utiliza el método comparativo de investigación, ya que por un lado se indaga el contexto del periodismo sobre cine en la década del veinte del siglo pasado y por otro, se hace una selección de los textos más representativos sobre cine de diarios y revistas para dar cuenta de percepciones y sensibilidades. Este método de investigación también me permite colocar los textos de María Wiese en el contexto mismo de los otros artículos publicados en *Amauta*, lo que me permite una mirada en oposición o encuentro, para hallar similitudes y diferencias.

Los textos de Wiese permiten conocer también qué significó el cine para una generación de escritores y periodistas en un contexto de apuestas estilísticas y de tránsito del movimiento modernista a la vanguardia. Que María Wiese tuviera reticencias de ver al cine como entretenimiento, que se vislumbra en sus análisis a través de códigos críticos propios del teatro o la literatura (como la verosimilitud, la capacidad de adaptación o fidelidad, etc.), en una revista de vanguardia como *Amauta*, que intentaba democratizar procesos y productos culturales, produce una paradoja tal que la hace un personaje paradigmático, dentro de la escena de la crítica de cine y del periodismo.

Desde un plano teórico o marco conceptual, interesa analizar los textos de María Wiese desde definiciones o categorías propuestos por Walter Benjamín, Marshall Berman, Ortega y Gasset y Raymond Williams, como el de las estructuras del sentimiento, como un sentido común generacional que llega a repetirse pese a diversos contextos.

Como universo de esta investigación, he recopilado los artículos y reseñas de María Wiese en *Amauta* desde 1926 hasta 1930. Analizaré cada uno de estos textos, los cuales dan pistas sobre qué entendía ella como cine, qué proponía, con qué ideas simpatizaba en torno al “séptimo arte”.

Para este análisis utilizo también las técnicas de análisis del discurso, que entendemos, siguiendo al filósofo Michel Foucault, como un conjunto de enunciados que pertenecen a un sistema de saber, que está interconectado con otros discursos de la esfera social, en este caso, aquellas relacionadas con una ciudad moderna y en vías de desarrollo.

También he recopilado información sobre publicaciones de este periodo, de diarios y revistas, que nos van a dar una idea de los comentarios que se hacían en la época y en qué se diferenciaban con los que se publicaban en *Amauta*.

El contexto de los años veinte en el Perú son analizados bajo las perspectivas de las vanguardias históricas y el debate que se dio en torno a la modernidad, la tradición y la praxis vital, ya que el cine fue una de las expresiones que llegó a plasmar de manera vigorosa la nueva sensibilidad, pero también debido a su masificación e industrialización propiciaba por la hegemonía de Hollywood.

## **1.6. Hipótesis**

Se propone la siguiente hipótesis principal:

-Las diversas concepciones sobre el arte y la cultura dentro del proceso de modernización de Lima en las primeras décadas del siglo XX, quedan

reflejadas en las valoraciones del periodismo cinematográfico, donde aparecen respuestas desde pensamientos conservadores y progresistas, y que aparece de modo ejemplar en las crónicas del tema en la revista Amauta.

Planteamos la siguiente hipótesis complementaria:

-En tanto el fenómeno cinematográfico fue una de las principales expresiones de la modernidad, la exploración histórica del periodismo cinematográfico de las primeras décadas del siglo XX en Lima, y el análisis del caso de María Wiese en Amauta, pueden ofrecer valiosa información contextual acerca de las percepciones locales sobre lo moderno en aquella época, en su adhesión o rechazo.

En los cuatro capítulos que conforman el desarrollo de esta investigación, iremos corroborando esta afirmación, teniendo en cuenta que se trata de indagar sobre contextos y sensibilidades que primaron a comienzo del siglo pasado desde los textos del periodismo cinematográfico en Lima.

## CAPÍTULO 2

### CONSTRUYENDO UNA MIRADA SOBRE EL SER MODERNO DESDE EL CINE

“Las grandes mutaciones están ligadas, no a solemnes acontecimientos históricos, sino a lo que podríamos llamar como *rupturas de la discursividad*, es decir, lo que suele denominarse *Renacimientos*: hay una mutación general de un sistema de valores y la escritura queda contenida en esa conversión, porque los nuevos valores necesitan un nuevo régimen de producción y difusión. Al Renacimiento del siglo XII corresponde el perfeccionamiento de la llamada escritura gótica y su generalización a escala europea; al gran Renacimiento (del siglo XV) corresponde el paso del manuscrito al libro; y hoy cuando la crisis de los valores humanistas es indiscutida, se busca y se trabaja una nueva escritura: la de las imágenes y la de los sonidos”.

**Roland Barthes, “Variaciones sobre la escritura”**

Marshall Berman sostuvo en su famoso ensayo “Todo lo sólido se desvanece en el aire”, que “*el modernismo aparecía como un gran intento de liberar a los artistas modernos de las impurezas y vulgaridades de la vida moderna*” (BERMAN: 2008: 18). Se entiende así al modernismo como la diversidad de ideas y visiones que pretende hacer de los hombres y mujeres sujetos de la modernización (alteraciones demográficas, descubrimientos científicos, la industrialización de la producción, los sistemas de comunicación, el crecimiento urbano, entre otros), “*darles el poder de cambiar el mundo que está cambiándose, abrirse paso a la vorágine y hacerla suya*”. Es decir, lograr a través del modernismo que las personas que son “víctimas” de los cambios profundos de la modernización tomen un liderazgo al momento de interpretar, producir y apoderarse de ese contexto.

Bajo esta premisa del “modernismo”, aparece una de las motivaciones para comenzar este acercamiento a la obra de María Wiese: valorar sus escritos dentro de la perspectiva del cine como espejo de lo social en una época de cambios, en su fascinación y resistencia. Pero también desde su

papel de escritora, con voz diferente, dentro del proyecto de transformación de paradigmas editoriales y sociales que significó la revista *Amauta*.

Para María Wiese, quien poseía una mirada desconfiada en torno a los modos de producción e industrialización, el cine tenía que verse aún con ojos desconfiados ante una industria poderosa y emergente, que se volvía cada vez más masiva y que dejaba en abandono la búsqueda de la belleza. Por eso resulta inevitable describir este proceso de asombro y suspicacia bajo las características del “modernismo” que se produjo en contacto con el cine.

Otro concepto que utilizaremos es el del temor a la pérdida del aura y que, al modo de Walter Benjamin, era evidente y paradójico en los contextos que describiremos: *“Quitarle su envoltura a cada objeto, triturar su Aura, es la signatura de una percepción cuyo sentido para lo igual en el mundo ha crecido tanto que incluso, por medio de la reproducción, le gana terreno a lo irrepetible”* (BENJAMIN: 1995:75). Para Benjamin, la pérdida del aura de la obra de arte se da por dos causas específicas: la reproducción técnica y la diferenciación entre valor de culto y valor de exhibición. Si ubicamos al cine desde el valor de exhibición que menciona, se le nombra como un producto del capital, dejando claro que el invento ya nació sin aura, absolutamente reproducible, pero que en el discurso de Wiese aún adquiere un significado de culto: reservado para unos cuantos y dentro de un espacio de encuentro determinado, donde se resguarda su lado cultural (olvidando su carácter reproducible). Para Wiese el cine tiene aura, y siente un temor ante su pérdida. Es decir, la función artística del cine, que Wiese mantenía también asociada a la pintura, la escultura o la música clásica, estaba viva, se veía en cada función, y se temía su desaparición. Y este concepto de lo aurático permanece a lo largo de sus

textos como argumento escudo ante la inminente industrialización y americanización.

La aparición de Wiesse en *Amauta* propone así dos puntos de partida para la formulación del presente análisis: primero, de cómo se inserta la mirada que tiene sobre el cine en una publicación de avanzada y en un contexto de modernización, y de cómo se contrasta con algunas visiones que gobernaron el periodismo cinematográfico de aquellos años. Segundo, cuáles fueron las categorías de análisis empleadas por Wiesse para valorar los filmes que se veían en aquellos años, cuál era su concepción de cine, qué esperaba de él en un contexto de vanguardismo y de cambios o dicotomías entre tradición y modernización.

Si bien no puede hablarse de una crítica de cine peruana como un proceso estable o compacto en aquellos años, los textos de Wiesse permiten analizar su posición en torno al cinema en ese contexto y de cómo insertaba este trabajo crítico dentro de los contenidos de *Amauta*. Nos interesa analizar qué tipo de aporte dio en el proyecto de la revista y de cómo asimiló ideológicamente esta labor crítica, desde qué perspectiva artística la hizo y bajo qué influencias académicas y cinéfilas. Pero para llegar a ello es importante conocer algunas percepciones sobre qué pensaban los cronistas sobre la irrupción de lo moderno, las nuevas modas, y la influencia de Europa en los modos de vida en estos primeros años del siglo XX.

## **2.1 Sentimientos de una Lima que se va**

Tras la llamada República Aristocrática, el periodismo cinematográfico ya era una actividad común en diversos diarios y revistas de la capital, pese a que no se desarrolló en los primeros años del siglo XX con la fuerza e

importancia que tuvo en países como México o Argentina, donde sí se produjo como reflejo de una industria cinematográfica nacional en ciernes.

Una galería de periodistas, dramaturgos, poetas, ensayistas, narradores o pintores, escribía en columnas semanales sus apreciaciones sobre las películas de cartelera, haciendo énfasis en las notas sobre actores y actrices de la meca del cine y en la reseña argumental que tuvo como fin la promoción de estrenos. En ese entonces no existía la especialización de crítica de cine como tal, ya que los que ejercían este tipo de periodismo eran personalidades provenientes de diversos campos culturales y la escritura sobre cine era un acto esporádico.

Los tiempos de Wiesse en *Amauta* fueron los de una Lima pos “República Aristocrática” (1899-1919), que aún conservaba rezagos del poder político del Partido Civil, de la élite profesional de abogados y médicos, así como de los terratenientes de las provincias del país, quienes no mostraron durante ese periodo algún proyecto nacional o alguna ideología de lo “aristocrático”, pero sí vínculos con algunos medios de prensa, como el diario *El Comercio*. Sin embargo, en revistas como *Amauta*, las propuestas de otra élite intelectual, más compacta, con un proyecto de nación inspirado en el marxismo y otras tendencias de izquierda, visibilizaron a grupos indígenas, sector obrero y al campesinado, cobrando protagonismo tanto en las propuestas políticas como en las críticas sociales a partir de la publicación.

Con la llegada al poder del presidente Augusto B. Leguía en 1919, el Perú comenzó una época de modernización “*con la aplicación de la filosofía del progreso inseparable de la idea de adelanto científico y tecnológico del mundo industrial*” (CASTAÑEDA, 1980: 16), dejando de lado las intenciones del partido

populista de Guillermo Billinghurst, derrocado en 1914, dos años después de ser elegido gracias al voto de las masas populares.

En el ámbito cultural, el modernismo dejaba sus últimos aportes (1915-1920), dejando la puerta abierta para las corrientes vanguardistas artísticas, y propició entre los intelectuales y escritores, como lo indicó Luis Monguió, una conciencia de lo cosmopolita y lo exótico literario, una inclinación por temáticas exquisitas, una admiración por destacar los valores del siglo XVIII francés, la celebración del simbolismo y el parnasianismo, adhesión al racionalismo, y cierta distancia ante problemas colectivos (1954: 59). Esta corriente se notó más en las revistas ilustradas, como *Variedades*, que en las notas periodísticas. Y bajo esta influencia surge la figura literaria de María Wiese, quien había sido educada en el extranjero, pertenecía a una clase privilegiada, y mostraba cierta filiación a la estética modernista, pero que poco a poco fue cambiando de enfoque tras su matrimonio con Sabogal y su acercamiento al círculo de *Amauta*.

Las crónicas tuvieron como contexto la dicotomía trazada por el acercamiento a un proceso de modernización, lo que se expresaba en mostrar reparos en sus efectos sobre todo en un plano moral y en una búsqueda de conservación de la tradición y una apuesta hacia lo nacional. El cine se veía bajo categorías morales e ideológicas y su debate también se incluía en el contexto de la polémica de las vanguardias, que describo en el tercer capítulo.

Lima cambiaba y se alborotaba hacia una expansión tecnológica que incluía tranvías, autos, fonógrafos y teléfonos. Se afianzaban o destruían partidos políticos, se proponía sin éxito una agenda política influida por el

marxismo o por el socialismo, y se hacían y deshacían discusiones sobre el futuro y sueño de la Patria Nueva. Leguía recibía el apelativo de “el hombre de Wall Street”, debido a la expansión del capital extranjero durante su periodo de carácter oligárquico, y esto se notaba también en las distribuidoras norteamericanas de películas que pusieron oficinas en Lima.

Este periodo estuvo marcado por la presencia de toda una maquinaria estatal cuya intención, como en otros gobiernos de América Latina, era modernizar al país. La propuesta de la Patria Nueva del presidente Augusto B. Leguía involucraba, entre otros puntos

*“... proyectos de irrigación, colonizar la selva, desarrollar granjas modelo en la sierra y aplicar el plan de “educar a las masas mejorando la instrucción pública, la justicia y buscando la colaboración de las distintas clases sociales”, “industrializar al país hasta conseguir un equilibrio económico interno entre todas las clases sociales”, así como “desarrollar conscripción vial para conseguir el desarrollo industrial esperado”<sup>4</sup>.*

Sin embargo, como señalara Jorge Basadre en su “balance del Oncenio”, no se dio un programa educacional ni se dio importancia a la legislación obrera y, mucho menos, se puso freno al servilismo.

Este proceso de industrialización, que si se notó en el crecimiento urbano, en impuestos progresivos a la renta, y en la llegada de inversores extranjeros, comprendió subvertir la primacía de la agricultura y revitalizar el espacio rural como productor de materias primas. La “Patria Nueva” estuvo centrada en las ciudades, que se convirtieron en ejes industriales, y donde se generó una nueva clase social hegemónica que tomó el control de los comercios y las empresas: la clase media empoderada. Pero esta

---

<sup>4</sup> En: <http://leguia.bitacorras.com/>

industrialización también implicó el goce del cosmopolitismo y de la transformación de la cultura en mercancía y espectáculo. Los capitales norteamericanos desplazaron a los ingleses pero no sólo en las inversiones e importaciones de las industrias emergentes, sino en el corazón mismo del entretenimiento y la cultura del siglo XX: el cine.

Este periodo pos República Aristocrática produjo una sensibilidad que perduró en el limeño de modo marcado, basado en el paternalismo, los lujos, el excesivo valor de la moralidad y las buenas costumbres, la represión e incluso el racismo. Pero ante todo se percibió un pesimismo ante el futuro y ante los cambios que se venían produciendo en un nuevo entorno moderno:

“Lectora mía, vivo hostigado  
del orden del mundo actual.  
Muchachos, hombres y viejos  
nadie marcha en su lugar  
porque unos hacer pretenden  
el papel de los demás.  
Lo negro quiere ser blanco,  
lo blanco quiere cambiar,  
las niñas llegar á quince,  
las viejas volver atrás.  
Que es esto! Vamos errados!  
Ya el mundo perdido está<sup>5</sup>.”

Este poema, publicado en la sección “*Correo Franco*” de la revista *Variedades*, y que fue enviado por un lector de la provincia, refleja el pesar ante la transformación de la cual el poeta es espectador y donde asegura un presente oscuro y sin posibilidades. Revela un sentimiento de inconformidad ante los cambios, donde la gente no se muestra satisfecha con lo que es, trastrocamientos que el poeta describe con temor, pues “*vamos errados*”. Esta

---

<sup>5</sup> *Variedades*, del 25 de mayo 1912, N°221, año VIII, sección *Correo Franco*.

percepción de las transformaciones del modo de ser de las personas también tuvo que ver con la influencia del cine en la vida de los limeños, tema que quedó graficado en decenas de crónicas.

*Variedades*, publicación semanal, ilustrada, de 1908 a 1931, se caracterizó por ser difusora de las actividades culturales y sociales de los protagonistas de la llamada República Aristocrática. Sus páginas reflejaron mejor que otras publicaciones de la época, ese carácter selectivo y cosmopolita, a partir de secciones como "Información europea", "Teatro y espectáculos", "Modas", "Comercio e industria" o "Figuras y aspectos de la vida mundial". Su intención tenía que ver con informar sobre estas modas y corrientes europeizadas a los lectores de sectores medios y bajos, de acuerdo a una propuesta implícita de hegemonía de las élites, desarrollando un rol modelador de modos de vida o motivando su deseo.

La caricatura en *Variedades* fue uno de los termómetros de la sensibilidad social, y permitió visualizar de manera clara las dicotomías de clase en todo su cinismo y esplendor. En su edición del 24 de febrero de 1912 se muestra una caricatura donde se sintetiza no solo la mirada del dibujante, sino el modo en que el imaginario de la élite percibía a los sectores sociales en polaridad, y donde se usa un claro recurso visual que expresa no solo el racismo (los personajes de clase baja, que viven en callejones, retratados con la fisonomía simiesca) sino los arrebatos y desarreglos morales de la clase alta. Ni uno, ni otro, ambos sectores tienen sus virtudes y defectos, y en época de alegría, festejo y pérdida de límites como es el carnaval, los dos tienen problemas que revelar:



Por ejemplo, otra edición de *Variedades* señala en una crónica sobre el balneario de Chorrillos, que

“Hoy, dos palabras de fácil circulación han cambiado toda la tabla de los viejos valores limeños: la corrección y la cultura. Que hay una santa razón pública para que el pueblo grite, reclame y se interese por la carne viva de sus heridas: no es culto. Que las familias van al balneario á (sic) descansar, á cambiar de vida, á distraerse, y un buen día tienen la peregrina ocurrencia de irse á la playa á charlotear, seguidas de un coronguino que lleva el fiambre; incorrecto”<sup>6</sup>.

Como el poeta mencionado líneas atrás, el redactor de este comentario, escrito en la sección *Veraniegas*, se extraña por los cambios en el comportamiento de los limeños, y los denuncia. Traduce su malestar en una hipótesis, de que los tiempos han cambiado y han provocado dos nuevas características del ser limeño: el ser no culto y el ser incorrecto. Y menciono este ejemplo aquí porque en las crónicas se volvería recurrente culpar al cine de las transformaciones en la moralidad y las buenas costumbres de las

<sup>6</sup> *Variedades*, 9 de marzo de 1912 N° 210, Año VIII.

personas, tanto en Lima como en provincias. Sin embargo, este sentimiento de temor al cambio encuentra culpables en diferentes acciones y personajes, lo que se muestra como síntoma de resistencia general.

En otro ejemplo, en un fragmento del poema *La canción del regreso* de Felipe Sassone, se señala:

Vago por mi ciudad; voy conociendo  
nuevamente lo que antes conocía,  
y en los rostros amigos descubriendo  
una expresión de tedio que no había.

Siempre llorando por las mismas penas  
por el Perú suspiro en tierra extraña;  
dice "Italia" la sangre de mis venas  
y aquí mi corazón me grita "¡España!"<sup>7</sup>.

No solo nuevamente ese desencanto hacia el tedio que se percibe entre los amigos que viven con él en el extranjero, además de la mirada del "flaneur" tan caro como protagonista de este proceso de cambio y modernización, sino también desde la nostalgia de alguien que está fuera de la ciudad, en el corazón de Europa, y que acá resultaba un modelo cultural a copiar.

Por ejemplo, Raúl Porras Barrenechea sintió la nostalgia y, como otros miembros de su generación, expresó un sabor amargo ante el surgimiento de esta nueva Lima:

"Y así llegó el advenimiento del nuevo siglo en que Lima celebró fiestas ruidosas... Desapareció el farolero de la hora del crepúsculo, como una bestia ignota surgió el automóvil. Fueron menos numerosas las cometas en el aire. El día de San Juan ya no vio Amancaes el mismo cotejo de otrora...Desierta y muda, la plazoleta del cercado no volvió a ver las romerías alegres de antaño". (1935:327).

---

<sup>7</sup> Variedades, 27 de enero de 1912, año VIII, N°204

Es así como los medios peruanos reflejaron un estado de ánimo hacia lo moderno, desde un punto de vista pesimista, nostálgico y de conformismo. Y bajo estas mismas premisas ante lo nuevo se percibirá el influjo del cine en la vida de los limeños.

## **2.2 Amauta y el contexto de lo moderno**

María Wiese configuró con sus textos de *Amauta* una manera de entender el cine, y que al analizar textos de algunos críticos de la misma época, comprobaremos que no se trató de una visión singular, sino que formó parte de una comprensión generacional hacia los procesos de cambio que propició la modernización.

En 1927, Wiese aparece en *Amauta* con unos artículos que proponen un “deber ser” del cine, esbozando también una manera de entenderlo y hacerlo útil dentro de un proyecto de vida diferente, donde las diversas expresiones artísticas (el teatro, la música, la literatura) aún era vistas como un asunto de élite.

Para Wiese, el cine tenía que verse aún con ojos precavidos frente a una industria poderosa y emergente que se volvía cada vez más masiva y que dejaba en abandono a los espíritus ávidos de belleza que valoraban al cine como “séptimo arte”, bajo una concepción que aún valoraba los modelos artísticos del siglo XIX.

Dar cuenta si el film que se proyectaba en las salas respondía a algunos criterios mínimos de calidad artística, quedaba soslayado a la primacía de los comentarios sobre las acciones del espectador limeño durante las funciones

desde un aspecto moral: el lucimiento del recato, los estilos del romanticismo o la viveza de la “criollada”. Mientras más crecía Hollywood, más importante era conocer aquí sobre las modas, los escenarios de lujo y los devaneos amorosos de actores y actrices estadounidenses y europeos.

Existe una anécdota interesante sobre cómo el cine se había convertido ya en Lima en más que un espectáculo, y se comprobaba su rol de modelador social y político inclusive, o de excusa para generar nuevas sensaciones y sentidos comunes.

El 14 de julio de 1930, Augusto B. Leguía fue invitado por el Conde de Sillac, representante diplomático francés en el Perú, a la proyección de “El capitán de la guardia”, película de Hollywood, dirigida por John S. Robertson, sobre el origen de la Marsellesa.

“Esa tarde el público, que había con anterioridad expresado su disgusto frente a la muy tardía llegada del Presidente [al teatro], mezclaba silbidos con los aplausos iniciados por los espías de la policía, que habían sido cuidadosamente introducidos entre el público, cuando se tocó el himno nacional peruano en el momento de la llegada del Presidente, y aclamaban descarnadamente, por lo contrario, el himno nacional francés. A medida que avanzaba la película, con sus escenas de sufrimiento y, por último, de rebelión del proletariado, cada incidente que podía ser aplicado a alguna condición tópica local, como por ejemplo la búsqueda de armas o municiones escondidas por el gobierno, la llegada de revolucionarios “desde el sur”, los pedidos de libertad y las referencias al tirano en el palacio, etc., se convertía en una ocasión para una nueva y vocífera aclamación. Cabría notar que los públicos limeños suelen ser críticos y abstemios en el aplauso, de manera que el corte político de la manifestación era aún más evidente”<sup>8</sup>

---

<sup>8</sup> DRINOT, Paulo “*Introducción: La Patria Nueva de Leguía a través del siglo XX*”, del libro *La Patria Nueva: Economía, Sociedad, y Cultura en el Perú, 1919-1930*. En: [http://www.academia.edu/1347131/Introduccion\\_La\\_Patria\\_Nueva\\_de\\_Leguia\\_a\\_traves\\_del\\_si\\_glo\\_XX](http://www.academia.edu/1347131/Introduccion_La_Patria_Nueva_de_Leguia_a_traves_del_si_glo_XX)

Esta función produjo una liberación: el espectador en masa expresando su disconformidad a las acciones del Presidente, aprovechando las exclamaciones producto de las escenas de la película de carácter histórico, y que mostraban el sentimiento ciudadano en los últimos días del gobierno de Leguía, quien fuera derrocado meses después. El cine y su espacio, desde la oscuridad, permitían ese desfogue, tanto en un plano político como en un plano emocional, donde también las mujeres y hombres se conocían, se aproximaban y tocaban.

Sin embargo, pese a este valor político de las circunstancias de exhibición de las películas y el espíritu del ser limeño que aprovecha momentos para la sátira o el abucheo, en *Amauta* no hubo mayor intención que hacer del cine una extensión de la moda de comentarlo bajo algunos criterios críticos, menos insertarse en alguna propuesta política real sobre la situación del cine en el Perú.

En *Amauta* coexistieron propuestas narrativas e ideológicas diferentes, y que en algunos casos apenas tenían algunos puntos en común, y que bastaron para dar forma a este plano diverso de la conformación de la revista. A Mariátegui le interesaba el espíritu de lucha contra lo burgués, que quedaba revelado en las críticas al latifundio, al gamonalismo, al imperialismo, a lo que quedaba en el arte del siglo XIX, y contra una tradición centralista y europeizada. Este panorama se veía reforzado por otro sentido común, que era el del problema de la tierra o la visión del indio, que significó un tema capital en el marco de la revista.

La inserción del modernismo que proponía la línea editorial de *Amauta* también tenía que reflejarse en las expresiones artísticas que estaban siendo predominantes, ya para cuestionarlas o extraer aportes, tal como sucedió con el caso del cine. En la editorial del primer número, José Carlos Mariátegui indicó que

“Esta revista en el campo intelectual, no representa un grupo. Representa, más bien, un movimiento, un espíritu. En el Perú se siente desde hace algún tiempo una corriente, cada día más vigorosa y definida, de renovación. A los fautores de esta renovación se les llama vanguardistas, socialistas, revolucionarios, etc. La historia no los ha bautizado definitivamente todavía. Existen entre ellos algunas discrepancias formales, algunas diferencias psicológicas. Pero por encima de lo que los diferencia, todos estos espíritus ponen lo que los aproxima y mancomuna: su voluntad de crear un Perú nuevo dentro del mundo nuevo”<sup>9</sup>.

Mariátegui definió a *Amauta* en este primer número como “la voz de un movimiento y de una generación”. Y dejó en claro el incentivo para lograr un fenómeno ideológico de polarización que rechaza “*todo lo que no traduce ideología alguna*”. Insistió que *Amauta* estudiará “*todos los grandes movimientos de renovación políticos, filosóficos, artísticos, literarios, científicos. Todo lo humano es nuestro*”. Al inicio el cine como tema no estaba considerado en el proyecto, sino que a partir del cuarto número es que aparece ya como asunto de interés, ingresando así a la propuesta de renovación, que incluyó artículos sobre Charles Chaplin, por ejemplo. La elegida para esta tarea fue Wiesse, con la paradoja que implicaba su punto de vista frente a un proceso modernizador y de izquierdas, que ya había revelado en sus editoriales en la revista *Familia* que editaba.

---

<sup>9</sup> *Amauta* Año I, No 1. Lima, setiembre de 1926.

Como señalaba Henri Barbuse en una nota reproducida en uno de los números de *Amauta*, se buscaba “abrir paso y ayudar a la eclosión de un arte colectivo”, lo que implica una apertura hacia lo popular ante los cambios sociales, algo que no sucedió en la revista en cuanto al cine.

Wiesse aparece como voz disonante frente al proyecto vanguardista y de renovación que significó *Amauta*, pero a la vez se muestra coherente dentro del proyecto de pluralidad y diversidad que había propuesto Mariátegui en la formulación de una nueva conciencia nacional. En sus textos hay una intención de marcar distancia frente al gusto popular, que se ha *yankeenizado*. Su forma de mirar a lo popular simpatiza con algunas reflexiones de Ortega y Gasset: “*La muchedumbre, de pronto, se ha hecho visible, se ha instalado en los lugares preferentes de la sociedad. Antes, si existía, pasaba inadvertida, ocupaba el fondo del escenario social; ahora se ha adelantado a las baterías, es ella el personaje principal. Ya no hay protagonistas: sólo hay coro*” (1885: 17). Este acercamiento de los sectores populares a los diferentes procesos sociales, propició que llegue a la ciudad menos cine “arte” y más cine de entretenimiento, ante lo cual Wiesse se mostró incómoda. Lo veo como parte de los efectos de la industrialización del cine, y como un divertimento frívolo:

“La masa arrolla todo lo diferente, egregio, individual, calificado y selecto. Quien no sea como todo el mundo, quien no piense como todo el mundo, corre el riesgo de ser eliminado. Y claro está que ese «todo el mundo» no es «todo el mundo». «Todo el mundo» era, normalmente, la unidad compleja de masa y minorías discrepantes, especiales. Ahora «todo el mundo» es sólo la masa” (ORTEGA Y GASSET, 1985: 19).

Esta preocupación que compartía Wiesse quedó como evidencia en sus textos, que disgregaban de la mirada de apertura de *Amauta* frente a lo masivo y popular.

La experiencia de la modernidad en Lima, más allá de lo material que significó la llegada del Vitascopio o cinematógrafo como reflejo de inclusión al progreso del mundo, produjo una dimensión subjetiva: “*Ser modernos es encontrarnos en un entorno que nos produce aventuras, poder, alegría, crecimiento, transformación de nosotros y del mundo, y que, al mismo tiempo, amenaza con destruir todo lo que tenemos, todo lo que sabemos, todo lo que somos*”. (BERMAN, 2008:1). Y es precisamente esta atracción y su amenaza la que se ha podido detectar en los textos de Wiesse en *Amauta*, y que se describe también en este trabajo a partir de decenas de crónicas y artículos de diferentes periodistas, tanto desde la visión del espectador limeño que ve perder sus costumbres, incluso religiosas, ante la estática de horas frente a un écran; como la del intelectual que predice la muerte del teatro, el descuido de la lectura y el deporte ante la predominancia del proyector en la oscuridad.

Así, surge con el cine una *estructura de sentimiento*, término definido “*como ‘experiencias sociales en solución’, a diferencia de otras formaciones semánticas sociales que han sido precipitadas y resultan más evidentes y más inmediatamente aprovechables*”. (WILLIAMS, 1998: 156). La llegada del cinematógrafo al imaginario del ocio y la vida moderna permite observar cambios sociales que son emergentes, reconociendo sus cualidades particulares y especificidades históricas de sensibilidad de una generación. Se describe así una pulsión mientras la generación la vive, un espíritu que está allí pero que aún se puede atrapar, a partir de estos textos que reflejan no solo qué entendían como cine, sino también su repulsa y atracción: “*Esta estructura de sentimiento, aunque intangible, tiene grandes efectos sobre la cultura, ya que produce explicaciones y significaciones y justificaciones, que, a su vez, influyen*

*sobre la difusión, el consumo y la evaluación de la cultura misma*” (MONTES, 2001). En esta influencia, a partir del halo sentimental unido a la fiebre del cine en estos inicios es que se establecen los orígenes de la crítica de cine peruana, que más que un hecho cinéfilo se reveló como evento pasional frente a la modernización.

Por ello, la llegada del cine significó más que un síntoma de lo moderno, un artefacto que propició el rompimiento de lo “endogámico” de las clases altas o élites culturales, la mezcla con lo popular y un acercamiento de las masas que crecían y se abrían a los mismos espacios de interacción pública.

### **2.3 Antecedentes sobre estudios de crítica de cine el Perú**

Diversos estudiosos y críticos han hecho una historiografía del cine peruana como el caso de Ricardo Bedoya, Violeta Núñez o Gianfranco Carbone, que han recopilado parte de este panorama, desde un punto de vista más bien descriptivo, y del cual se desprende un análisis sobre la prensa de aquellos años, debido a que es la única fuente frente a las películas perdidas.

Por otro lado, la historia de la crítica de cine peruana aún no ha sido escrita o compilada totalmente en una visión panorámica, labor que tomaría hurgar en cientos de diarios y revistas desde 1897 hasta la actualidad. Con ello se recuperaría decenas de nombres dedicados a descifrar el universo de las películas y sus directores, describiendo así ese puente con el espectador que se ha dado de diferentes maneras y en diferentes contextos. Para nuestro caso resulta más exacto hablar de periodismo cinematográfico, subgénero que sí tiene una data rastreable, y que se tradujo en una sección común en diversos

diarios y revistas de la época, labor que se desarrolla hasta la actualidad, incluso manteniendo algunas características: columnas ubicadas en la sección espectáculos, breve espacio para las reseñas, y juicios de valor centrados en lo narrativo o argumental.

El contexto de los años veinte del siglo pasado en el Perú es analizado bajo las perspectivas de las vanguardias históricas y el debate que se dio en torno a la modernización, la tradición y la praxis vital, ya que el cine fue una de las expresiones que llegó a plasmar de manera vigorosa la nueva sensibilidad, pero también debido a su masificación e industrialización propiciaba por la hegemonía de Hollywood.

Las diversas notas y reseñas que se hicieron en estos primeros tiempos permiten, tanto para investigadores, historiadores y críticos de cine, conocer sobre las carteleras, las exhibiciones, las reacciones del público, los precios, el uso de la música, las sensibilidades frente al écran, las censuras, las protestas y enfrentamientos en torno a la naturaleza del cine como arte o divertimento. Es importante resaltar que el periodismo cinematográfico muchas veces es el único vestigio en la historia del cine nacional para conocer argumentos y repercusiones de cintas que ya no existen materialmente.

Desde la llegada del cinematógrafo, la información que se publicó sobre el nuevo invento tuvo que ver más con la admiración de un espectáculo de *star system* de Hollywood, que con algún tipo de interpretación del fenómeno. Por ello, este trabajo pretende ser una primera aproximación a la naturaleza del periodismo cinematográfico que se realizaba en aquellos años, teniendo también como marco la gran influencia de las *majors*, las grandes distribuidoras

estadounidenses en Lima, que ponían la agenda del tipo de filmes que deberían ver los limeños, pero que también posicionaron un modo de relacionarse con la modernización, tal y como sucedía en todo el orbe.

### CAPÍTULO 3

## LA MANO QUE MIRA: EL PERIODISMO CINEMATográfico EN LA LIMA DE LOS AÑOS VEINTE

"El cine no es un arte de eruditos, sino de iletrados,  
y la cultura fílmica no es análisis, es agitación de la mente.  
Las películas nacieron de las ferias de pueblo y de los circos,  
no del arte y del academicismo".

**Werner Herzog**

Cuando el cine llegó a Lima en 1897, a través del Vitascopio, y dos años después de la primera exhibición del Kinetoscopio de Edison, fue rápidamente asimilado por los personajes ilustrados y de la oligarquía: desde presidentes hasta damas de sociedad que asistían a las funciones como punto de encuentro dentro de la tradición de lo selectivo.

Desde las primeras exhibiciones en los últimos años del siglo XIX se colocó al cine como distracción excluyente, en cafés de élite, balnearios y en clubes de ocio de la capital, (hasta hoteles). Sin embargo, debido a las tendencias comerciales en el contexto mundial, poco a poco se fue abriendo a los gustos populares y a su masificación, sobre todo luego de la recuperación tras la Primera Guerra Mundial.

Las primeras funciones fueron portada: "... se escuchó la potente voz del barítono Steptont<sup>10</sup> cantando el *Miserere* de *El Trovador*. ¡Qué maravilla oír en Lima la voz de un cantante que nunca ha pisado esta ciudad y que en la fecha se hallará, quién sabe si en Nueva York, o en Londres, o en la Eternidad!",

---

<sup>10</sup> Los proyectores requerían el uso en paralelo de radiolas, que daban la sensación de simultaneidad.

describe con emoción el cronista anónimo del diario *El Comercio*<sup>11</sup>, encargado de relatar la primera función del Vitascopio, realizada el 02 de enero de 1897, en el Jardín de Estrasburgo, salón ubicado en plena Plaza de Armas de la capital, hasta donde asistió el mismo presidente Nicolás de Piérola. El costo de las posteriores exhibiciones oscilaría entre los 30 y 60 centavos.

Si bien los medios de prensa peruanos informaron la noticia de las primeras funciones, a través de los inventos como el Kinetoscopio y el Vitascopio, y luego sobre el cinematógrafo, las notas sobre el nuevo espectáculo se veían reducidas al impacto social que se mostraba entre los limeños, que en ese entonces se recreaban con corridas de toros o con la asistencia al teatro y a la zarzuela.

La primera exhibición del Vitascopio en el Perú, realizada el 2 de enero de 1897, apareció difundida dos días después en *El Comercio* y *El Tiempo*, junto a otras notas sobre la actualidad mundial. Por ejemplo, en *El Comercio*, en esa misma página que publicó la crónica sobre la primera función del Vitascopio, se anunció que en Rusia se creaba una Corte Suprema para tratar temas delegados por el Zar personalmente, que Brasil se rehusaba vender el crucero Almirante Barroso a Japón, o que el rey Humberto de Italia se restablecía de una fuerte influenza.

El Vitascopio era noticia y se hablaba de él como el último gran invento:

“(…) hace el efecto de un espejo, en el que se reproduce todo lo que pasa delante de él. Para el efecto se cortó la corriente eléctrica que iluminaba el recinto, cerrándose también el cuartucho en que dejó el foco de luz

---

<sup>11</sup> *El Comercio*, 4 de enero de 1897.

eléctrica indispensable, apareciendo en el lienzo, acto continuo, dos bailarinas empeñadas en un animado baile”.<sup>12</sup>

Como en otros países de la región, el acceso al nuevo invento, comparable a los aportes de los tranvías, contó con el aporte de los representantes de las mismas transnacionales de las compañías de Edison, provenientes de Estados Unidos, cuyos aparatos de proyección fueron adquiridos por empresarios locales.

Lima, que vivía un proceso de reconstrucción nacional, y cuya mayoría de la población estaba formada por comerciantes, parceleros y propietarios de tierras en el interior del país, vio en este nuevo instrumento de modernización el afianzamiento de una forma simbólica de traducir el progreso.

Si para la clase alta limeña, la cultura tenía que ver con el acceso al conocimiento y a las expresiones artísticas de la “alta cultura”, estos aparatos de filmación y de exhibición contribuyeron a ampliar esa elitización: el cine como la posibilidad de escuchar el *Miserere* en otra dimensión, el cine como portador del arte culto. Posibilidad que se fue difuminando poco a poco.

El posterior acercamiento del cine a las clases sociales menos pudientes, es lo que propició diversas respuestas en las élites, y que quedaron reflejadas en los comentarios de la prensa, que pasaba por impresiones del mundo oscuro de las salas de cine hasta determinar si el cine era arte o entretenimiento cada vez más abierto a lo popular, en clara alusión de su pérdida o separación de las Bellas Artes. Sin embargo, por años, el Vitascopio fue mostrado en lugares selectos, como en los Salones de la Sociedad

---

<sup>12</sup> Diario El Comercio, 4 de enero de 1897. Edición de la mañana.

Geográfica de Lima, para luego abrirse a las carpas y nuevos teatros en diversos distritos de la capital.

Tres meses después del Vitascopio, llegó a Lima el cinematógrafo de Lumière, que fue presentado en un evento donde también asistió el presidente Piérola, inicio de un itinerario que incluyó provincias del país. Las proyecciones incluyeron las famosas vistas y episodios fundacionales del cine, sin embargo pasó mucho tiempo hasta que los peruanos se pudieran ver reflejados en esas imágenes, a través de iniciativas locales.

En esta etapa, la prensa centró sus descripciones en la parte técnica de los aparatos, tanto del Vitascopio como del cinematógrafo, condenando en muchos casos fallas en la exhibición: *“Las vistas son opacas y difusas, y la oscilación no ha desaparecido, a tal punto que...se oyeron algunos silbidos”*<sup>13</sup>.

Desde estos inicios el diario *El Comercio* se convirtió, quizás, en el único referente para saber qué funciones se iban a dar en las tardes y sobre qué trataban las películas. A partir de 1903 lo haría *La Prensa*, que publicaba avisos de estrenos y funciones. Otro diario fue *El Tiempo*, pero nadie podía con la fama de *El Comercio*, tanto que muchas empresas, como *Cinema Teatro* y *Cine Teatro* pagaban para colocar el listín de cada lugar en sus páginas. Así el diario no solo era espacio de difusión sino de progreso de un nuevo tipo de publicidad, que buscaba atraer a los espectadores a una u otra sala.

Ya en la década del veinte se afianzaron las columnas sobre cine, tanto para informar del listín como para dar cuenta de los argumentos de las películas, así en *El Comercio* estaba la *Gacetilla cinematográfica* y *Cine al día*.

---

<sup>13</sup> El Tiempo, 18 de marzo de 1898.

En 1925 aparece la revista *Cines y estrellas* de Carlos Neuhaus Ugarteche, y en 1926 surge *La semana cinematográfica*.

Entre 1919 y 1923, la escritora y periodista Ángela Ramos fue contratada por la *Empresa de Teatros y Cinemas Limitada* para redactar unas hojas que eran distribuidas en el ingreso de los cines, donde se describían las tramas de las películas con algunos recursos que invitaban al suspenso, y a que los futuros espectadores queden atrapados con la historia y se interesen en saber en qué acababan. Ella relata que no solo se trataba de relatar los argumentos para crear interés en el público, que estaba “*acostumbrado a la zarzuela, al género chico y a las chabacanadas*”, sino de emplear también otro gancho poderoso, el de la atención hacia lo social. Describe en el siguiente aviso: “*En el Excelsior los palcos han sido comprados por señora fulana de tal, mencionando los grandes apellidos, y como la vanidad de la gente es tan grande, los demás iban como carneros*” (CARBONE, 1987: 102).

Ángela Ramos contó también en esta entrevista que había entre el público local una hostilidad hacia el cine, y que no fue nada fácil crear “espectadores”, quienes estaban acostumbrados a la zarzuela. Recuerda que solo cuatro salas eran de interés: el cine Excelsior, el cine Fémima (solo damas), el Cine del Pueblo y el teatro Mazzei.

### **3.1 Cine que perjudica al tranvía**

Cronistas peruanos afincados en la misma meca del cine enviaban a través del telégrafo notas sobre las fiestas y las bambalinas de las próximas producciones, que se publicaban en diarios como *El Mundo* o *El Comercio*. En pocos años, el cinematógrafo se convirtió en un evento de regodeo social de

las clases medias de Lima y balnearios, en nuevos teatros construidos para tales fines, sobre todo tras la crisis de la Primera Guerra Mundial que encareció el acceso al negocio de moda.

Eran épocas en que Mary Pickford y Douglas Fairbanks fueron modelos de vida, cuya cercanía fílmica daba una idea de inserción del país sudamericano dentro de la fantasía cosmopolita de glamour y lujo. El cine mudo propiciaba la conexión imaginaria entre países alejados y de diferente *modus vivendi*, ya que la ausencia del idioma hizo posible la ilusión de la difuminación de las fronteras.

El cine fue uno de los protagonistas en las crónicas de la vida social limeña, ya que al inicio del periodismo no sólo informaba sobre la producción de las películas sino sobre las respuestas de los espectadores y su comportamiento durante la proyección. El cine propició incluso un acercamiento entre hombres y mujeres, que tenían hasta ese entonces a los paseos en tranvías y a las ferias como mecanismos de discreta socialización. A través de las crónicas de las exhibiciones es que se devela la intensidad de las sensibilidades de los espectadores, periodistas y personajes de la intelectualidad local y nacional.

La rápida distribución y popularidad del nuevo espectáculo, logró que se rompieran diversas barreras culturales propias de la educación selectiva (revelada en la predilección de la élite por reconocerse en las asistencias al teatro clásico, la ópera, por ejemplo, y dejando la zarzuela como divertimento de las clases menos ilustradas). El cine propició el advenimiento de un nuevo tipo de mundo moderno, flexible, abierto y móvil.

Los tranvías fueron introducidos en 1902, y se trató de un elemento claro de la modernización que vivía la ciudad, pero en menos de veinte años ya se veía relegado como parte del entretenimiento, y solo valorado por su rol de medio de transporte.

A los cines de Lima iban vecinos de los barrios del Cercado, Rímac y La Victoria. La entrada al cine costaba menos que una entrada a la ópera, por ello su accesibilidad se amplió en poco tiempo. En 1909 un administrador ganaba 182 soles, un funcionario 53.8 soles y un profesor secundario 105 soles. La entrada al cine llegó a costar entre 60 centavos y dos soles.

Los primeros filmes exhibidos en Lima fueron vodeviles y melodramas franceses, así como la comedia estadounidense, la de Max Linder, y el drama danés. El estreno de *Quo Vadis*, una película de larga duración, tiempo al que no estaba acostumbrado el nuevo espectador, fue el inicio de una larga temporada de exhibición y tal como lo señalara Jorge Basadre fue un “acontecimiento revelador de la creciente importancia del cine como espectáculo”. (1985: 286).

En los años iniciales de la primera década del siglo XX, las reseñas se centraron en describir aspectos del cine como un asunto absolutamente informativo, donde se detallaba el programa del evento, la “calidad” de los asistentes, y las descripciones de las “vistas”, nombre que se le daba a los pequeños pasajes de carácter documental que se proyectaban en la pantalla (panorámicas de ciudades, balnearios, vida política, paseos, deportes).

Muchos cronistas fueron dados a describir el contexto en que se daban las funciones de cinematógrafo, dejando en claro que en muchos casos, lo que

menos importaba era ver las vistas: “*Los jóvenes cursilones han hallado, pues, una magnífica oportunidad para hacer conquistas fáciles*”<sup>14</sup>.

El cine propuso modificaciones de rutinas y comportamientos, convirtiéndose en termómetro social y de estar a la par que Europa:

”Aquí, donde hay tan poco que ver y donde los paseos no invitan a ser frecuentados por motivos que silenciamos, el asistir a exhibiciones cinematográficas en las tardes, viene a llenar un vacío que en otras capitales ya se tuvo la precaución de satisfacer ofreciendo al público espectáculos cultos... La tanda de la tarde tan frecuente en París, como en Roma y Berlín y llamada en Madrid la sección vermouth será pronto favorecida en Lima por distinguido público”<sup>15</sup>.

El cronista destaca al cine como un espectáculo culto y compara la inclusión del horario de matiné como un acomodamiento frente a realidades europeas y el tipo de ocio requerido. Poner a Lima dentro de esos parámetros es muy usual en las diversas crónicas sobre la exhibición, donde el público asistente es denominado como “distinguido”.

“*Privar a Lima de los cinemas sería tanto como suprimirle el servicio de alumbrado o el de los tranvías. Se ha convertido en una necesidad de primer orden*”<sup>16</sup>, señalaba un diario ya en 1912, mientras lo que narra Ángela Ramos en el libro de Carbone trata de otro tipo de aceptación, más difícil, desde el ámbito de llamada de atención de las clases populares acostumbradas a la zarzuela.

Otro comentario de aquellos años resulta paradigmático para mostrar la sensibilidad popular hacia el nuevo engréido de la modernización: “¡Oh, la afición al cine! Está matando a los demás espectáculos poco a poco. Y es

---

<sup>14</sup> El Tiempo, 28 de setiembre de 1904.

<sup>15</sup> El Comercio, 29 de setiembre de 1908.

<sup>16</sup> La Prensa, 27 de junio de 1912.

perjudicial a muchas empresas e instituciones. Al tranvía, por ejemplo”<sup>17</sup>. El limeño prefería la sala oscura del cine a un paseo por la ciudad. Una caricatura en la revista *Varietades*, del 09 de marzo de 1912, satiriza este tipo de acercamiento entre cuerpos de “enamorados” en las salas de cine limeñas.



En la edición del 15 de enero de 1926 de la revista *Mundial*, el periodista José Chionio, quien tenía una columna semanal, hace una defensa acérrima de los “enamorados”, quienes sufren las constantes encendidas de luz en los cortes de cada rollo de proyección en los cines, quienes ven interrumpidos sus arrumacos unas cuarenta veces en cada película:

“...el enorme perjuicio que este sistema causa a quienes van al cine (al par que a gozar del arte mudo y de las exquisiteces de la pantalla) a tener un momento de charla y sana expansión con sus enamorados...Y con los tiernos que se ponen los enamorados, envalentonados con determinadas escenas cinematográficas, posiblemente no haya en el universo lugar más a propósito en el cine para dar y recibir un primer beso”<sup>18</sup>

<sup>17</sup> La Prensa, 2 de enero de 1912.

<sup>18</sup> Mundial, 15 de enero de 1926.

Chionio, quien enviaba sus colaboraciones desde Nueva York, fue un claro representante de este tipo de periodismo o columna de opinión, desde donde se esbozaban perspectivas para “mirar al cine” pero desde el glamour de los actores de Hollywood o desde el plano social de una Lima de clase media. No se hablaba de las películas, sino de sus actores y actrices. Chionio informaba, acompañando sus notas con fotos tomadas por amigos suyos, sobre el primer vuelo en aeroplano del cómico Harold Lloyd, la excentricidad de yanquilandia, a través de las divas que exhibían sus intimidades o para contar sobre el exotismo del cine japonés mudo donde existen los “*Chaplin, Harold Lloyd o Gloria Swanson japoneses*”. La medida de Hollywood era la medida para homologar a los figurantes de otros países.

Los temas extracinematográficos, más allá de los márgenes del filme, gobernaban las páginas de cine, tal fue el caso de la columna *Cinematográficas* del diario *La Crónica* del 17 de marzo de 1929, donde se puede hallar titulares de esta naturaleza: “Es justo que alguna vez el beso sea una grata retribución para nuestra labor”, dice Rod La Rocque; “*Los besos en el cine no son de mentirijillas*”, “*Un trozo de chicle hizo resultar cómico beso de furiosa pasión*”, “*Un beso encebollado, la indignación de una actriz y la filosofía de un marido*”. Inclusive se estableció un juicio de valor a través de la calidad de los besos: “*Un beso de menos 8 pies de película no tiene importancia cuando el beso es entre amantes. Pero un beso de 30 pies de celuloide y colocado al final de una escena amorosa, le da más valor a la cinta...*”.

Como se ve en estos ejemplos, existía una predominancia por la nota menuda, por los contornos que conforman ese sueño llamado Hollywood,

donde desfilan estrellas millonarias, caprichos extravagantes, imaginarios kitsch sobre las bambalinas del rodaje.

En 1912, la reseña cinematográfica cobraba vida a partir de los comentarios de la trama de las películas y cómo ellas se articulan a los modos de vida de los limeños, como aquella del 16 de setiembre publicada en el diario *El Comercio*, en la que se narra una historia de mala suerte: “*Así como en uno el día siete, cuando cae domingo, los llena de susto y los tiene en continua alarma, así hay otros, como el de la película estrenada anoche, a quien el día trece le es fatal y propicio para toda clase de calamidades*”.

Las exhibiciones se hacían en carpas que ya dejaban de ser itinerantes para instalarse en determinadas plazas de la ciudad, pero también en estos primeros años surgen los cine-teatros como *El Olimpo* o el *Gaumont*. En 1910, Lima contaba con trece carpas, cifra que descendió en 1912 a ocho, y en 1919 a solo una, lo que mostró la opción de ver cine en parques y ferias, sin embargo, se afianzó la construcción de teatros en la década siguiente.

Lima seducida por el cinematógrafo mostró cautivas a las dos clases sociales marcadas y protagónicas de aquellos años: la obrera y la clase alta. Barranco, Chorrillos, tanto como Callao y el centro de Lima vivieron los avatares del cine itinerante, que se exhibía en carpas, y luego fueron distritos testigos del crecimiento rápido de salas y teatros de cine.

Como sucedía en otras capitales del mundo, las películas se proyectaban en espacios ya constituidos como los mismos teatros, en algunos casos cafetines, para dar luego pase a los salones y salas de cine construidas para esta nueva misión. De las ferias como la carpa de la Plaza de San Juan de

Dios a los grandes teatros como *El Olimpo* hubo un tiempo escaso: entre 1910 y 1920 la proliferación de salas de exhibición se dio con rapidez debido a la demanda. Las compañías de teatro, sobre todo españolas, y de zarzuela seguían presentándose en la capital, aunque la popularidad del cine mudo las estaba desplazando. Eso implicó el crecimiento de nuevos espacios:

“En la década del veinte, con el sueño de la Patria Nueva, se reanuda la proliferación de salas en Lima, Callao y balnearios en un incremento constante alcanzando la estabilidad en 1925 con 53 locales, cifra que se mantiene estable casi hasta finalizar la década. La media para la década es de 37 locales”. (NÚÑEZ, 2011: 104).

El cine plasmó una suma de las otras artes dominantes y como tal llegó a Lima: el cine de Hollywood como de Europa contenía argumentos propios del melodrama decimonónico, una puesta en escena del teatro costumbrista aunque tomando también elementos del teatro de vanguardia y además de composiciones musicales nuevas que acompañaban a las imágenes. Los limeños estaban a la expectativa del cine como “sétimo arte” pero en conflicto entre un cine personal, europeo o de “autor” frente a uno gobernado por las exigencias de un negocio rentable, regido bajo las leyes del capitalismo emergente, el *mainstream* de Hollywood.

Núñez señala que la apropiación del cine en los gustos populares en los tiempos de la Patria Nueva se debía al desinterés de la clase política por fomentar políticas de preservación de otras artes:

“Se deseaba que en Lima se presenten obras “de calidad”, sin embargo no se incentivó la creación de escuelas de formación escénica ni de políticas de promoción a la actividad. Alejado el “teatro culto” de las mayorías debido, principalmente al valor de la entrada, las temporadas en los teatros las componían básicamente la zarzuela, la comedia ligera, bailarinas y tonadilleras, cuyo valor de la entrada

estaba más acorde con el poder adquisitivo del grueso de la población”. (2011: 166).

Núñez sostiene que resulta curioso y contradictorio el respaldo que la élite le otorgó al cine, que reportaba mayores ganancias que las demás atracciones: *“el cine tuvo una organización monopólica en su distribución-exhibición, disfrutando de un régimen legal especial, al ser considerado como espectáculo, solo se lo gravó con impuestos municipales y aduanas”*.

### 3.2 Lima y su ojo de tapada

–Me gustan las películas reales; las de argumento pasional son para mí insufribles.  
–¿Quieres ver una película nacional en la que hay realidad? Ve a ver El carnaval del amor. Mira: hay Lima antigua y moderna, hay ganaderías, hay corridas de toros, hay fiesta chacarera.

**Fausto Gastañeta, “El Comercio”, 19 febrero 1930**

Para finales de la primera década, el cine ya había cambiado el modo de vida de los limeños. La ciudad ya no era el sitio del *flâneur*, sino del “espectador”, aquel a la expectativa de los carteles que ofrecían los numerosos cines nuevos: *“Antes las parejas de enamorados solían encontrarse dando vueltas en los tranvías y el galán se gastaba un mundo en boletos. Ahora es más cómodo citarse en los cines. El galán sale ganando”*<sup>19</sup>. O como en este pasaje lapidario del mismo texto: *“Los cines le hacen la competencia hasta a la iglesia. Le roban público de solteras. Antes, los atrios eran lugares forzosos de cita”*.

El poeta José Gálvez, autor de *El cinema de los sentidos puros*, describió en un artículo publicado en el diario La Crónica, el 11 de enero de 1913, un tema importante, que también fuera abordado años después por María Wiese

---

<sup>19</sup> El joven x. La cinemanía. La Prensa, 2 de enero de 1912.

en *Amauta*: la transformación de las sensibilidades y modos de vivir a partir del cine.

“El cinematógrafo traía en sus pliegues un serie de reformas civilizadoras con tendencias al amor, sus fases y sus consecuencias. El cine traía local propicio, ocasiones múltiples, penumbra, rumor y lecciones objetivas de toda clase, para toda condición o estado. (...) Además nadie puede negar que el cinematógrafo es un curso de pedagogía amorosa completa y emocionante”.

Otro tema que abordaría María Wiese en *Amauta* sería el del apoyo a la censura, y que ya en 1912 aparecía en diarios como *La Prensa*: “*En su afán de impresionar a los espectadores las empresas (...) no vacilan en exhibir las escenas más innobles del vicio y los más minuciosos detalles del crimen; y de esta suerte despiertan en la juventud, la tendencia al sensualismo...*”. Bajo esta necesidad de guardar las formas de la moralidad es que en ese año se inauguró el cine *Fémima*, con programación especial para mujeres y niños, pero que duró poco por la falta de películas que surtiera su cartelera. Ya luego Ángela Ramos señaló en la entrevista mencionada, que el cine *Fémima* llegó a colocar todo tipo de películas, debido a la demanda del negocio.

A finales de esta década surgieron las primeras cintas hechas en el Perú, y que al final de cuentas fueron experiencias aisladas, y que significaron el preámbulo de las futuras empresas de cine que se crearon años después, *Negocio al agua* y *Del matrimonio al manicomio* en 1913, y que fueron destrozadas ante la comparación con la calidad del cine europeo.

Ocho años más tarde el cinematógrafo ya tenía ganado un lugar en la vida social de la capital:

“A pesar del funcionamiento en Lima de múltiples espectáculos, el viejo Politeama no deja de ser concurrido por más que regular cantidad de público. Los aficionados a las diversiones tranquilas y beatíficas se dirigen con pasos reposados al Gallinero del Sauce y entretienen la vista fijándola por tres o cuatro horas en el blanco lienzo por donde pasa en rápida multiplicación infinidad de personajes, héroes grabados en la película de otra infinidad de escenas, ya cómicas, ya fantasmagóricas o sencillamente folletinescas”<sup>20</sup>.

Poco a poco se fue configurando un nuevo panorama de lo social, los modos de los limeños de recrearse, abandonando la asistencia masiva al teatro y a la zarzuela, donde se veía a un grupo de personajes en acción en una cita frente al écran, donde aparecían, como dice la crónica, “infinidad” de personajes en “infinidad” de escenas, creándose así un nuevo tipo de encuentro:

“Los parques, las salas de teatro, los cafés, el hipódromo, los salones de té, las salas de concierto, los cines, los clubes deportivos y demás espacios pensados para el desarrollo de las actividades que se crearon a lo largo de estos años, fueron puntos de encuentro entre ‘extraños’”. (MUÑOZ, 2001: 40)

Una crónica firmada por Pipo, fechada en 1913, da cuenta de las condiciones de estas proyecciones y de esta alienación, como la de *Quo Vadis*, que no fueron nada nobles, debido a la popularización del fondo musical para el cine silente aún: “...*nadie negará aquello de escuchar un valse del más puro estilo criollo cuando Nerón canta ante el resplandor siniestro de Roma es una ironía demasiado sangrienta. ¿Y qué decir de los banquetes y fiestas neronianas acompañadas de una polkita, o por una galopa desenfrenada?*”. Resulta risible el contexto, pero también es síntoma de asimilación de cómo estas imágenes de Enrico Guazzoni sufrieron otro tipo de adaptación al

---

<sup>20</sup> La Prensa, 11 de agosto de 1905.

sonorizarlas con música local, como señaló Pipo (donde solo faltaba una marinera), y que también reflejaron la necesidad de apropiación del espectáculo del cine ante la carencia de un cine nacional.

Lima no escapó a los devaneos superficiales de la modernización. Lima se veía invadida de producciones de Hollywood, por los cuales sentía atracción y repelencia. Podemos decir que existían dos tipos de interés para interpretar el cine, y a su vez esta lectura propiciaba la atención a dos tipos de espectadores. Por un lado, se veía al cine como un entretenimiento, que había desplazado al teatro, que centraba su eje en la vida personal de los actores de Hollywood, que analizaba las películas de acuerdo a los motivos de la dramaturgia tradicional y decimonónica y que se mostraba atenta a los cambios y nuevas propuestas venidas de EEUU. Su público es la muchedumbre, según los códigos de la época. Y por otro lado, el cinema era visto como arte, como medio de expresión de la modernidad por excelencia, con un lenguaje particular, exacto para públicos selectos. Se ve a su público como restringido y homogéneo, tal y como concebían a los receptores de antaño de la ópera o la pintura. Esta visión conserva caracteres modernistas y decimonónicos, lo que implica una constante lucha con la discontinuidad o rupturas que propone la modernidad. El cine debe educar, transformar a las masas y refinarlas.

Lima era percibida por los cronistas como la capital del cine, en la medida que se veía obnubilada por todo el imaginario que implicaba la adicción a este nuevo divertimento, que no discriminaba clases sociales. Roquito, seudónimo de algún columnista del diario *El Día*, escribió en 1917, que “*Han desaparecido por la influencia de la civilización y del ansia de modernización todas las costumbres que le daban (a Lima) un aspecto eminentemente nacional*”.

Roquito, en esta crónica, comenta los cambios en los estilos de vida abocados a imitar las costumbres y modas de los actores de Hollywood y Europa, dejando de lado una visión más fija en el contexto en el que se vive. *“Creemos que ni en los Estados Unidos, ni en París, ni en Buenos Aires, ni en ninguna parte hay la proporción de locales de cinema que se cuentan en Lima”*. Frase que sintetiza los niveles de popularización del negocio cinematográfico y de la necesidad del espectador por pasar más tiempo en las salas que celebrando festividades locales y que se asumen a punto de extinguirse.

Si bien el cine había comenzado siendo adquirido y difundido como un objeto de modernización por las clases oligárquicas, ya a comienzo de los años veinte dejó de ser instrumento de voluntad de dirigentes de poder económico o cultural para ser espejo de imitación y de deseos de alcanzar el progreso según los modelos del cine de un público obrero y pequeño burgués. Entonces, la lucha ideológica provenía precisamente de aquellos cronistas que acusaban al cine de cambiar modos de vida pero hacia la alienación y el consumo de modas extranjeras.

Un indicio de lo que ocurría al mismo tiempo en las provincias, lo encontramos en un artículo de Raúl Zevallos sobre “cine e idolatría”, donde se extrae fragmentos del informe que emitiera el párroco de Chepén, Jacinto Aurelio Delgado al obispo de Trujillo, Carlos García Yriryoyen, en mayo de 1924, y donde se exponen argumentos en contra del cine, debido a su rol transformador y corruptor de las costumbres de los norteños:

“Si preguntamos la causa de la transformación rápida de nuestras muchedumbres y su decaimiento moral, hallaremos la causa en el cinema. Sabido es que éste es elemento de lucro de los que adoran el metal sin pararse en medios por vedados que sean. Sabido también es

que el cine es el vehículo en que se trasladan y graban rápidamente las costumbres que toman. Como, ni la gente piadosa ni la de primera clase para que le tomen cintas de cine, ni tampoco les convendría a los adoradores del Dios Dinero que se dedican a este negocio, de que se dieron hechos que ni fueran sensacionales para que acuda la gente; por eso buscan crímenes y vicios para atraer a las muchedumbres que gustan del mal, y poder arrebatárles su dinero”<sup>21</sup>.

El discurso contundente del párroco de Chepén, y tal como señalara Zevallos, “*incorpora una fuerte acusación contra el mercantilismo de la industria cinematográfica*”, y que años después encontraría afinidad con las premisas de María Wiese al señalar a EEUU y sus productoras como responsables de frivolar los contenidos del cine en pos de un negocio seguro y de enviciamiento de las muchedumbres.

En 1922 el escritor, periodista y cinéfilo Oscar Miró Quesada, Racso, escribió sobre un proyecto municipal que buscaba restringir algunas películas, sobre todo policiales, por considerarlas ofensivas a las buenas costumbres y que se convirtió en preámbulo de una discusión que llevó a la censura institucional del cine años más tarde. Las autoridades culpaban del aumento de la criminalidad en Lima a la influencia de las películas donde abundaban ladrones de bancos, asesinos y pistoleros. Ante la situación, Racso señalaba que

“Para saber si en efecto las películas policiales han fomentado la criminalidad en Lima, se necesita estar en posesión de estos datos básicos de toda investigación criminológica: el número de delitos cometidos en Lima varios años antes de las exhibiciones cinematográficas, y el número de los habitantes que había en la capital en esos mismos años; y, frente a ese dato primario, el número de delitos que hoy se cometen y la población actual de la ciudad...”<sup>22</sup>.

---

<sup>21</sup> ZEVALLOS ORTIZ, Raúl “Hechiceros de sueños. Un documento sobre cine e idolatría” en revista *Briznas* N°2, julio de 1996, pp 27-34.

<sup>22</sup> El comercio, 24 de marzo de 1922.

Racso agregaba que *“Quizás algún loco puede haberse convertido en émulo de la “mano que aprieta” al ver Los misterios de Nueva York, pero creer que el cinematógrafo enseña a robar a los hombres honrados, es tan absurdo como pretender que enseña a volar a los que no son aviadores...<sup>23</sup>”*. Lo que sí resultó es que las películas policiales no se prohibieran, aunque igual la censura iba a hacer de las suyas pero bajo otros criterios y argumentos.

A mediados de los años veinte, la censura cinematográfica ya era parte del aparato estatal, a partir de un decreto dado el 11 de junio de 1926, vinculada a la necesidad de establecer un marco de control normativo para los contenidos de los filmes exhibidos que pudieran atentar contra las buenas costumbres y principios morales de los limeños. La junta censora estuvo conformada por Mercedes Gallagher de Parks, Virginia Candamo de la Puente, César Morelli, que la presidió, Honorio Delgado, Carlos Arenas y Loayza, Raymundo Morales de la Torre y Santiago Poppe, personalidades del mundo académico y de la elite cultural y social de la capital. Por ejemplo se publicó en la edición de Mundial del 6 de febrero de 1929 el siguiente comentario que nos da una idea del sentir de aquella época:

*"Hemos tenido noticia de que la exhibición de La paloma<sup>24</sup> ha sido prohibida. Ello no obedece a ninguna cucufata alma precavida. Ello obedece tan sólo a un sentido geográfico de la decencia. No sabemos si esta noticia es real, pero merecería serlo. En La paloma se describe México tan grosera y absurdamente como se describió Sevilla en la Carmen de Dolores del Río. La Junta Censora de Películas debiera fijar más su atención en esas cintas en que se calumnia las costumbres, la vida, todas las características que definen a un país, a una ciudad”*.

---

<sup>23</sup> Idem.

<sup>24</sup> Filme mexicano de 1926.

El asunto de la censura fue un punto capital en la formación del espectador limeño, del cual también formaban parte los cronistas cinematográficos o comentaristas, pero lo fue tanto como el tema de la incursión de las llamadas *majors*, transformándose así con esta aparición casi monopólica la distribución y producción del cine en el Perú. En el año 1926, Lima ya contaba con sucursales de Universal Pictures Corporation, de Fox Film, de Paramount Films. En 1931, Metro Goldwyn Mayer inauguraba en Lima una oficina de distribución directa de películas. El diario El Comercio publicó un cable despachado en Washington, donde se informaba que el Departamento de Comercio de los Estados Unidos consideraba a América Latina como el principal mercado para las películas norteamericanas en el primer semestre de 1927,<sup>25</sup> Las *majors* definían el tipo de cine que se debía exhibir, y que generalmente eran las cintas más exitosas de Estados Unidos, las que hoy conocemos como “blockbusters”, pero del cine mudo.

### **3.3 Juicios de valor para analizar el cine. Del ojo a la mano: del écran a la prensa**

Las primeras aproximaciones de una crítica de cine en el Perú afloraron dentro de un panorama más amplio de periodismo del espectáculo centrado en noticias hollywoodenses. Las notas sobre los estrenos de las diversas casas distribuidoras y sobre los detalles de la vida de actores y actrices que los protagonizaban eran moneda común en la prensa. Poco a poco se fueron abriendo camino comentarios menos superficiales sobre el cine como arte y espectáculo en medio de un contexto de modernizaciones en la vida diaria y

---

<sup>25</sup> *El Comercio*, 7 de agosto de 1927.

sentimental, a la par que el cine se reconocía como expresión y lenguaje de caracteres particulares. Pero fue claro que hubo dos vías para ejercer el periodismo cinematográfico: el de la publicidad, escrito con el único fin de “vender” el filme, o el de comentar la película bajo el juicio de verlo aún aliado al teatro o a la literatura.

Poco a poco las notas informativas pasaron a configurar juicios valorativos más allá de las descripciones argumentales o sobre las performances actorales. No sólo se delimitaron poco a poco los parámetros para el nacimiento de una nueva crítica que no tuviera que recurrir a los mismos elementos de análisis del teatro o de la literatura, y que en este contexto limeño se dio casi de manera implícita, pasando a un periodismo cinematográfico menos publicitario o promocional, a uno más analítico, pero que tomó un proceso lento y escaso (casi diez años).

Se había delimitado el nuevo objeto del comentario y visto al cine como un lenguaje autónomo, con categorías diferenciadas de otras artes. Pero así como comenzó este interés por parte de los cronistas, también las reseñas y comentarios dejaron entrever sensibilidades y sentimientos de otro calibre, que rozaban en muchos casos la discriminación, el racismo y la intolerancia hacia los tipos de público que el cine atraía. De las clases altas a la feria, o de la carpa al teatro con plateas y mezzanines: *“Diversión plebeya, como las máquinas tragaperras, el ti vivo o la casa encantada, el cinematógrafo era despreciado por los intelectuales. Su público no era el que frecuentaba los teatros, museos o salas de concierto”*. (GUBERN, 2001: 59). Quizás sea por esta mirada que algunas crónicas revelaron esta distancia, y se detuvieron en los aspectos sociales más que en los estrictamente cinematográficos.

En el año 1921, la revista *Mundial* publicó a toda página el artículo “La influencia del cinema”, escrito por P. Chaumet, colaborador europeo de la publicación, donde señala que “*Si el cinema ha llegado a ser el rey de los placeres, no es todavía lo que algunos sueñan qué será: una escuela universal, puesta a la mano de todos, propagadora grandiosa del Bien al mismo tiempo que de la Belleza*”. El autor pide que todos cooperen para convertir al cine en una escuela universal, disociándolo de las cintas dirigidas a un público más masivo, ávido de los seriales y melodramas mudos, ya que éstas “*contribuyen a despertar los bajos apetitos*”. Esta cita del texto de Chaumet, que pareciera tener carácter editorial, refleja uno de los grandes temas surgidos a partir de la creciente popularidad del cinematógrafo en Lima, pero también en el mundo: películas artísticas frente a las películas de entretenimiento bajo el ojo de la moral. Ocho años después, en la sección “Nuestros colaboradores especiales extranjeros” del diario *La Crónica*, en un artículo del italiano Gugliel Ferrero, se indica que “*Como el diarismo de gran tiraje, el cinema debe adaptarse a la mediocridad de las muchedumbres a las cuales está destinado a servir*”.

Vivir la experiencia del cinematógrafo no sólo como nuevo entretenimiento sino como espacio de encuentro social, como termómetro de gustos y modas más allá del écran, como ejemplo de cambio en la percepción de lo moderno frente al pasado se teje dentro de una estructura de sentimiento:

“...significados y valores tal y como son vividos y sentidos activamente; y las relaciones existentes entre ellos y las creencias sistemáticas o formales en la práctica son variables (incluso históricamente variables) en una escala que va desde un asentimiento formal con una dimensión privada hasta la interacción más matizada existente entre las creencias seleccionadas o interpretadas en las experiencias efectivas y justificadas”. (WILLIAMS, 1998: 156).

El cinematógrafo es pensado y sentido como una experiencia social en proceso, donde se configura modos de ver residuales y hegemónicos de las tendencias del arte modernistas y vanguardistas y que en muchos casos son leídas como "privadas", pero que tras el análisis pueden denotar características emergentes, dominantes y jerárquicas. En este sentido, las experiencias en la crítica de cine de comentaristas como María Wiese en la revista *Amauta* o como P. en el diario *El tiempo* de Lima son dos ejemplos de cómo el apogeo del cine silente va a cambiar y cuestionar los modos de ver el cine, ya como objeto artístico (el denominado ya séptimo arte) o como entretenimiento popular, como parte de opiniones de carácter subjetivo, pero que revelan interpretaciones en debate con los gustos de su tiempo.

El periodismo cinematográfico, que trató de desentrañar los contenidos y estilos de las mismas películas, que indagó más allá del mero dato y de la moda del espectáculo, se afianzó años más tarde tras librarse de la tendencia hegemónica de la promoción de las películas y de la crónica social. Las primeras *reviews* surgen para hacer publicidad a las películas de las productoras extranjeras, como lo que describe Ángela Ramos, pero sin despojarse de la descripción que la asocia al temperamento de la época frente a un estímulo moderno. Por ejemplo, los estrenos de la productora francesa Pathé en 1908, que ya tenía oficinas de distribución en el país, propiciaron las primeras reseñas en diarios como *El Comercio* o *La Prensa*, que iban aderezadas con respuestas positivas sobre la novedad. "*El cinematógrafo es (...) un pasatiempo que está al alcance de todas las fortunas y que es no sólo moral y recreativo, sino muchas veces instructivo, pudiendo conocerse los*

*países, sus costumbres, sus monumentos, sus calles, sus paseos, tan exactamente como si estuviera uno en ellos*”, se lee en una nota sobre unos de los primeros estrenos de Pathé.<sup>26</sup>

No es sino hasta junio de 1912 que aparece la primera publicación precursora dedicada a la programación del Cinema Teatro, una de las salas de proyección más importante de Lima: *Revista Cinematográfica gráfica Ilustrada del Cinema Teatro*. Pero más allá de tener un carácter genérico se dedicaba a promocionar las películas que se proyectaban en la sala:

“La modalidad de la reseña fílmica, con amplio caudal de informaciones y acentos publicitarios, fue dominante en la prensa peruana hasta mediados de los años veinte. Las columnas dedicadas a la información cinematográfica poseían una visión muy precisa del perfil de su lector: sexo femenino, menor de treinta años, lector de otras revistas de espectáculos, sobre todo extranjeras como *Cinemundial*”. (BEDOYA, 2009: 169).

Los diarios siguieron publicando en la década del veinte las reseñas sobre las películas que se estrenaban bajo un estilo publicitario, pero en 1924 apareció con un carácter más especializado *Crítica*, un semanario dirigido por Humberto Castro Principi. Un año después salió *Cines y Estrellas*, que duró hasta inicios de los años treinta. Luego aparecieron *El cine gráfico*, *El espectáculo*, *De cine a cine* y *Écran*. También surgieron las primeras columnas cinematográficas, como las de Castro Principi en los diarios *El Sol* y *La Tradición*, o como la famosa columna *Cinematográficas* del diario *La Crónica*: “(...) a los limeños las ‘cosas’ del cinema de todas partes les interesa y saben más de ellas que los mismos empresarios de las películas”<sup>27</sup> .

---

<sup>26</sup> EL Comercio, 18 de junio de 1908.

<sup>27</sup> La Crónica, 1926.

En 1926 salió a la luz *La semana cinematográfica*, que fue la más importante por su periodicidad y permanencia, bajo la dirección de Carlos Barreto, quien impulsó una serie de publicaciones del mismo corte: *Cinegramas* (1927), *El cinematografista* (1928) y *Luces y sombras* (1931), aunque de vida más breve.

En 1928 apareció en el diario *El Mundo* la columna *Crónicas de cine*, que era firmada por P., a secas, una personalidad polémica que trazó una perspectiva crítica que asumía los recursos expresivos del cine como lenguaje autónomo frente al canon del teatro u otras artes:

“Muchas gentes concurren a él buscando en las proyecciones un reemplazo del teatro. Y sólo se preocupan por el argumento, sobre cuyo desarrollo fundan entonces su juicio. (...) Provocar en el silencio oscuro de la sala, por el gusto, por la masa, por la belleza, por la pasión, por el movimiento, por la síntesis evocadora, por la oposición fotogénica hábilmente expuesta un estado emocional en el espectador, eso es el cinema (...)”<sup>28</sup>.

Esta diferenciación de cine arte/cine teatralizado fue un tema capital: la prensa peruana que analizamos muestra esta divergencia de modo permanente y esta dicotomía se convierte en categoría de análisis o juicio de valor. Si una película ponía en evidencia sus nexos con una obra literaria podría ser considerada *per se* como mala. Mientras más alejado de un estilo marcadamente teatral el filme podía tener más virtudes.

Por ejemplo, en 1915 Federico de Onís, quien publicó en la revista semanal madrileña *España*, sostuvo que:

“Existe, sí, el cine-literatura, el cine-pedagogía, el cine-prensa, el cine-política...; siendo en todos estos casos el cine algo adjetivo, un medio, un instrumento, un trampolín en que todas estas cosas se sirven o

---

<sup>28</sup> El Mundo, 6 de diciembre de 1928.

intentan servirse para lograr sus fines, muy otros sin duda que del cine mismo”<sup>29</sup>.

O como agregó en otro artículo en la misma revista que “*El cine quería al nacer ser él y no ser para otros*”.

En 1915, el escritor mexicano Martín Luis Guzmán, quien realizó comentarios sobre la naturaleza del cine en diversas revistas españolas de esos años, sostuvo que:

“La ausencia de la palabra comunica al cinematógrafo una capacidad indefinida de cosmopolitismo. Todas las películas así sean yanquis, rusas, danesas o italianas, dan la vuelta al mundo y donde quiera se les entiende. Según se ha repetido mil veces, más que al libro y al teatro, está en ellas encomendada la tarea de popularizar en cada país – popularizar en sentido absoluto- el espíritu y las costumbres de los países extraños” (GONZÁLES CASSANOVA, 2003: 128).

La llegada del cine sonoro implicó una ruptura también en el análisis de las películas, debido a la aparición de los idiomas y al empleo de subtítulaje o doblaje (también la desaparición y surgimiento de actores), propiciando nuevos intercambios entre críticos que valoraban el cine silente y defenestraban contra el sonoro, lo que daba otro juicio de valor: el modo de actuar, la dicción, las voces, todo ello se añadía al comentar el valor de un film.

En esos años ya se reconocían algunos nombres en los comentarios sobre el cine, sobre todo gente proveniente de los campos de la literatura, la dramaturgia, el ensayo y el periodismo: como los redactores de *El Comercio*, Franklin Urteaga Cazorla, Juan Piqueras, Felipe Sassone (quien colaboraba además en *El Callao*), o Aurelio Miró Quesada. Emilio Gjurinovic era redactor de *Nuestro Diario* (1931), por ejemplo. También es conocido el atractivo que

---

<sup>29</sup> Citados en GONZALES CASANOVA, Manuel **El cine que vio Fósforo**. Fondo de Cultura Económica, México, 2003, p. 349.

despertó el cine en diversos intelectuales de la vida cultural peruana de esos años, como José Carlos Mariátegui, Xavier Abril, Jorge Basadre y César Vallejo, quienes inclusive dentro de los debates sobre vanguardia defendían el carácter revolucionario del cine dentro de una etapa transformadora, punto de análisis del siguiente capítulo.

En la década del veinte, el cine ya había alcanzado un desarrollo notorio, si se tiene en cuenta que la primera función se había realizado solamente hacía 25 años. Y en el Perú apenas se había hecho los primeros esfuerzos al realizar algunos documentales y cortometrajes de ficción.

No es hasta mediados de la década en que se da un despunte de obras nacionales, como la cuestionada *Páginas heroicas* (1926), *Luis Pardo* de Enrique Cornejo Villanueva, estrenada en el Teatro Excelsior el 12 de octubre de 1927, *La Perricholi* de Guillermo Garland y Luis A. Scaglione (1928), en ese entonces conocida como “*la mejor cinta nacional filmada en el Perú*”, o *Como Chaplin* (1929). Como punto aparte destaco que ninguna de estas cintas fue comentada ni mencionada en *Amauta*, salvo el documental *La conquista de la selva*, producida por hermanos franciscanos y comentada por la misma Wiese, por lo que podría pensarse que bajo este punto, la revista se mantuvo al margen de la problemática del cine nacional que se estaba fomentando a pequeños pasos.

El periodismo cinematográfico estaba formando sus cimientos a través de la información diaria, de la percepción de un cambio en los modus vivendi, y poco a poco fue brotando la semilla hacia una especialización, que años más tarde se terminaría por afianzar.

## **CAPÍTULO 4**

### **CINE ARTE VERSUS CINE DIVERTIMIENTO: EL CASO DE AMAUTA Y LAS VANGUARDIAS**

“A mi juicio, lo característico del arte nuevo, desde el punto de vista sociológico, es que divide al público en estas dos clases de hombres: los que lo entienden y los que no lo entienden... Será un arte para artistas, y no para la masa de los hombres, será un arte de casta y no democrático”.

**José Ortega y Gasset. La deshumanización del arte.**

Los años veinte del siglo pasado fueron épocas de apogeo del cine silente y el marco de un suceso significativo: la polémica del vanguardismo, que incluía al cine como uno de los motores de inspiración y reflejo de una época que se abría a percibir y moldear los elementos de lo moderno en su cotidianeidad.

A pesar que el cine había visto la “oscuridad” por primera vez en 1895, en Francia, veinte años después aún se manifestaba un debate a nivel mundial sobre si el cine era arte o no, y esta preocupación también llegó a ser un tema de importancia en el contexto cinemero local, ya que diversos periodistas y columnistas se dedicaron a desentrañar diversos argumentos para exponer al cine como un lenguaje nuevo y moderno.

El debate también trajo detractores, aquellos que veían al cine como una extensión de los recursos expresivos del teatro (sobre todo el histrionismo y la frontalidad de la cámara como si se tratara de la cuarta pared), o como un espectáculo de feria que pronto iba a pasar de moda. Cine arte versus teatro filmado.

Superado el rol de simple promoción de las películas, los primeros textos críticos sobre cine se dieron en torno a dos puntos: si tenía que ser visto como arte o simple divertimento (lo que se inserta en una problemática estética), y si la industrialización que propiciaba Hollywood afectaba o no la calidad de las películas (lo que se inserta en una problemática sobre el modo de producción o consumo).

Resulta sorprendente que en diversas revistas europeas los debates se centraron en teorizar el cine como lenguaje, en su poética y estética, mientras que en esta parte de Latinoamérica, el cine era analizado no como forma de lenguaje frente a otras artes, sobre su diferenciación frente al teatro o la literatura, sino por su manera de distribución y de llegada en países con escasa producción, frente a la hegemonía de “Yanquilandia”.

El número de producciones cinematográficas que se realizaron y estrenaron en la década de los veinte y treinta fue tal, en cantidad y calidad, que el público no tuvo tiempo de educar su gusto y se limitó a dejarse llevar sin resistencia por los caminos que le ofreciera la nueva y poderosa industria cinematográfica. Los intelectuales se sintieron en el deber de educar al público y recordar a la industria que el cine, más que artificio de entretenimiento y evasión, era arte.

Para algunos articulistas de la prensa peruana el cine debía ser parte de un patrimonio de la cultura universal, entendido como el resguardo de un arte a punto de perder su capacidad de transmitir lo bello y moralmente apropiado con las buenas normas de conducta y los verdaderos juicios de valor sobre el arte. Para otros, el cine no era más que una reescritura de los mismos objetivos del

circo o la pantomima, la diversión, el entretenimiento, para un público masivo, pero en la cual se encontraba su efecto renovador y revolucionario.

Estos debates que se dieron en revistas de la capital produjeron más exigencias para los cronistas, ya que el objeto ya no eran simples películas de la cartelera sino la naturaleza del consumo y la exhibición. Este fenómeno social, de consumidores, sobre todo, facilitó las condiciones para el desarrollo de un periodismo especializado, que trató temas como: el cine como aparato de exhibición, el modo de producción desde Hollywood, la poca calidad del actor cinematográfico frente a la performance teatral, la aparición de la crítica burguesa en el discurso fílmico, la estética del film, etc.

Si a finales de 1919 ya se había consolidado secciones sobre el mundo del cine (entendidas como notas del corazón y como crónicas de exhibiciones y el rol de los espectadores), ya a mediados de la década del veinte es que aparece la columna crítica sobre cine como análisis más detallado de los films, más allá de un resumen o valoración argumental. En la prensa se configuraron no sólo redactores encargados de las crónicas de cine, sino también columnas, páginas, nuevos formatos periodísticos para públicos diversificados (cine para mujeres, cine arte, etc.).

#### **4.1 Vanguardia, cine y la sombra de las demás artes**

A mediados de los años veinte se vivió la polémica del vanguardismo en torno a la poesía en diversas revistas literarias y culturales, entre ellas *Mundial* y *Amauta*. Estaban los escritores entusiastas, los que tomaban a las vanguardias históricas como una influencia utilizable como recurso sin mayores cuestionamientos o apologías, y los detractores. Este debate no escapó a un

análisis crítico de algunas figuras del cine como Charles Chaplin, sobre todo, y a la influencia del cine como motivo de modernización en diversos imaginarios poéticos, como también lo fue para los surrealistas, dadaístas o futuristas (basta recordar la “*cinematografía futurista*”, uno de los manifiestos de Marinetti).

La vanguardia literaria tuvo un proceso heterogéneo, que involucró a escritores de diversas regiones del país, pero no tuvo un nexo con un cine de avanzada hecho aquí. Un cine de esta naturaleza no existió en el Perú. Se sintió una incursión fuerte de las *majors*, lo que imposibilitaba que las pocas películas que se hacían, ya que realizarlo resultaba oneroso, pudieran mostrar nuevas tendencias narrativas y estéticas. El cine de vanguardia sólo existió desde la distancia, que se podía ver en los viajes al extranjero, y como un modelo y medio de expresión a soñar. El público limeño sólo estaba atento a los estrenos de Hollywood, y a alguna novedad francesa, italiana o alemana traída por Pathé.

José Carlos Mariátegui mostró una atracción por el tema cinematográfico y los contextualizaba a partir de su valorización estética ligada a lo social: el hombre nuevo, la lucha obrera y del proletariado. Pero como los demás hombres de prensa y columnistas, que se obnubilaban por las impresiones que el cine tenía en el público en general durante las funciones (las situaciones de romance, de nueva sociabilidad bajo la oscuridad de la sala), Mariátegui escribió una reseña muy al tono de la época, sobre la asistencia de un grupo asháninca encabezada por un señor apellidado Zárate, a una función en el Cinema Teatro en 1914. Mariátegui señaló en aquella nota que Zárate

“(…) No concibe como se pueda alcanzar la reproducción en un simple lienzo de tantas y tan extraordinarias escenas. Zárate encontraría diabólico y sobrenatural este invento, si no fuese, como ya es, cristiano sincero y convencido, y prestase en consecuencia poca fe a cosas de sortilegio y hechicería”<sup>30</sup>.

Este extracto del texto de Mariátegui sorprende por dos razones, por el tema de la “otredad” (brindando al señor Zárate, indígena asháninca, la curiosidad propia del advenedizo y la mentalidad de un infante sorprendido por lo desconocido, simulando sus reflexiones), y por la relación con los otros cronistas de la época al establecer un sentido común: el de dejarse llevar por el aspecto social que produce el cine en los nuevos espectadores.

Mariátegui tampoco escapó a las referencias cinematográficas en sus poemas, cuentos o comentarios en su periodo como Juan Croniqueur. Su cuento *El hombre que se enamoró de Lilly Grant*, fue uno de los primeros en mencionar la influencia del cine en la vida cotidiana. Su artículo “Esquema para una explicación de Chaplin” (publicado originalmente en *El Tiempo* y luego reproducido en *Amauta*), se sumó a otros ensayos continentales en torno al actor inglés.

Para señalar más claramente la influencia de las vanguardias en la percepción y en la escritura sobre cine describiremos algunos casos. En Rusia, después de la revolución, existió la polémica, inspirada por las corrientes de vanguardia, de darle al cine un modelo diferente al que ya se había instalado en el mundo hasta el año 1924. Esta mirada de las “izquierdas” demandó abolir inclusive el tipo de exhibición, con sus salas de cine, y señaló el fin de esta expresión como entretenimiento y se sugirieron otros circuitos menos dependientes de una industria a gran escala. De otro lado, estaban los de

---

<sup>30</sup> La Prensa, 19 de julio de 1914.

“derechas” que “*reclamaban verdaderas bases comerciales para la producción y la distribución de los ‘deseos’ del público*”. (ALBERA, 1998: 19).

Desde 1915, los miembros del Círculo Lingüístico de Moscú y de la Sociedad para el Estudio del Lenguaje Poético (conocidos a partir de los años setenta como los formalistas rusos), tuvieron un interés por el cine tanto como espectadores, críticos o teóricos. Promovieron discusiones a la pregunta típica de aquellos tiempos, tanto en Rusia, como en Italia, con los futuristas o en Francia con Blaise Cendrars y Guillaume Apollinaire: ¿el cine es un medio de reproducción como la máquina de escribir, el fonógrafo, o es un arte? Las respuestas estuvieron más cerca de la que años más tarde propusiera Walter Benjamin, ya que el cine propicia una redefinición frente a otras artes, frente al teatro, la literatura, sobre todo, pues su naturaleza industrial, reproducible, sin “aura” plantea nuevas lecturas y análisis.

En el ensayo *Problemas de cine-estilística*, Boris Eikhenbaum, uno de los representantes más destacados de este grupo de teóricos, sostuvo algunos puntos partiendo de la recepción del espectador, que plantearon una mirada desde el consumo para ver al cine como arte:

“... el espectador ha adquirido cierta estabilidad en los gustos, se ha habituado a tópicos a los que no quiere renunciar. De este modo, se perfila una relación compleja entre dos tendencias, relación característica de todas las artes. *El gabinete del doctor Caligari*, como filme destinado a un espectador de masas fue un fracaso total en toda Europa pero, dentro de la historia del cine, es un paso adelante muy importante...”. (ALBERA, 1998: 53).

Si el cine era visto como arte, con una estética, con un público objetivo determinado, con fines claros, se tenía que delimitar cuáles eran los aportes que lo diferenciaban del teatro o la literatura.

“El cine y el teatro no están en conflicto. Se dan forma recíprocamente, se indican su terreno respectivo, marcan sus límites comunes. El más joven de los dos ha conservado toda la soltura propia de su edad (¿se iba al cine?), aunque se ha adquirido una fuerza terrible. Por el poder de las impresiones, el cine ha superado al teatro. Pero desde el punto de vista de la complejidad, nunca lo superará. Siguen caminos diferentes”. (ALBERA, 1998: 181).

Los rusos miraban al cine como el ejemplo de un proceso sincrético. Es visto como una invención técnica que ha situado a las demás artes, de las cuales se empapa, en nuevas condiciones. Jacques Rancière sostuvo que:

“El cine es un arte que se construye automáticamente con la realidad. Si se afirma que el cine fue inventado en 1895 por los hermanos Lumière y no tres meses antes por los hermanos Skladanowsky es debido a que éstos filman teatro frente a los Lumière que filman la salida de una fábrica o la llegada de un tren a la estación”<sup>31</sup>.

Resulta interesante esta polémica de cómo ubicar al cine, que mucho tuvo que ver con la influencia de las vanguardias literarias y pictóricas y asociarla a algunas categorías más amplias de este proceso de las artes en general, frente a la discontinuidad dentro de la modernidad.

A diferencia del proceso de ruptura con la tradición que se percibe como característica de las vanguardias mencionadas, el cine es una invención casi nueva. Su tradición es breve, tiene una data de apenas treinta años cuando ya se ponía en tela de juicio su decadencia y agotamiento. La demanda de una renovación por parte de la intelectualidad era un tópico en diferentes geografías y contextos. Existen dos ideas usadas por Peter Bürger, que ofrecen puntos de interpretación para entender el fenómeno del cine en estos años: no se le cuestiona al cine una vuelta “a la praxis vital”, porque ese nexo aurático como

---

<sup>31</sup> “El destino de cine como arte”. Entrevista al crítico. Jacques Rancière con motivo de la publicación de “Malestar en la estética”. En: <http://www.zinema.com/textos/eldestin.htm>

obra de arte con el espectador no existió nunca, sino que se sostuvo que su opción estilística encajara con el imaginario del “hombre nuevo y libre” que proponían algunos escritores (BÜRQUER, 1997).

De otro lado, se le reclamaba al cine una independencia frente al problema de la institución que se había creado desde las grandes industrias y su aparato de distribución, sin embargo nunca tuvo una autonomía frente a las otras artes ni frente al sistema. El cine no podía ser analizado como un fenómeno de vanguardia, salvo en casos muy aislados: nació perteneciendo a una industria y los receptores lo conocieron en masa y en serie.

La diferencia entre ver al cine como espectáculo y verlo como un vehículo artístico y de reflexión fue un punto de discusión entre los periodistas o escritores que se sentían más atraídos por una visión crítica de este “arte”. Un artículo del periodista Carlos Alberto Espinoza Bravo, escrito en Jauja y aparecido en la revista *Mundial* en 1929, resulta paradigmático en este sentido para señalar una de las dos visiones que existían sobre el tipo de cine que se exhibía y comentaba.

La visión de Espinoza Bravo, que va a ser compartida por un grupo de periodistas e intelectuales, entre ellos María Wiese, va a defender el cine como arte que dota al espectador de una nueva sensibilidad en el “*nuevo ciclo de la cultura universal*”, sobre todo aquel producido en Europa, sin embargo a la vez teme por la trivialización en la que cae en manos del poderío transnacional de Hollywood.

La otra visión que gobernó el periodismo cinematográfico de este periodo es la que exagera el mundo maravilloso de las estrellas de cine,

homologado a la moda, al glamour, a ritmo de *jazz band*, a través de información de primera mano tomada de los cables sobre el quehacer del *star system*. No importaba si las películas eran buenas o malas, si elevaban el espíritu o enriquecían la sensibilidad, pues lo que era vital era informar al espectador de Lima (mujeres, sobre todo) sobre los últimos acontecimientos de la meca del cine.

En el diario *La Crónica* se reprodujo un texto del historiador italiano Gugliel Ferrero, quien señalaba que “*La fotografía del movimiento ha permitido la multiplicación industrial de los espectáculos a través del espacio*”<sup>32</sup>. Con esta aseveración, que ya comienza a introducir lo que Walter Benjamín denominaría como época de la reproducción técnica, propone una diferencia frente a la minoría que podía asistir al teatro, arte que disminuía adeptos frente a la hegemonía del cine. “*El cinema ha sido para el teatro y para la escena lo que el periódico ha sido para el libro y para la literatura*”, dijo Ferrero en este artículo que trataba de explicar la crisis del arte dramático que avizoraba. Para Ferrero, el cine debe adaptarse a las mediocridades de la muchedumbre, a las cuales está destinado a servir. La visión del italiano encaja con las categorías usadas por J. Ortega y Gasset en *La deshumanización del Arte* en plena década del veinte, y que tuvieron vigencia entre los intelectuales peruanos que escribían sobre cine, sobre todo los que lo consideraban un arte nuevo frente a la masificación de Hollywood: “*...el arte joven contribuye también a que los ‘mejores’ se conozcan y reconozcan entre el gris de la muchedumbre y aprendan su misión, que consiste en ser pocos y tener que combatir contra los muchos*”. (1985:15).

---

<sup>32</sup> Texto de Gugliel Guerreo, en *Cinema y teatro*. Diario *La Crónica*, marzo de 1929, enviado desde Italia.

En ese mismo año, en el diario *El Mundo*, “P.” daba cuenta de cuál era la situación de la crítica de cine en ese contexto. “P.” sostiene que ya en 1929 se ha comenzado a opinar sobre cine de verdad y que ya los diarios han dejado de copiar notas cablegráficas sobre los actores estadounidenses. Sin embargo, cuestiona el uso de lugares comunes en estos comentarios, que no escatiman en decir con regularidad que una película tiene “*un tema movido, interesante, atractivo*” o que “*el público quedó encantado*”<sup>33</sup>. “P.” agradece a los imitadores de sus *Crónicas de cine*, el nombre de su espacio semanal:

“escritas, exclusivamente, en servicio del público.  
Y en obsequio al encanto de las bellas cintas colmadas de arte.  
Cuando alabamos una película  
Es que hay en ella algo o mucho que es digno de verse.  
Cuando decimos de una cinta que es mala.  
Es por que efectivamente lo es.  
Sin importarnos lo que piensen los intermediarios que las explotan”.

La apreciación de “P.”, escrita en un estilo peculiar que evoca la forma de un poema, resulta interesante al plantear una problemática que sigue vigente hasta la actualidad, la de la relación de las distribuidoras con las *majors* y de los periodistas con un material promocional. “P.” daba cuenta de “los intereses de la propaganda”.

Si bien los mismos comentaristas y periodistas de cine planteaban dos tendencias para hablar y escribir de cine, algo como unos “apocalípticos” y otros “integrados”, el escritor César Vallejo señalaba en su artículo polémico *Religiones de vanguardia* que en los debates del cinema

“pueden opinar, a lo más, los escritores libres, los que nada tienen que ver con aquellas entretelas de la profesión. Por esto, me place, en esta polémica, una idea de Paul Valéry, de Andrés Suarès, de Blaise

---

<sup>33</sup> P. Crónicas de cine. “Un homenaje de la prensa que agradecemos de verdad”. Diario El Mundo. Lunes, 27 de mayo de 1929.

Cendrars o del doctor Allendy, estén o no a mi gusto. Pero, en general, sólo vale en esta cuestión el parecer del hombre rigurosamente profano, que no sea, naturalmente, un inculto<sup>34</sup>”.

Este texto surge a raíz de un debate promovido por un diario francés, que incluía una encuesta que pedía responder si el cinema existía o no como un arte nuevo e independiente de las demás artes. Vallejo, quien vivía en París en ese entonces y hace referencia a ese contexto cultural, pronosticó que sólo un 2% de los entrevistados respondería que sí existía como arte nuevo porque era *“gente libre y cambiante, que siguiendo los vaivenes de su gusto y las peripecias del desenvolvimiento del cinema, logran dar entonación humana y sincera a sus ataques y a sus elogios, sin sistematizarse ni dejarse llevar por modas ni escepticismo troglodíticos<sup>35</sup>”*. Aquí Vallejo se refiere a las modas que encarnaba Hollywood y a su *“religión cinematográfica o charlotesca”*, tal como él la satirizaba.

Esta “religión” se veía alimentada en todo el mundo por este imaginario de Hollywood de estrellas, impulsadas por la publicidad, y que se basaba en complacer al lector/espectador con información novedosa sobre los galanes y divas de *“gringolandia”*. También pasaba por hacer mención al espacio del cinematógrafo como centro de atracción de moda y como referencia de status social prominente.

Hollywood impuso todo un imaginario que pasaba por la moda, la publicidad y la manera de entender los dramas de la vida.

---

<sup>34</sup> Mundial, Lima, 1927, N° 359.

<sup>35</sup> Op. Cit.

La visión que tiene *Amauta* del cine difiere de estas lecturas banalizantes. Aunque los redactores de esta revista no tuvieron acceso a filmes de vanguardia (la rusa, sobre todo, lo que fue una gran ausencia, y ni qué decir de la alemana o la francesa, lo que sí se diferencia del plano literario), si propusieron una manera de entender el cine, invento con potencial de enorme atractivo para las masas, que era desdeñado por intelectuales como Clemente Palma, Víctor Andrés Belaunde, José de la Riva Agüero, quienes lo consideraban “como un arte de barraca o inculto”<sup>36</sup>, pero arte al fin de cuentas.

¿Quiénes podían hablar de cine? ¿Quiénes estaban preparados para entenderlo? ¿Era arte o entretenimiento? Eran preguntas que escapaban a los que se especializaban en el tema, y así como Vallejo un grupo de intelectuales como José Carlos Mariátegui o Xavier Abril proponían diversas lecturas pero teniendo en cuenta el contexto de debate sobre “lo nuevo” que se desarrollaba en diversas publicaciones de la capital, donde el cine era pues un elemento de la modernidad donde diferían miradas sobre lo culto y plebeyo.

En *Amauta* en 1929, Xavier Abril sostuvo en un ensayo sobre la defensa del surrealismo que “*el cinema entre las artes de la realidad, no es comprendido por esa ‘plebe culta’*<sup>37</sup>, porque responde a una realidad superada, intelectual y social-“. Abril sostiene que “*Ningún arte... ha expresado como el cinema ese angustioso movimiento de la historia en nuestro siglo*”.

#### **4.2 Cine o la luz ante la crisis de la “cultura universal”**

Carlos Alberto Espinoza Bravo escribió en *Mundial* que

---

<sup>36</sup> WIENER, Christian. “Mariátegui y el cine”. Diario La República. Martes, 19 de julio de 1994.

<sup>37</sup> Abril se refiere a la plebe intelectual literaria que se concentraba en el realismo, desdeñando “la realidad del subconsciente, y que insisten “en la monótona e insoportable del consciente”.

"Indiscutiblemente la cinematografía contemporánea ha batido un record maravilloso de adelanto, dando un viraje futurista de descubrimiento para su mañana grávido de creacionismo. Por hoy, Yankylandia, por ser el único reservorio del oro del mundo, se lleva el monopolio de Séptimo Arte. Las star y las no star, de todos los puntos cardinales de la tierra tienden su esperanza hacia Hollywood. Los directores de escena, los escritores de argumentos cineístas, enclavan sus banderas en Cinelandia<sup>38</sup>".

El texto de Espinoza Bravo, a la que él mismo denominó como una "crítica cinematográfica", y que fue escrito a partir del estreno de la cinta peruana *La conquista de la Selva*, comparte una mirada dicotómica sobre el cine: es un arte apreciable pero que pierde su carácter aurático en su modo de producción, reproducción y distribución. Es decir, el modernismo atribuye al cine un carácter aurático a como dé lugar.

Llama la atención también las palabras que usa para elogiar el progreso de este invento: "*viraje futurista*", "*mañana grávido de creacionismo*", que no pueden dejar de asociarse a las vanguardias históricas que habían influido notablemente en América Latina y que le sirven de referencia al periodista para evocar cierto liderazgo de la máquina sobre la creación absoluta. El cine ha creado un nuevo centro. Si con las vanguardias históricas los poetas latinoamericanos tenían como eje de los puntos cardinales del mundo a los movimientos europeos y su influencia, los involucrados en la industria del cine encontraban este punto de partida en Hollywood.

Inclusive el término "cinematográfica" era usado de manera común por diversos escritores para referirse a cierta tendencia renovadora del cine o al cine mismo, y César Vallejo fue uno de ellos. En el texto *Vanguardia y Retaguardia*, Vallejo comenta una moda que se daba en París en 1928, que tiene algo del *found*

---

<sup>38</sup> Mundial, 26 de junio de 1929.

*footage*<sup>39</sup> que, realizan algunos cineastas en la actualidad y que tuvo su apogeo en los años 60 con las llamadas neovanguardias. Vallejo relata que este ejercicio implicaba hacer un filme con tres partes distintas:

“...una película antigua o de retaguardia, una película futurista o de vanguardia y una película contemporánea, según las épocas en que ellas han sido realizadas. En una misma sesión se pasa una película tomada en 1906, por ejemplo, otra tomada en 1928 y otra tomada también ahora, pero en la que se ensayan o aventuran extremas audacias renovadoras”.<sup>40</sup>

Vallejo asistía a un evento inusual, imposible en este lado del planeta, para destacar el papel del espectador parisiense, que afrontaba diversas perspectivas de esta modernidad desde el cine, preguntándose “*¿Cómo opera en este hombre libre, la confrontación de los periodos de desarrollo del cinema y de la vida que éste expresa?...*”<sup>41</sup>.

Vallejo fue un crítico de las vanguardias literarias en América Latina, sobre todo en Perú, considerándolas un mero reflejo retórico que no conformaban a este “hombre libre” que menciona. Un año antes, dentro de la polémica del vanguardismo peruano, acusaba a su generación de “*impotente para crear o realizar un espíritu propio, hecho de verdad, de vida, en fin, de sana y auténtica inspiración humana*”<sup>42</sup>. Analizar este desarrollo del cine a través de su técnica se correspondía con su contrariedad con una poesía obnubilada por la forma o retórica que, al fin y al cabo, resultaba carente de fisonomía propia.

Por ello, Vallejo sostenía que

---

<sup>39</sup> Tendencia que elabora películas a partir de material encontrado. Usa recursos de reciclaje y conserva el valor de archivo. Ken Jacobs, cineasta estadounidense, es uno de sus representantes.

<sup>40</sup> *Variedades*, Lima, 1928, N° 1059.

<sup>41</sup> Op. Cit.

<sup>42</sup> *Variedades*, Lima, 1927, N° 1001.

“La vuelta a las artes antiguas es una prueba de que hubo un salto en el proceso de la técnica y que el espíritu retrocede y trata de reincorporarse al ritmo natural y continuado de la creación. En las propias experiencias vanguardistas del cine actual, vemos que la linterna mágica, por ejemplo, vuelve a ensayar sus posibilidades, desdeñadas y abandonadas desde hace muchos años y parece que de ellas es dable, en efecto, extraer grandes efectos cinematógicos”<sup>43</sup>.

Vallejo no desdeña a la técnica siempre y cuando ofrezca un panorama creativo, que permita nuevos sentidos y significados para este espectador “libre”.

En esta misma vena, Espinoza Bravo continúa su texto señalando que

*“La finalidad mercantil, y, por ende, política del Imperialismo yanqui destruyó el espíritu del Cine, haciendo que se produjeran películas sin valoración alguna en el mundo cinematográfico. Estas producciones estandarizadas anuló (sic), intoxicó la sensibilidad de los apasionados del celuloide. Empero, la beligerancia de los estudios europeos y en especial de la Rusia Soviética, le asestaron el aletazo de avacismo, en Arte y en monopolio. Trajo ello un flanco de orientación en los estudios estadounidenses e hispano-americanos. Explotándose así obras valorizables en el proceso de la Cultura”.*

En este párrafo Espinoza Bravo cuestiona el cine hecho en Hollywood y le resta valor artístico, ya por ser parte de un estándar de producción como por crear a la vez un perfil determinado de espectador. Destaca los logros del cine ruso, que tuvo exhibición nula en Lima, y que generalmente era dejado de lado por los críticos más suspicaces, quienes tenían como referentes al cine del expresionismo alemán o al cine francés, obras que vieron en el extranjero. Bravo encuentra un valor fotogénico, emocional en estos filmes, que

“... van formando conciencia cinematográfica en el espectador, dotándolo de cierta sensibilidad y capacidad psicológica, para adentrarse en la raigambre misma del Cine y dándole fuerza captadora para hacerlo espectador y protagonista super-sensibilizado del gran drama que viven los hombres del veintismo, en este Ciclo de la Cultura Universal”.

---

<sup>43</sup> Op. Cit.

Cabe añadir que para Espinoza Bravo esta idea de Cultura Universal (así destacadas por él en mayúsculas) vendría a ser una integración de diversos legados de la humanidad y que, por ende, supone una hegemonía de contenidos, o una antítesis de la existencia de una “cultura particular o individual”, para llamarlo de alguna manera. Pero el periodista utiliza esta frase para retratar el periodo del “*gran drama que viven los hombres...*”, como si el cine reflejara una alternativa frente a la lucha que percibe entre lo particular y lo universal o planteara soluciones al sensibilizar a los espectadores en medio de esta crisis. Sin embargo, puede decirse que su imaginario dicotómico no se sostiene, pues para que exista cultura universal, primero habría que plantearse la necesidad de culturas locales y particulares, como el caso naciente del cine de Hollywood, que fue poco a poco apoderándose de una industria mastodóntica o la inserción rápida del invento de los hermanos Lumière de Francia al mundo.

Con la asimilación de las vanguardias europeas en parte de América Latina, se configuró un nuevo ciclo de esta Cultura, alimentada por esa renovación que encarnaba el imaginario del “hombre nuevo”. Esta idea de Cultura Universal se afianzó con el proceso hacia una sociedad industrial o proclive a la masificación, y donde aparece el cine con un rol educador y conservador de las bellas artes. El cine, teniendo en cuenta que aún es mudo, sin pensar en la barrera del idioma como generador del sentimiento de lo nacional (el inglés frente al francés, el ruso frente al alemán, o el inglés frente al español, por ejemplo, considerando aún la imposibilidad del doblaje o la continuación del subtítulaje pero con otro fin), provocó considerarlo como arte universal.

Pero esta noción de Cultura Universal, que nos resulta útil para contextualizar el imaginario social de una época, también nos invita a mirar el plano económico e industrial. En el “Manifiesto Comunista” de 1872, Marx y Engels sostienen que la burguesía ha quitado a la industria su base nacional:

“En lugar del antiguo aislamiento de las regiones y naciones que se bastaban a sí mismas, se establece un intercambio universal, una interdependencia universal de las naciones. Y esto se refiere tanto a la producción material, como a la producción intelectual. La producción intelectual de una nación se convierte en patrimonio común de todas”.

Al parecer para Espinoza Bravo y otros interesados en el tema de la época, como María Wiesse también en la revista *Amauta*, el cine viene a cuestionar todo un imaginario de la intangibilidad del arte. El cinema ya no podrá ser visto solamente como una representación artística (el arte por el arte) sino como una emergente y fastuosa industria del espectáculo “universal”, de productores empresarios, de cineastas de género y de actores con glamour.

El otro punto de vista que se reconoce entre los periodistas cinematográficos es uno menos crítico, centrado, tal como lo señaláramos anteriormente en la vieja sentencia de “*darle lo que le gusta a la gente*”. Por ejemplo, en su columna Cinematográficas, el diario *La Crónica* señalaba en 1926 que

“...como la afición al cine de las muchachas limeñas cada día crece más, estamos seguros que tendrán gran gusto de que nos interese con ellos en eso del movimiento cinematográfico mundial. Porque a los limeños las "cosas" del cinema de todas partes les interesa y saben más de ellas que los mismos empresarios de películas...Por todo esto les pedimos una ayuda. Que nos pregunten, que nos contesten, que nos sugieran multitud de cosas, que nos pidan la publicación de grabados de escenas de cine en las producciones que les interese. Nosotros iremos en busca de fotografías por una orden de éstas, aunque sea hasta Nueva York y a pie si no encontramos vapor a la

mano o si la administración de nuestra casa no nos da para gastos de viaje..."<sup>44</sup>.

El cine ya era visto como espectáculo neto y masivo diferenciándolo de su imagen de sétimo arte, y que había desplazado en el disfrute popular al teatro o la zarzuela por ejemplo. Y esta aceptación fue entendida por el gobierno de turno, el de Augusto B. Leguía, quien no perdió tiempo en usar las cámaras cinematográficas para registrar toda una serie de eventos, desde carnavales hasta desfiles militares.

La lucha constante entre la tradición y lo nuevo produjo una tensión que quedó también reflejada en el contexto en el que se estrenaban las cintas en el Perú. No sólo el cine despertaba opiniones encontradas, sino también la alta costura, el jazz, el consumo individual de bienes, que proponían un cambio en las ciudades y sus habitantes. El espíritu de una resolución de la Corte Suprema de los Estados Unidos, dada en 1915, se mantenía vigente, quince años después en un país como Perú:

*“No puede dejar de tenerse en cuenta que la exhibición de películas es lisa y llanamente un negocio...Son meras representaciones de sucesos, ideas y sentimientos divulgados o conocidos; sin duda vívidas, útiles y entretenidas, pero...con el poder para ello, capaces de hacer el mal, con mayor razón a raíz de su atractivo y modo de exhibición...”*.

Los efectos del cine en la sociedad de masas que se estaba construyendo era una gran preocupación para la clase dirigente.

Lima fue uno de los lugares donde las *majors* posicionaban toda la parafernalia de “cinelandia”, como se denominaba a la meca del cine, tanto así que podían traer en giras promocionales a estrellas de la talla de Mary Pickford

---

<sup>44</sup> Fragmento brindado por Ricardo Bedoya de un borrador de su libro inédito *Historia de la crítica de cine* en el Perú. Universidad de Lima, 2008.

y John Barrymore, quienes visitaron el Perú en 1929, año también en que llegó por primera vez el cine sonoro.

Como hemos visto en esta revisión, el cine en el Perú ya en la década del veinte era cuestionado a partir de su vínculo industrial con Hollywood, cuando apenas tenía treinta años de tradición. Intentar definirlo o comentarlo a través de su relación con las demás artes, sobre todo con el teatro y la literatura fue capital para medir su novedad y su nexos con el receptor, sobre todo en el contexto peruano de la polémica del vanguardismo.

La división de los receptores en “cultos” y “muchedumbre” propicia la urgencia de abordarlo desde un punto de vista sociológico o desde la teoría crítica: el cine como parte de la vida común de cierta élite y clases medias populares de Lima y desligarlo de la meca del cine, prodigarle así un sentido estético desde esta la dicotomía dentro de un plan modernizador.

## **CAPÍTULO 5**

### **EL CINE COMO PESADO TRÁNSITO A LA MODERNIZACIÓN: LOS TEXTOS DE MARÍA WIESSE EN AMAUTA**

“El arte “ligero” como tal, la distracción, no es una forma degenerada. Quien lo acusa de traición al ideal de la pura expresión se hace ilusiones sobre la sociedad”.

**Theodor Adorno y Max Horkheimer**

María Wiese se caracterizó a través de sus escritos, tanto de cine como de música, por su mirada crítica de los procesos modernizadores. Es clara su desconfianza y sospecha por el desborde de entusiasmo ante este nuevo proceso dominado por la distracción, el espectáculo y la exacerbación de los síntomas de lo moderno: apuesta por la nueva tecnología, diferente interacción con el emisor, la ciudad como sinónimo de cosmopolitismo, inserción de la “provincia” al mundo y el miedo a una pérdida de lo local o nacional.

Un ejemplo de su sensibilidad ante estos cambios de inicios de siglo aparecieron en la edición N° 6, de 1919, de la revista Familia que ella dirigía, y donde señaló en la editorial, en un tono fuerte, que:

“Esta patria de suntuoso y legendario pasado, camina hoy en las últimas filas de la civilización y está con cincuenta años de atraso sobre otros países (...) ¿Y cuál es la causa del atraso, de la pobreza, de la incuria en que vegetamos en el Perú? Pues el egoísmo, la indolencia, la frivolidad, la ausencia de ideales y de amor por las cosas de la tierra. Aquí- donde la inteligencia es aguda y brillante, la imaginación fecunda, la palabra fácil, no progresan ni el arte ni la literatura porque la frivolidad- no la amable gracia parisina- se ha adueñado del campo y no hay dinero sino para trajes, joyas y cinemas, recepciones sociales y automóviles. Los libros de versos no se venden, las revistas –que no

hablan de política- se mueren, los artistas se van a Europa o a la Argentina porque no pueden cubrir ni sus gastos más elementales”<sup>45</sup>.

Esta editorial, donde además menciona al país de la Patria Nueva del presidente Leguía, donde *“Hombres nuevos es lo que hay que hacer”*, da pistas sobre su punto de vista sobre un contexto social y económico viciado, caduco, pero sobre todo empobrecido, sin liderazgo ni políticas públicas para el arte o la literatura. Pide *“amor por las cosas de la tierra”*, un reclamo a la frivolidad de los peruanos, donde aparece el cine como espectáculo secundario o como futilidad.

“Familia” fue una de aquellas publicaciones donde *“no se habla de política”*, ya que estaba dedicada a difundir relatos breves, poemas, dibujos, artículos sobre pintura, teatro, ópera, poesía, y sobre todo destinada a una lectoría femenina. Así, esta editorial sirve para medir su visión sobre el contexto en que aparecía el cine, y que al parecer no se veía optimista.

En una editorial anterior, Wiese hizo escarnio del feminismo de la época, y demandó que las mujeres se alejen de la política y militancia, para dedicarse al hogar y a la crianza de los hijos. Esta preocupación por determinado status quo afloraría con regularidad incluso en sus textos sobre cine.

En este número 6 de “Familia” aparecen versos de José María Eguren, textos del pintor Teófilo Castillo y de la pedagoga y escritora Elvira García y García, perteneciente al grupo de mujeres ilustradas de finales del siglo XIX y que al parecer fueron inspiración en una ciudad culturalmente paradójica como Lima. Sin embargo, los textos elegidos por Wiese en su rol de editora reflejan

---

<sup>45</sup> Revista mensual ilustrada Familia, julio de 1919. Lima.

un espíritu cosmopolita, donde aún se conserva una mirada temerosa de perder lo artístico como “elevado y selecto”, y donde aún le da una vigencia a una Europa de cultura imitable.

Si bien Wiesse hace énfasis en valorar lo nacional, el arte y la literatura peruana, que sin duda ocupaban un espacio en *Familia*, sus referencias al final de cuentas son europeas, desde la publicación de poemas franceses hasta textos de Heine, música de César Frank, por ejemplo. Su objeto también fue la difusión de lo foráneo, ya que se trataba de satisfacer también el gusto de los lectores ilustrados, o que tenían sed de conocer qué era lo que publicaba fuera. En todo caso, como la “amable gracia parisina” que menciona, lo foráneo funcionaba como modélico ante la carencia local de ideas.

Luego de su pase por esta revista y de publicar bajo el seudónimo de Myriam en *Mundial*, unos siete años más tarde Wiesse comenzó a escribir reseñas en *Amauta*, pero su visión sobre el cine, que también fue inspiración en su relato *El hombre que se parecía a Adolfo Menjou* (donde juega con la presencia del actor estadounidense considerado en aquel entonces como el mejor vestido del mundo), era sintomática del sentir de una generación y que no se distanciaba drásticamente con lo que enarbolaba como discurso en *Familia*. Si bien su modo de ver el cine difería de la manera en que el director de *Amauta* identificaba los beneficios y atributos del cine (Chaplin o cine ruso), Wiesse colocó a la crítica en un lugar peculiar desde lo ideológico y lo estético.

Raymond Williams indica, sobre la recepción del cine en Europa, a comienzos del siglo, sobre todo en Inglaterra, que

“...la izquierda veía al cine, desde una etapa temprana, como un arte inherentemente popular y en ese sentido democrático. Había eludido y pasado por encima del teatro del establishment clasista y todas las barreras culturales levantadas por la educación selectiva en torno a las letras superiores” (1997: 137).

Cuando Mariátegui agregó un espacio sobre cine en *Amauta* a partir de su tercer número, es probable que lo haya hecho identificando a este “séptimo arte” como una posibilidad de apertura hacia lo popular, en concordancia con el crecimiento del cine y de su llegada a sectores obreros, pero también por un simple afán difusor.

Williams menciona en su *Política del Modernismo* que

“...el cine, como el socialismo mismo, fue visto como el precursor de un nuevo tipo de mundo, el mundo moderno: basado en la ciencia y la tecnología; fundamentalmente abierto y móvil, y por lo tanto no sólo medio popular sino dinámico y tal vez hasta revolucionario” (1997: 137).

Temperamento hacia lo nuevo que reflejaría Mariátegui a partir de su simpatía por Chaplin o el cine ruso que apenas llegaba a Lima, sin embargo, los textos de Wiese irían revelando otras dicotomías, donde lo popular era reflejo de un cine banal, lejano del cine como arte o de alguna “revolución”.

Los tiempos de María Wiese en *Amauta* fueron los días del cine silente y del nacimiento del cine sonoro. Llegaban a Lima vistas y películas de EEUU, Francia, Alemania y Dinamarca sobre todo, y se desconocían aún las obras rusas de Eisenstein y Pudovkin. Charles Chaplin era admirado tanto por intelectuales como por obreros y amas de casa, (José Carlos Mariátegui fue un gran seguidor tanto como lo fueron los poetas César Vallejo o Xavier Abril), mientras la moda impuesta por Hollywood ganaba imaginarios en la publicidad y en los círculos elegantes de las clases altas limeñas.

Por ejemplo, en *La Crónica*, en la columna *Cinematográficas*, aunque posterior, de 1929, aparecen titulares y notas como las siguientes que reflejan el interés por el romance al abordar las noticias: “*Cómo se besa en la pantalla*”, “*Las diferentes clases y la importancia de los besos cinescos según el metraje*”, “*Mary Brian luce ocho vestidos en un mismo día*”, o “*Adolphe Menjou y su esposa continúan luna de miel filmando películas*”<sup>46</sup>, solo para mencionar esta edición, se señala socarronamente que “*El beso es pues esencia y base de la cinta cinematográfica. Hay directores que de no tener el recurso de un beso final, habrían tenido que dejar inconclusas sus películas*”.

Para Wiese existía una polaridad entre el filme artístico y el filme comercial, a partir de la cual surge una discusión tan marcada dentro del ámbito cinematográfico local como el que se dio en las vanguardias en torno a la tradición, identidad y modernización. Como muchos conservacionistas, para Wiese el cine era el “séptimo arte” y, por ende, tenía que verse y evaluarse como tal, sin embargo, había que evidenciar los peligros ante los cuales se enfrentaba dicha expresión:

“Ya no se discute si el cinematógrafo es o no un arte. Sus posiciones están bien establecidas al lado de la pintura, de la música, de la danza, de la arquitectura y del teatro. Hasta se le ha llamado el “séptimo arte”. 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, lágrimas merecedoras de la más grande compasión, pero el cinema no es eso)”<sup>47</sup>.

En la década del veinte el tema de la legitimidad del cine como arte, como lo afirma Wiese, ya estaría fuera de toda discusión, estaría superado, sin

---

<sup>46</sup>Diario *La Crónica*, 17 de marzo de 1929.

<sup>47</sup> Artículo de Wiese en *Amauta*, “Los problemas del Cinema” en N° 12, 1929, pág 24.

embargo en sus crónicas, y en las de sus colegas, el tema no estaría del todo zanjado.

Para Adorno y Horkheimer,

“Las quejas de los historiadores de arte y de los abogados de la cultura con respecto a la extinción de la fuerza estilística en Occidente son pavorosamente infundadas. La traducción estereotipada de todo, incluso de aquello que aún no ha sido pensado, en el esquema de la reproductibilidad mecánica supera el rigor y la validez de todo verdadero estilo, con cuyo concepto los amigos de la cultura idealizan como “orgánico” el pasado precapitalista”. (2001:243)

Para Wiese, existe ese objeto “orgánico” que acaba de nacer, y que ha mutado producto de una masificación provocada por la joven industria del cine como espectáculo, promovida por Hollywood, y cuyas distribuidoras ya tenían sedes directas en Lima. El cine como arte se había envejecido pero por culpa de esos lectores/espectadores propios de un país empobrecido, sin más oportunidades para el ver y “el sentir” que las que ofrecían las salas de cine por cinco centavos y que iban creciendo cada día, y no tanto por su modo de producción.

La preocupación de Wiese no estuvo centrada sólo en cómo se comentaba sobre cine, sino en lo que el nuevo arte se estaba convirtiendo, el gran tema de sus escritos. Se veía atraída por la “*visión de belleza y expresión de vida*” de aquellas imágenes, como señaló en una de sus reseñas, pero a la vez se sintió cuestionada en su afición por el proceso de endemoniada industrialización a la que se sometía el emergente fenómeno social, el temor a la vulgarización que encarnaba Hollywood y que grafica muy bien la cita de Adorno y Horkheimer que colocho, puesto que permite dilucidar el proceso más allá de un simple gusto y someterlo también a un contexto económico, propio

de tiempo de entreguerras y en que la industria emergente propiciaba imitaciones y nuevos modos de vida.

La zozobra de Wiese tenía que ver con su concepción del cine como arte “puro”, lo particularmente “cinético”, y la confrontación con el proceso de industrialización “*que va tomando caracteres alarmantes*”. Tal como señalara por aquellos años Leopoldo Hurtado, en otra revista de avanzada como la argentina *Martín Fierro*:

“Hasta ahora no se ha intentado una estética cinematográfica que tenga su punto de partida en lo que podríamos llamar el dinamismo puro; y su necesidad se pone de manifiesto cuando pensamos lo difícil que es obtener una crítica exenta por completo de toda incidencia sentimental”<sup>48</sup>.

La novedad que acompañaba al cine como “arte”, y que podría poseer lo que se llama “dinamismo puro”, una estética y lenguaje propio a diferencia de otras artes dominantes, tenía poco reflejo en las diversas crónicas, ya que lo más relevante era cómo el cine llegaba a los nuevos espectadores, y cómo este artefacto modelaba las vidas, es decir, un aspecto sociológico.

Wiese consideraba que el cine como arte aún no llegaba a su máxima expresión, o en todo caso, señalaba que debería primar el cine más orientado a una experiencia de lo sensible, y que esa visión se reflejaba en la calidad de los artículos sobre cine que se hacía en la prensa limeña del veinte. Sus escritos en *Amauta* se detuvieron en aclarar esta intranquilidad contra todo aquello que conspira con el carácter artístico del cine: el apego a los modos del teatro, las toscas adaptaciones literarias, el desmedido negocio “yanqui” y su *star system*. Wiese temía la pérdida del “buen gusto”, de la ausencia de la

---

<sup>48</sup> GÁRATE, Mirian Viviana. *Presencia de lo cinematográfico en dos revistas de vanguardia: los casos de Klaxon (Brasil) y Martín Fierro (Argentina)*, en [http://www.scielo.org.ar/scielo.php?pid=S1851-31232007000100004&script=sci\\_arttext](http://www.scielo.org.ar/scielo.php?pid=S1851-31232007000100004&script=sci_arttext)

apreciación del cine como arte, y mostró un miedo a lo mundano en el cine, lo que revela una dicotomía: el gusto del espectador que prefiere los seriales de Hollywood, por ejemplo, frente al gusto del crítico que ruega por un cine más “artístico” y entregado a la belleza. Wiese tenía una gran sospecha, que el cine perdiera su “pureza” y el gran peligro se llamaba Hollywood.

“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 comparsa- toda esa maquinaria prodigiosa, que representa millones de millones de dólares. De Hollywood nos llegan esos cientos de películas –necesidades sentimentales, piruetas, carreras, trompeaduras, dramones truculentos- que concluyen con el gusto tan poco refinado de los públicos, inyectándoles el veneno azucarado de la cursilería.

Allí está el peligro del cinema: su industrialización. Industrialización que va tomando caracteres alarmantes: el productor cinematográfico ya casi no se preocupa de hacer una cinta hermosa, sino una película que tenga una pronta y fácil salida en el mercado. El film arte le cede lugar al film producto comercial”.<sup>49</sup>

El debate de cine como arte no se muestra cerrado en este texto de 1926, y más bien revitaliza una disyuntiva de comienzos del siglo. Para Wiese hay una polaridad clara, el cine que se hace en EEUU no es arte y obedece a un absoluto criterio comercial. Es clara cuando denuncia que el peligro del cine como arte es su industrialización, dejando de lado que debido a su reproductibilidad se convierte en la expresión de masividad por excelencia (como luego lo fuera la televisión o el internet).

Wiese habla de un “lugar” del cine arte, cedido al film comercial. Pero esta aseveración se debe a una posición geopolítica, de la rendición de Europa ante la industrialización del cine por parte de EEUU.

---

<sup>49</sup> Artículo de Wiese en Amauta, “Los problemas del Cinema”, en N° 12, 1929, p.24.

## 5.1 A la búsqueda de un estilo

Como sucedió en otras partes del mundo, el cine en su interpretación, ya sea como arte o entretenimiento, heredó las mismas formas de análisis crítico del teatro y la pintura. Era común que las reseñas y comentarios en los periódicos y revistas describieran solamente los argumentos que se contaban en el film, o que las notas estuvieran llenas de referencias a las respuestas emotivas de los mismos redactores y de los espectadores frente al écran, es decir, el reino de la crónica del espectáculo. Por otro lado, en algunos casos las reacciones sobre el cine

“... llegaron a ser descritas en el lenguaje familiar de la crítica literaria y de arte. Es así que encontramos referencias al cine como ‘un lenguaje nuevo y universal para contar historias’, ‘una nueva literatura’, y también como ‘escultura’ y ‘pintura en movimiento’, términos prestados de otros medios no fílmicos”. (LOUNSBURY, 1973: 17).

Wiese estaba a la búsqueda de una manera de “hablar” sobre cine, evitando algunos lugares comunes propios de otros tipos de análisis, aunque tuvo una posición tardía si tenemos en cuenta otros casos latinoamericanos como el de Fósforo, seudónimo de los mexicanos Alfonso Reyes y Martín Luis Guzmán, quienes publicaron críticas de cine, al alimón a inicios del siglo XX en España, sobre la necesidad de una nueva forma de crítica de cine:

“Hasta hoy las impresiones periodísticas se resuelven- con rarísimas excepciones- en discursillos sentimentales, a que tanto se presta el género cinematográfico. Y resulta que este género es el más peligroso, el más delicado; porque, en principio, todo sainete cinematográfico es aceptable: no así todo drama. Ensayemos, pues, una nueva interpretación de las películas”<sup>50</sup>.

---

<sup>50</sup> Tomado de GONZÁLES CASANOVA, Manuel. *El cine que vio Fósforo*. Fondo de Cultura Económica, México, p. 125. Texto publicado el 18 de octubre de 1915 en el semanario Frente a la Pantalla, España.

El tercer texto de Wiesse en *Amauta*, “Señales de nuestro tiempo”, se divide en seis partes y grafica de manera acertada el cuestionamiento al discurso de lo sentimental, asociado a un espíritu de preservación frente a lo moderno: *La imagen y la palabra*, sobre la convivencia entre el espíritu moderno y el arte del cine; *Filosofía de la frivolidad*, sobre las modas femeninas y sus libertades; *Flirt y camaradería* sobre las relaciones entre hombres y mujeres en el nuevo siglo más allá de los rituales amorosos; *El radio y la literatura* sobre las lecturas largas transmitidas en diversos programas de onda corta; *La eterna pareja y la vieja moral*, sobre la primacía de los valores de las grandes leyes morales. La última parte es una suerte de epílogo que describe a la eterna pareja humana.

En “La imagen y la palabra”, donde habla del cine como una de las expresiones que identifican al nuevo siglo (junto a los temas mencionados), Wiesse señala que:

“El ritmo precipitado, y quizás un poco inarmónico, de la vida moderna concuerda perfectamente con el ritmo intenso y nervioso del cinema. Esta época es la época de la imagen que triunfa sobre la palabra. Más que un diálogo, nos emociona y nos seduce una actitud, una expresión, un gesto o una mirada. Se anhelan emociones fuertes y, al mismo tiempo, fugaces. No es síntoma de frivolidad, ni de decadencia, esta afición de los públicos de hoy por los films policiales y las películas de aventuras. La decadencia actual está, más bien, en el amor desmedido al dinero y en los sacrificios que se hacen para conseguirlo”.

La escritora se siente atraída por la novedad del cine, que la invita a redefinir su posición frente a lo literario o a lo teatral. El emporio de la imagen ha calado en los públicos: “es una señal de la sicología de nuestro tiempo”, asegura en alguna parte de ese artículo. Wiesse se afirma como parte de ese grupo de espectadores que valoran al cine, y se denomina como admiradora de

un espectáculo que ofrece diversas posibilidades de emoción. Lo que resulta contradictorio con el discurso editorial de *Familia*, en 1919, revista que dirigía, y donde asume al cine como un evento frívolo (sobre todo si pensamos que a finales de la década del diez el cine no era muy masivo, había pocas salas en Lima y era un entretenimiento para las clases media y alta).

Wiesse asume al cine como parte de la modernidad, pero relacionado a un proceso “inarmónico” de metropolización. Ahora sí señala que el cine no es una frivolidad, que la decadencia actual se halla en otros problemas de índole moral, como la avaricia, pero también en el empobrecimiento de sus productos. El artefacto va en otra ruta.

Sin embargo, a diferencia de otros escritores, sobre todo poetas como César Vallejo, que rechazaron la artificialidad del cine, lo no humano o deshumanizado en este tipo de representación, Wiesse centra su rechazo, por un lado, en el modo de producción cinematográfico, en el negocio millonario en el que se estaba transformando, y en la vulgarización del cine como arte, por basarse en la performance de actores que se disociaban de los personajes literarios que ella valoraba, en las malas adaptaciones literarias que producía Hollywood y en el poco talento demostrado:

“No hay que alarmarse por este gusto exagerado por la imagen. Es una señal de la sicología de nuestro tiempo y revela la relación que existe entre dos dinamismos; el del espíritu moderno y el de las moving pictures, como también se le llama en inglés al arte del cine. Porque el cinema es un arte y allí está lo que debe de alarmarnos; que de una expresión tan rica y brillante de belleza y de vida hagan fabricantes sin talento y sin cultura una industria vulgar, necia, pueril y cuajada de todos los defectos de las malas producciones dramáticas. Esa industria es la que debe

condenarse y combatirse, como deben condenarse y combatirse los dramones cursis y las comedias a lo Ohnet y a lo Linares Rivas”<sup>51</sup>.

Si bien para Wiesse el cine es un sétimo arte, para el público se trata de “adivinarlo” con ojos de vodevil: “*Tan poca cultura y selección espiritual había en los de Antaño, que escuchaban con deleite los interminables diálogos y los retumbantes parlamentos de las comedias de cualquier señor Echegaray o Sardou, como las gentes de nuestros días que miran encantadas las cintas de cualquier marca Paramount o Vitagraph...*”<sup>52</sup>. El cine ha propuesto un cambio, pero los gustos de los espectadores siguen siendo los mismos: de la zarzuela al cine no ha habido mutación del gusto. Entonces, a la manera de Adorno y Horkheimer, el problema del cine no es su naturaleza sino la industria que transforma el deseo del espectador, que no se interesa por “una expresión rica en belleza” sino en “malas producciones dramáticas”. El problema es cómo se ha ido formando o manteniendo este nivel de espectadores.

Una columna de cine del diario *La Crónica*, que aparece sin firma, describe a la película *La fuga*, como una verdadera primicia de la cinematografía europea y que se estrenó en la sala San Martín:

“La manufactura alemana Greenbaum nos brinda, en esa película, además de un argumento interesante, una técnica revolucionaria, particularmente por la manera de fotografiar las escenas, en claroscuro, en ángulos y contraluces. Los cuadros parecen extraídos de un álbum de cromos de Gustav Doré, tal la nitidez y perfección de las vistas, la armonía de los conjuntos y el arte insuperable, con que Marie Bernard, su director, ha sabido concebir tanta poesía a través del objetivo”<sup>53</sup>.

---

<sup>51</sup> WIESSE, María. **Señales de nuestro tiempo**. En Amauta Año I, número 4, Lima, diciembre de 1926.p. 11.

<sup>52</sup> Ibid., p.11.

<sup>53</sup> La Crónica, abril 1929.

En este comentario se valora el recurso técnico y se hace comparaciones con obras pictóricas, y se habla de “fotografiar” ante un hecho cinemático. Se mantiene la valoración de lo pictórico (claroscuros, ángulos, contraluces) para analizar una película, motivos del cual Wiesse tampoco pudo escapar.

En la edición 25 de *Amauta*, de julio-agosto de 1929, Wiesse comenta *Teatro Siniestro* de Paul Leni, y lo considera un cineasta con “más sentido decorativo y con más visión de la estampa, de la viñeta...forja, con la luz y con la sombra, una sucesión de magníficas ilustraciones”.

Para huir de este estilo de hacer reseñas es que el crítico P. del diario *El Mundo*, que ya hemos mencionado en el capítulo anterior, señala en su columna de 27 mayo de 1929, que

“Cuando publicamos nuestra primera crónica./Al aparecer “El Mundo”./ De conformidad con una concepción nueva sobre la prensa y el cine./Muchos dudaron de nuestro acierto./ Y se encogieron, desdeñosos, de hombros.”Una cosa que aún carece Lima, decíamos, es de una verdadera crítica cinematográfica”.

Pareciera que P. desconociera las reseñas de Wiesse en *Amauta*, porque a diferencia de las usuales columnas dedicadas al cine de *El Comercio*, *La Crónica* o *Mundial*, sí hay un planteamiento a analizar el cine como obra, pese a que aún se le analizaba con recursos de valoración de otras artes. La ventaja de P. era la forma de sus reseñas, en forma de poemas, y su estilo socarrón.

El 5 de abril de 1929, en el diario *El Tiempo*, aparece publicada una colaboración foránea titulada “El cine acabará con el teatro”, volviendo así a una problemática de más de diez años atrás, y que al parecer sigue vigente:

“El cinematógrafo no llegará nunca a herir ni a acabar con el teatro, porque ningún gesto, así sea el de la más grande tragedia del silencio, podrá nunca originar, en el espectador, el estremecimiento que produce la palabra de un intérprete, verdaderamente grande, en un instante dado de la acción dramática”.

Cuestionamiento que Wiesse también asume años atrás en “El problema del cine”:

“Los “metteurs” y directores se obstinan en llevar a las pantallas novelas y piezas teatrales. Y así vemos fracasos como “La luz que se extingue”, de Rydyard Kipling, que resultó una película de lo más insípida y pesada, “La Batalla”, de Claude Farrere – otra mutilación- “Jack” - ¡qué tontería! – Daudet”.

## **5.2 Amor y odio: el caso de Dolores del Río**

P., en su columna del 3 de marzo de 1929 en el diario *El Mundo*, escribe sobre la película de Hollywood, *Venganza*, con Dolores del Río, y arremete contra ella por ser un producto banal y sin interés, aconsejando al espectador a no dejarse llevar por el éxito de los actores y actrices de la meca del cine:

“Total: una cinta largamente anunciada sin otro valor que el industrial, como las de Valentino, el galán del que vivían enamoradas las muchachas tontas...”

Un consejo, lector: desconfía de aquellas cintas que se hacen para poner de relieve a una estrella consagrada.

Porque, a menudo al verla, se te estrella el placer”.

Wiesse escribió sobre Dolores del Río señalando que en la película *Ramona* aparece: “con poses y hasta con amaneramientos de estrella

profesional. Ya no es la muchacha ingenua y fresca, suave y voluptuosa que nos encantaba en *Resurrección*<sup>54</sup>. La celebridad está haciendo otra cosa de Dolores del Río. Y es así que entra a escena un nuevo motivo para valoración; la pérdida de naturalidad y la fabricación de estrellas, como el Valentino que estupidiza a las mujeres de Lima. No es tema de discusión la puesta en escena, la característica de lo cinético, sino la personalidad del estrellato, la construcción de iconos, y la especialización de una carrera actoral basada en técnicas expresivas propias del cine mudo.

En esa misma columna se refiere a la película *Don Juan*: “Este no es el don Juan de Tirso de Molina, ni el de Moliere, ni el de Byron, ni el de Zorrilla; es un don Juan acrobático, fabricado por la Paramount...”, atribuyendo así poca valoración a la adaptación teatral. Por un lado, el cine construye perfiles de actores, pero también se aleja de lo teatral, una categoría que exigía.

Wiese culpa esta fabricación de ídolos a la industrialización de Hollywood, que crea estrellas en serie, que pierden su “aura”:

Industrialización que se extiende a artistas que caen en manos de directores y empresarios yanquis: las “estrellas” son víctimas del reclame. Este es el caso de Dolores del Río, la intérprete adorable de “Resurrección”, cuyo talento fragante y fresco está en vías de “yanquilizarse”. ¡Ah, Dolores del Río- quién podrá olvidar esa Masiova dulce y voluptuosa, cándida y melancólica, suave y triste, con qué sorpresa y con qué pena hemos visto tus fotografías de Carmen vampiresa! Dios mío, qué exigencias, tienen a veces, los negocios!”<sup>55</sup>

Como señalara Walter Benjamín “Al cine le importa menos que el actor represente ante el público un personaje; lo que le importa es que se represente a sí mismo ante el mecanismo” (BENJAMIN, 1989), (montaje, puesta en escena, “donde los aparatos de filmación ocupan el lugar del público”, etc.).

---

<sup>54</sup> Número 18 de *Amauta*, de octubre de 1928.

<sup>55</sup> Artículo de Wiese en *Amauta*, Los problemas del Cinema en N° 12, 1929, pág 24.

Benjamín indicaba que la pérdida del aura en los actores de cine, frente a los de teatro por ejemplo, *“tiene que ver con la construcción artificial de la personalidad fuera de los estudios; el “culto a las estrellas” fomentado por el capital cinematográfico, conserva aquella magia de la personalidad, pero reducida, desde ya mucho tiempo, a la magia averiada de su carácter de mercancía”*<sup>56</sup>.

### **5.3 La visibilidad del cine ruso: el pie de página de José Carlos Mariátegui**

En la columna, “Notas sobre algunos films”, que apareció de manera regular a partir del número 19 de Amauta, Wiese se explaya en películas como “Iván, el Terrible” de Eisenstein, “La dama misteriosa”, protagonizada por Greta Garbo o “El jugador de ajedrez”. Sin embargo, es lugar común que califique a las películas comerciales, de anodinas y vulgares, 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”.

En el mismo artículo Wiese pregunta a modo de ironía: “¿Qué, hoy, se gusta tanto del cinema? ¿Que se olvidan las auténticas grandes obras del teatro y que Shakespeare, Moliere, Calderón de la Barca van perdiendo sus derechos y su prestigio?”. Para ella la sicología de su tiempo revela la acción que existe entre dos dinamismos, el del espíritu moderno y el de las *moving pictures* (entendido como una suerte de expresión popular para las masas, de divertimento emotivo en pantalla grande sin fines artísticos sino sólo comerciales). Si tenemos en cuenta al cine como evento en la época de la reproductibilidad técnica de la imagen, Wiese se encontraría en la disyuntiva

---

<sup>56</sup> Op. Cit.

de ver perder el aura del cine que recién había nacido. Estaba a la par de los teóricos que para hablar de cine como arte lo interpretaban con elementos culturales, como lo señala Walter Benjamin en su famoso ensayo<sup>57</sup>, a pesar que ya existían obras populares y de calidad artística como *La quimera del oro* de Charles Chaplin, considerada obra maestra.

Lo que sí es notorio en los artículos de *Amauta* es cómo Wiesse se va a ir inclinando hacia una visión de cine como entretenimiento menos cerrada, con otras intenciones lejanas a las literarias o musicales, dándole la oportunidad de “crear” buenas obras, inclusive dentro del mismo Hollywood que tanto detesta. De proponer una “censura estética del cine”, pasa a defenestrar a filmes innovadores y experimentales, como *Napoléon* de Abel Gance o *Metrópolis* de Fritz Lang, acusándolos carecer de logros.

Pero no sólo se trata de ver a una expresión entendida como “arte”, un lenguaje de códigos particulares, empobrecerse tras su masificación, sino que este proceso de apertura industrial de actores, de guionistas, de directores, de montajistas tenía la gerencia de un nombre propio: el poderoso Estados Unidos. Wiesse diferencia a un cine “explotado por un artista” y uno explotado por un industrial<sup>58</sup>, dejando claro que el cine venido de Europa tendría más fines artísticos y educadores que el proveniente de los industriales estadounidenses. Este maniqueísmo es notorio a lo largo de los diversos artículos que publicara en *Amauta*, donde son comunes frases como “*Los productores cinematográficos de Hollywood se olvidan hoy que mucha gente*

---

<sup>57</sup> BENJAMIN, Walter. Discursos interrumpidos I. La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica. Barcelona, Planeta Agostini, 1994.

<sup>58</sup> WIESSE, María. Notas sobre algunos films. En *Amauta* Año III, número18, Lima, octubre de 1928, p. 95.

lee a Girandoux, a Istrati y a Gómez de la Serna y escucha a Ravel, a Stravinsky y a Debussy". Wiese, quien probablemente describiera su gusto e intereses artísticos en el párrafo anterior y renegara en tercera persona por la indiferencia de Hollywood hacia un tipo de público "culto" que espera un mejor cine, deja en claro que la industria está alejada de una idea educadora del arte.

De alguna manera, Wiese luce una mirada conservadora sobre el cine como arte, que no era sólo de su potestad sino que recupera una estructura de sentimiento de toda una generación de intelectuales temerosos de la frivolidad y de la pérdida del aura de una expresión que nació ya *desaurada*. La mirada de Wiese se centra en estos textos en la búsqueda de un refinamiento estético y de la belleza en las imágenes animadas, de un rechazo de una sociedad vulgar y banal sometida a la industrialización hollywoodense.

Su posición singular dentro de "Amauta", aparece con mayor nitidez cuando se contrasta con otros autores de la misma publicación. Por ejemplo, si para ella, "*Las muecas geniales de Chaplin provocarán nuestra alegría, pero con qué fuerza se apodera de nuestro espíritu la ironía amarga del "Tartufo" o del "Misántropo" de Molière*<sup>59</sup>, para Mariátegui "*Si lo artístico en el cine es sobre todo lo cinematográfico, con "El circo" Chaplin ha dado como nunca en el blanco*"<sup>60</sup>. Mientras Wiese se deja llevar por la nostalgia y compara a un personaje hecho para el cine con otro de ascendencia literaria, Mariátegui celebra la aparición de una figura anodina como "*un retorno sentimental al circo, a la pantomima*", que tiene, espiritualmente, mucho de evasión de

---

<sup>59</sup> WIESE, María. **Señales de nuestro tiempo**. En Amauta Año I, número 4, Lima, diciembre de 1926, p. 11.

<sup>60</sup> MARIÁTEGUI, José Carlos. **Esquema de una explicación de Chaplin**. En Amauta Año III, número 18, Lima, octubre de 1928, p. 35.

Hollywood. Si para Wiese el arquetipo de los personajes de Molière resulta intraducible al cine, para Mariátegui “la resonancia humana de “The Gold Rush” sobrepasa largamente a la del “Esquema de Historia Universal” de Mr. H.G. Wells y a la del teatro de Bernard Shaw”.<sup>61</sup>

El teórico de cine ruso Boris Eikhenbaum, conocido entre los formalistas rusos de principios de siglo pasado, escribió en 1927 que

“Se puede afirmar que nuestra época es todo menos verbal en lo que se refiere al arte. La cultura cinematográfica se opone como signo de una época a la cultura de la palabra, a la cultura libresca y teatral que predominaba en el último siglo. El espectador procura descansar de la palabra, únicamente quiere ver y adivinar”<sup>62</sup>.

Wiese es parte de esta sensibilidad, pero a medias, porque le llaman la atención las nuevas preguntas que el cine plantea en el campo artístico, pero parafraseando a Eikhenbaum le cuesta adivinar, dejarse llevar por las mismas imágenes en sus contextos, aún arrastra las cadenas de la retórica literaria.

Wiese se mostró en contra de los efectos de la popularización y masividad del gusto que propiciaba el cine a través del melodrama y seriales, y no supuso que el cine de Chaplin apuntaba también a ese público banalizado. Mariátegui indicó que “Norte América...odia a Chaplin. Los gerentes de Hollywood, como bien se sabe, lo estiman subversivo, antagónico. Norte América siente que existe en Chaplin algo que se le escapa”<sup>63</sup>. Y esta contradicción, del “bolchevique” haciendo películas en medio de los industriales

---

<sup>61</sup> Amauta. N°18, octubre de 1928, Año III, página 67. *Esquema de una explicación de Chaplin*, por José Carlos Mariátegui.

<sup>62</sup> EIKHENBAUM, Boris. *Problemas de cine-estilística* en **Los formalistas rusos y el cine**, compilación de Francois Albera. Paidós Comunicaciones 95, Buenos Aires, 1998. Pág. 54.

<sup>63</sup> Amauta, N°18, octubre de 1928, Año III, página 67. *Esquema de una explicación de Chaplin*, por José Carlos Mariátegui.

del cine, se mira como sublimación pero también como flexibilidad que consagra a una lucha desde el corazón del capitalismo.

Un ejemplo de su sensibilidad se halla en el segundo artículo que escribe para *Amauta*, titulado “Los problemas del cinema” (luego haría notas breves que se publicaron al final de la revista a modo de reseñas a partir de 1928): “Al público- que acude a las salas cinematográficas como nunca ha acudido al teatro, al concierto, a los museos y a las conferencias- podría dársele el gusto por las cosas bellas, utilizando el film, espectáculo de arte. (Ya que es el film lo que atrae y lo seduce)”<sup>64</sup>. Propone al cine como vehículo o instrumento para lograr un tipo de educación artística, de moldeo del gusto. Sin embargo, su popularidad, entre espectadores de zarzuelas y vodeviles, el cine se convierte para ella en un objeto problemático.

En este artículo Wiese menciona tres problemas del cine: primero, su industrialización: “De Hollywood nos viene el gran peligro – el productor europeo es más culto, menos negociante”, señala con aire de afrenta; segundo, la imitación del teatro ya que “El cinema que es ritmo, movimiento y dinamismo – mucho más que el teatro, anciano cubierto de gloria, pero anciano al fin- debe vivir solo”; y tercero, las adaptaciones de piezas teatrales, pues “el film bien realizado debe tener argumento propio”. Pero en este breve ensayo también propone dos puntos notables: el cine de Charles Chaplin (con una opinión diferente a la que había planteado en un texto anterior, quizás tras alguna conversación con el mismo Mariátegui) donde lo denomina “un creador, un innovador, un revolucionario” y las películas que son grandes obras del cine:

---

<sup>64</sup> WIESE, María. “Los problemas del cinema”. Artículo en *Amauta*. Lima, 1927, p. 24. Segundo texto de la autora publicado en la revista.

“El cinema cuenta ya con cierto apreciable número de obras realizadas artísticamente. Esto a pesar de los industriales y negociantes de la cinematografía, que se esfuerzan en ahogar al film artístico en el turbio océano de las películas comerciales”<sup>65</sup>.

Es en este artículo en que el editor, José Carlos Mariátegui, le recuerda a la escritora en un pie de página a su artículo, como nota de editor, una frase tan mínima, que señala que dentro de la lista de las grandes obras del cine que menciona la autora (cine alemán, francés, incluso estadounidense) excluye a las películas rusas, “las más avanzadas y artísticas” y que debería tener en cuenta en su valoración. Wiesse tiene la oportunidad de responder esta apreciación dos años más tarde, en la misma *Amauta*, en un comentario sobre la cinta rusa *Iván, el terrible* de Serguei Eisenstein, donde señala que “Ya sabíamos por el libro de León Moussinac, “Le cinéma Sovietique”, por el volumen de Marchand y Weinstein, “Le cinéma” y por gráficos publicados en revistas europeas, de la obra cultural que el Soviet viene haciendo con el cine”<sup>66</sup>.

En aquellos años Wiesse ya había leído al francés Moussinac, uno de los críticos cinematográficos más relevantes de la década del veinte, y es probable que haya sentido su influencia en el modo de escribir, inclusive reseñó su libro sobre cine soviético en un número de *Amauta* en 1929. Moussinac sostuvo que “No podemos confundir el cine con el teatro, como tampoco con la literatura, la pintura, la escultura, la arquitectura o la música. A decir verdad, procede de todas estas artes. Poderosa síntesis... Arte independiente, hay unas leyes particulares que se trata precisamente de

---

<sup>65</sup> Artículo de Wiesse en *Amauta*, *Los problemas del Cinema* en N° 12, 1929, pág 24.

<sup>66</sup> WIESSE, María. *Notas sobre algunos filmes*. En *Amauta* Año II I, número 24, Lima, junio de 1929.p.96.

descubrir". Como Moussinac, Wiese proclamaba la total emancipación del lenguaje del cine frente al de las demás artes, sin embargo este proceso se mostraba en sus textos difícil y contradictorio.

#### **5.4 El caso de la película peruana *La conquista de la selva***

*La Conquista de la selva* es documental peruano, producido por los Padres Misioneros Franciscanos Descalzos, y filmada por Guillermo Garland y Fray Bernardino Idoyaga. Fue estrenada en el cine Excelsior, el 17 de abril de 1929 y fue un acontecimiento informado en diarios como *El Comercio*, *El Tiempo* y diversas revistas, como *Amauta*. María Wiese escribió en "Notas sobre el cine" que

"Pudo...ser un film de la talla artística de "Chang". Nuestra selva presenta tan grandes, tan emocionantes visiones como la de Siam o cualquier otra selva. Pero la cinta fue hecha con criterio informativo y dirigida por los buenos padrecitos misioneros que, ante todo, se han querido poner en evidencia. Apenas si se nos muestra las costumbres y la vida de los naturales de aquellas regiones; apenas si vislumbramos todo el tesoro de poesía y de fuerza que son los bailes, las fiestas, la existencia familiar de esos hermanos nuestros de la "montaña".

El "deber ser" gobierna su apreciación pero interesa cómo aborda su subjetividad ante una película peruana, que como ha venido sucediendo a lo largo de la historia del cine peruano, se le valora con otros ojos de exigencia. El documental describe la selva de Ucayali, en su fauna y flora, la labor civilizadora por la Orden Franciscana durante el gobierno de Augusto B. Leguía. Sin embargo pese a los defectos, en una crónica sin firma aparecida en el diario *La Prensa* se señala los puntos a favor de esta película: "En fin, para

saber lo que es y significa para el Perú el Oriente Peruano y lo que allí trabajan la Patria y la Religión, hay que ver esta preciosa producción cinematográfica”.<sup>67</sup>

El periodista Carlos Alberto Espinoza Bravo, a propósito de *La conquista de la Selva*, señala que:

“Las producciones nacionales se quedan en signo inicial, sin culminar en la super-producción, por la carencia absoluta de artistas; faltándole mucho para alcanzar su ubicación en el plano del Cine Nuevo anheloso de venir a hacer "el corte transversal de la vida", como lo conceptúa David W. Griffith. Si desde éste punto de vista la producción de films nacionales es casi nulo; empero, así no lo es desde el ángulo de la esperanza y de la fe porvenirista. El Perú promete mucho. Así lo justifica *La conquista de la selva*. Esta película por su realismo selvático, por su finalidad y por su procedimiento filmativo, debe preocupar a la Crítica y entusiasmarlos anhelosamente.

*La conquista de la selva* es un film revelador de la acción cinematográfica nacional. Es un film digno de proyectarse en los lienzos de plata de Europa, por su espíritu peruanista y, por ende, americanista. Esta apreciación no implica el desconocimiento de lo mucho que le falta para conceptuarlo como una producción cumbre, ni menos máxima”.<sup>68</sup>

A diferencia de Wiesse, que solo esboza este deber ser de la película, Espinoza habla del proceso de producción del cine peruano en un país sin industria, y ubicando el cine nacional en un panorama internacional, destacando así sus méritos en medio de una demanda por visibilizar un espíritu americanista.

Estos motivos, tanto en cómo Wiesse abordó la dicotomía cine arte/cine consumo, de actores naturales frente a actores profesionales, de valoración de cine pintura, cine teatro, a cine “cinemático”, de cine como arte y cine como artefacto industrial precisan una sensibilidad que tuvo símiles dentro de una

---

<sup>67</sup> *La Prensa*, 2 de abril de 1929.

<sup>68</sup> *Mundial*, 26 de junio de 1929.

generación de cronistas, pero también una reticencia clara ante el cine como mero objeto de entretenimiento.

### **5.5 El escepticismo ante obras clave del cine**

Es a partir del número 19 de la revista que Wiesse empieza a publicar con regularidad su columna *Notas sobre algunos films*, donde analiza diversos filmes como *Ramona*, *Varieté*, *Don Juan*, *Manon Lescaut*, *Metrópolis*, *Iván, el terrible* o *La dama misteriosa*, donde destacan algunas categorías que gobernaron su modo de interpretar, pero que también eran de uso común para la crónica cinematográfica de aquellos años.

Existe una predominancia en dar valor al trabajo de los actores en sus personajes por encima de la idea de director, se enfatizaba en qué manera encarnan sus papeles. Cuando comenta *Iván, el terrible*, menciona que “Desde la fotografía – no es la viñeta brutalmente iluminada a fuerza de proyectores- hasta los últimos detalles de la indumentaria de los actores – un anillo, por ejemplo, es una pequeña obra maestra - contribuyen a esta impresión de arte severa, noble y pura”, dando un valor a la puesta en escena, a la dirección artística, a la misma fotografía, pero ni siquiera Wiesse menciona quién dirige el filme; en este caso su juicio de valor se centra en la verosimilitud del argumento, de los ambientes y decorados.

Lo que sí llama la atención es que obras consideradas importantes dentro de la historia del cine mundial, son desestimadas por Wiesse. Es el caso de *Napoleón* de Abel Gance o *Metrópolis* de Fritz Lang. Sobre *Napoleón* declara que “no tiene los contornos de los grandes films artísticos. Es declamatoria y confusa, con escenas grandilocuentes – con sabor a “comédie

française” que diría José Carlos Mariátegui- y un abuso del símbolo”. Me pregunto cuál versión vio Wiese, ya que es extraño que no simpatizara con la propuesta del film, puesto que era diferente a lo que Hollywood mostraba. No había más cine como arte en esas épocas que la experimentación de Abel Gance.

Por otro lado, Wiese dice que *Metrópolis* fue hecha por “un escolar que penosamente engendra una elucubración candorosa, una especie de sueño ingenuo, que en vano quiere subir hasta los más elevados planos ideológicos, no logrando sino caer pesadamente”<sup>69</sup>. Primera vez en que Wiese se refiere a un director con especial afectación, otro de ellos fue el alemán Paul Leni, y lo hace a través de los errores que el cineasta evidencia al no plasmar con creatividad y verosimilitud al futuro: “Donde más pobre y estéril se revela la fantasía de Fritz Lang es en el renglón vestuario. No ha logrado crear el traje del año 2000...”, señala con decepción.

Es destacable también que Wiese se haya mostrado contrariada con ambos filmes de alguna manera renovadores del cine mudo de la década del veinte. Quizás el problema de Wiese en estos casos específicos, se deba a que son filmes que en cierta forma tocan justamente la que parece ser una de las fibras más sensibles de la autora: formalmente, las innovaciones que plantean estas películas, podían verse, con los ojos de la época, y en su mirada purista y conservadora, como innovaciones meramente tecnológicas y modernistas, como afectaciones pretenciosas y truculentas en el lenguaje, es

---

<sup>69</sup> WIESE, María. *Notas sobre algunos filmes*. En *Amauta* Año III, número 26, Lima, setiembre-octubre de 1929, p.99

decir que, en esa perspectiva, las obras de Gance y Lang podían percibirse como hechas por “seguidores o aprendices” del estilo hollywoodense.

El caso de Gance y Lang muestran una vez más las paradojas surgidas de la mirada de Wiese en torno a la dicotomía cine arte/ cine comercial, y que se muestra flexible, por ejemplo, ante la figura de Charlot/personaje y Chaplin/cineasta como excepción dentro de Hollywood. Esta posición no fue solo un caso aislado, sino que puso en evidencia esta dialéctica en torno a lo artístico y el modo de producción que también abanderaba *Amauta*.

Tanto para Wiese como Mariátegui, había que estar atento a las nuevas tendencias del cine, como la soviética, pero estar desconfiados ante el disfraz de las grandes producciones, ya que podrían estar inmersas en la filosofía del dinero y la industrialización impuesta por EEUU. Sin embargo, las películas de Gance y Lang no engancharon esta visión de cine arte, puesto que estaban siendo distribuidas en los mismos circuitos que los western y comedias de la meca del cine.

Si bien el ejercicio de Wiese en *Amauta* para forjar un estilo dentro del periodismo cinematográfico fue valioso y lleno de matices y resistencias ante la modernización, fue esencial también detectar que su percepción no encajaba del todo dentro de la diversidad de *Amauta*.

En un texto publicado en *Claridad* y que luego se compila en *Temas de Educación*, Mariátegui desarrolla una crítica contra los “intelectuales de panteón”, que reflejando la metáfora de esta denominación, les atribuye ensalzar ideales muertos o decadentes. Los describe como fóbicos a la muchedumbre y a lo popular, “confinada al estudio de la historia de ideas

pretéritas”<sup>70</sup>, como preservadores de viejos ideales esteticistas, decadentistas y decimonónicos que no atentan contra el orden social vigente, sino que más bien lo nutren, aun cuando aparezcan con un disfraz de lo cosmopolita y moderno. Esta descripción podría muy bien graficar el rol que Wiese cumplió en *Amauta*, al no lograr vincular el papel que pudo tener el cine en un proceso de vanguardia y de demandas de cambio del orden social, al no lograr mostrar una real disrupción entre ver al cine como arte solamente o educador de las bellas artes o valorarlo como herramienta de lucha y no alienación de las muchedumbres.

Si bien Wiese se mantuvo atenta a las últimas tendencias del cine, a los criterios de valoración de las películas más allá de asociarlo al lenguaje de otras artes o expresiones, mostrando así un lado moderno y cosmopolita, sus textos en *Amauta* mostraron claramente que a través del cine y de su análisis no se pudo mostrar una posición política clara. Es probable que compartiera una visión desideologizada del cine, analizándolo solo desde su mismo objeto, sin embargo, sus primeros artículos en *Amauta* contradicen esta suposición, puesto que propone una mirada para ver y entender el cine: en su rol educador, como arte y lejos de los gustos de las masas que todo lo arruinan y de Hollywood que todo lo empobrece.

Los textos de Wiese si proponen una conclusión clara, que los orígenes de la crítica de cine peruana, más que un hecho cinéfilo, se revelaron como evento pasional frente a la modernización, en su resistencia y atracción.

---

<sup>70</sup> MARIÁTEGUI, José Carlos. “Crisis de maestros, crisis de ideas”. En *Temas de Educación*. Editorial Amauta, Lima, 1979. P. 107.

## CONCLUSIONES

A partir de la información expuesta a lo largo de la investigación, se ha podido corroborar la hipótesis planteada al inicio:

1. Las diversas concepciones sobre el arte y la cultura dentro del proceso de modernización de Lima en las primeras décadas del siglo XX, quedan reflejadas en las valoraciones del periodismo cinematográfico, donde aparecen respuestas desde pensamientos conservadores y progresistas, y que aparece de modo ejemplar en las crónicas del tema en la revista Amauta.

Planteamos la siguiente hipótesis complementaria:

2. En tanto el fenómeno cinematográfico es una de las principales expresiones de la modernidad, la exploración histórica del periodismo cinematográfico de las primeras décadas del siglo XX en Lima, y el análisis del caso de María Wiese en Amauta, pueden ofrecer valiosa información contextual acerca de las percepciones locales sobre lo moderno en aquella época, en su adhesión o rechazo.

3. Siguiendo los resultados brindados por el análisis comparativo se ha podido establecer que el periodismo cinematográfico permite reconstruir el panorama emocional, social y cultural en torno a los indicios de modernidad (vida social, política, entorno ante la hegemonía de EEUU) de la década del veinte, ya que según la revisión del material analizado de los diarios El Tiempo, La Prensa y El Comercio, y las revistas Variedades, Mundial y Amauta, se encuentran pistas en todo su contexto y dimensión social y local, tal como se explica tanto en el primer como segundo capítulo.

El análisis comparativo ha permitido afirmar lo siguiente:

- Los diez textos publicados por María Wiese entre 1927 y 1930 (los dedicados solo a cine, ya que ella publicó también otros textos con regularidad sobre música clásica y literatura) mantienen un perfil sobre lo que debe ser el cine, a partir de algunos motivos y motivaciones ejemplares.
- Solo un comentario brindado por José Carlos Mariátegui y que aparece en un pie de página de un texto de Wiese, permite una comparación clara entre el pensamiento de ambos sobre el cine, mostrando así la distancia entre la línea editorial de la revista más liberal ante el deseo de lo que debe ser, que remite a un precepto conservador.
- Los textos de Wiese sobre cine confirman la línea de apertura de Amauta como revista plural, que no tenía reticencia en recibir entre sus redactores a escritores o periodistas que tuvieran una concepción política distinta u opuesta.

La crónica sobre cine en el Perú desde la aparición del artefacto en las grandes ciudades tuvo exponentes de diversa ascendencia ideológica y que publicaron en medios tanto informativos como reflexivos. El cine pasó de ser un mero objeto de información (sobre funciones, horarios, sedes, tipos de películas) a convertirse en medida de un proceso modernizador y modelador de sensibilidades, gustos y modos de vida en tiempos de vanguardia social y literaria.

La crónica se estableció en diarios y revistas como reveladora de un fenómeno social que se detenía en brindar detalles de eso “que le gusta a la gente”: la vida y moda de Hollywood, y que tenía también un lado más analítico, creando un versus entre el cine industrial y el cine arte, y mostrando

una postura preocupante ante el futuro de esta expresión, tanto desde lo nacional como desde una visión más cosmopolita.

Muchos de los cronistas fueron literatos, poetas, periodistas, donde incluso, por considerarlo un género menor, firmaban con seudónimos (muchos de ellos en el anonimato hasta hoy), lo que permite señalar que como hasta la actualidad, la crónica o comentario sobre cine no era muy relevante entre otros estilos de crónica, y se ubicaba en las secciones finales de los diarios y revistas como parte de las notas sobre espectáculos, y que en excepciones era visto como objeto de la vida cultural, como parte de las artes, como sucedía en *Amauta* o en *Mundial*.

Este proceso no se veía solo en esta dicotomía entre arte o industria, sino también entre espectadores ilustrados y los espectadores de lo popular, creando así una especialización de cronistas, los que describían los ambientes de las funciones, las reuniones sociales frente a la pantalla, las modas y estilos de los actores y actrices de Estados Unidos, el abandono de las costumbres provincianas por el jazz band; y aquellos periodistas reflexivos sobre el papel del cine en la formación del gusto, del nacimiento de una industria nacional, de la coherencia entre Patria Nueva y una política pública cultural que tuviera al cine como modelo de un arte a apoyar. María Wiese se ubica definitivamente en este último grupo, decidida a comentar el futuro del cine, aunque aplicando argumentos conservadores, como la censura y la ética para controlar contenidos, y viendo al cine como vehículo educativo y transmisor de los valores de la alta cultura.

María Wiese puso en evidencia la pluralidad que encarnó Amauta, y parte de esta atmósfera diversa fue su acercamiento al cine como arte, para cuestionar su popularización e industrialización, a pesar que Mariátegui valoraba el cine en su masificación y apuesta revolucionaria, a través de un personaje como Charlot, o a partir del cine soviético que poco llegaba a Lima.

Punto capital de su universo argumentativo sobre el cine fue verlo como posibilidad para formar a un nuevo espectador o para educar a los niños, esos “espíritus sensibles a la armonía de un bello interior, a la gracia de una actitud y a la expresión de una mirada; que saben reír con lo fino y lo ingenioso, que comprenden lo patético y se deleitan con lo poético...”. Sin embargo sus expectativas aparecen fallidas ante las crónicas de los colegas en otros medios de publicación paralela, y ante una proliferación en Lima de un cine más de “mainstream” dedicado a un público menos ilustrado, adepto a lo popular y heredero del facilismo de las zarzuelas y el vodevil.

María Wiese realiza uno de los primeros aportes a la crítica de cine peruana de manera clara y contundente, contando con recursos de valoración propios del cine (lo cinematográfico) pero sin escapar a las muletillas de ver a esta expresión como si se tratara de una obra pictórica o teatral. El acercamiento a sus textos ha permitido corroborar su rol fundacional en las crónicas de cine en el Perú, no solo por ser una escritora importante en la lógica de los aportes de las mujeres a comienzos del siglo XX en medio de procesos sociales tan conflictivos como el Indigenismo, las vanguardias históricas o las reformas universitarias, donde ella misma solicitaba el alejamiento de las mujeres en la política y militancia. Más bien su rol fundacional radica en la propuesta de una problemática o la advertencia del rol del cine en el imaginario social, mientras

en otras notas sobre cine de otros medios había solo una intención informativa o de reseña decorativa sobre las historias de las películas o los actores que en ellas aparecían. Es decir, hay una intención de humanizar en estos textos, una preocupación latente frente a la posible automatización del mundo a partir de un cine de lo banal. Hay una intención redentora, de poner en evidencia las posibilidades para dejar de ver al cine solo como un artefacto ilusorio de lo frívolo, y que teniendo atención a obras más “artísticas” se pueda conseguir una transformación del acto mismo de ver.

Concluimos este estudio con la aspiración de haber ofrecido un aporte sobre la forma en que los procesos modernizadores de comienzos del siglo XX tuvieron al cine como sinónimo de ese tránsito sinuoso hacia lo moderno y hacia la definición de ese hombre nuevo de que tanto se ufanaban las vanguardias artísticas, en un trayecto medible a través de las crónicas de cine, como las de María Wiese. Creemos haber mostrado que este tránsito fue conflictivo y temeroso de que el cine perdiera su aura, o su estado cultural. El temor de que el cine fuera gobernado por los gustos de Hollywood fue un lugar común, como respuesta anti imperialista pero también como síntoma de resistencia al cambio, a la nueva fisonomía de la sociedad, mutable y diversa.

## BIBLIOGRAFÍA

ARTAUD Antonin, El cine, Alianza editorial, Madrid, 1973. Pág.8.

BASADRE, Jorge. *Notas sobre el teatro y otros espectáculos*. Historia de la República del Perú, Lima, 1985.

BEDOYA, Ricardo. El cine silente en el Perú. Fondo editorial de Universidad de Lima, 2009.

BENJAMIN, Walter. Discursos interrumpidos I. *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. Barcelona, Planeta Agostini, 1994.

BERMAN, Marshall. Todo lo sólido se desvanece en el aire. La experiencia de la modernidad. Siglo xxi editores. México, 2008.

BURGUER, Peter. Teoría de la vanguardia. Ediciones Península, segunda edición, Barcelona 1997.

CARBONE, Giancarlo. El cine en el Perú 1897- 1950. Testimonios. Lima, Universidad de Lima, página 102. Entrevista de Nelly Shimabukuru, del 03 de agosto de 1987.

CASTAÑEDA, Esther. El vanguardismo literario en el Perú. Amaru ediciones, Lima, 1989, p. 16.

EIKHENBEUM, Boris. Problemas del cine-estilística. Moscú, 1927. En ALBERA, Francois. Compilador. Los formalistas rusos y el cine. Paidós, Buenos Aires, 1998. Pág. 53.

FERRERO, Gugliel. "Cinema y teatro". Diario La Crónica, marzo de 1929, enviado desde Italia.

FUNES, Patricia. Salvar la nación. Intelectuales, cultura y política en los años veinte latinoamericanos. Patricia Funes. Prometeo Libros, Buenos Aires, 2006, p. 442.

GONZÁLES CASANOVA, Manuel. El cine que vio Fósforo. Fondo de Cultura Económica, México, 2003.

GUBERN, Román. Historia del cine, editorial Lumen, 2001.

HORKHEIMER, Max y ADORNO, Th. W. La industrial cultural. La ilustración como engaño de masas. En La escuela de Frankfurt. Teoría crítica de la sociedad. Editora Laura Páez Díaz de León. Escuela Nacional de Estudios Profesionales Campus Acatlán, UNAM, México, 2001.

HURTADO, Leopoldo. "Europa y América". En Revista Martín Fierro, Buenos Aires N° 40, 04, 1927.

LOUNSBURY, Myron. The origins of an American Film Criticism 1909-1939, Arno, Nueva York, 1973, p. 17.

MARX, Karl y ENGELS, Federico. Manifiesto del Partido Comunista. 1872. En

MONGUIÓ, Luis. La poesía postmodernista peruana. Fondo de Cultura Económica, México, 1954, p. 59.

MONTES, Graciela. El mundo como acertijo. Artículo en revista Brecha. Uruguay, 2001. [http://www.lainsignia.org/2001/mayo/cul\\_069.htm](http://www.lainsignia.org/2001/mayo/cul_069.htm). Consultado el 25 de julio de 2013, a las 10 a.m

MOUSSINAC, L. Naissance du cinéma. 1926. Pag. 8-9.

MUÑOZ, Fanni. Diversiones públicas en Lima 1890-1920 La experiencia de la modernidad, Universidad del Pacífico, 2001.

NÚÑEZ, Violeta. El Cine en Lima 1897 – 1929, edición de la autora, Lima, 2011.

ORTEGA Y GASSET, J. La deshumanización del Arte. Editorial Planeta, España 1985. Pág. 15.

PORRAS BARRENECHEA, 1935: 327. Pequeña antología de Lima, Madrid Imprenta de Galo Sáenz. Teatro Forero, teatro municipal

TYNIANOV, Yuri El cine, la palabra y la música. Moscú, 1924. En ALBERA, Francois. Compilador. Los formalistas rusos y el cine. Paidós, Buenos Aires, 1998. Pág. 181.

WIENER, Christian. “Mariátegui y el cine”. Diario La República. Martes, 19 de julio de 1994.

WIESSE, María. Revista Amauta:

- Año I, número 4, diciembre de 1926. “Señales de nuestro tiempo”, p. 11.
- Año III N° 12, febrero de 1928. “Los problemas del cinema”, p. 24.
- Año III N° 18, octubre de 1928. “Cinema: notas sobre algunos filmes”. p. 95.
- Año III N° 20, enero de 1929. “Notas sobre algunos filmes”. p.93
- Año IV N° 21, febrero - marzo de 1929. “Notas sobre algunos filmes”. p. 71
- Año IV N° 23, mayo 1929. “Notas sobre algunos filmes”. p. 98
- Año IV N° 24, junio de 1929. “Notas sobre algunos filmes”. p.96
- Año IV N° 25, julio agosto de 1929. “Notas sobre algunos filmes”. p. 93
- Año IV, N° 27 noviembre-diciembre de 1929. “Notas sobre algunos filmes”. p. 101
  
- Año V, N° 28, enero, 1930. “Notas sobre algunos filmes”. p. 97

WILLIAMS, Raymond. *Marxismo y literatura*. Barcelona: Península/ Biblos, 1998.

WILLIAMS, Raymond. *La política del modernismo: Contra los nuevos conformistas* Museo de Artes Plásticas Eduardo Sívori.

ZEVALLOS ORTIZ, Raúl "Hechiceros de sueños. Un documento sobre cine e idolatría" en revista *Briznas* N°2, julio de 1996, pp 27-34

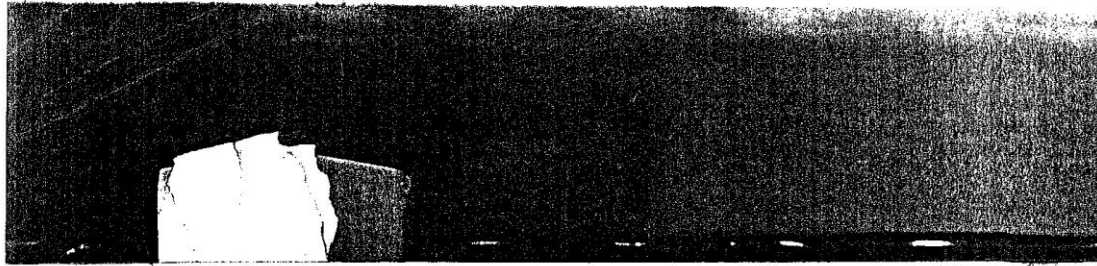
## ANEXOS

### ALGUNOS TEXTOS DE MARÍA WIESSE EN AMAUTA

# AMAUTA



SOBRE LA PSICOLOGIA DEL INDIIO, por Enrique López Albújar.—NUESTRO FRENTE INTELLECTUAL. Mensaje de Haya de la Torre para "AMAUTA".—DIEGO RIVERA. Biografía sumaria. (Con ilustraciones de su obra).—LAS BODAS DE LA MARTINA, por Alejandro Peralta.—SOBRE LA CULTURA HISPANO-AMERICANA, por Luis Alberto Sánchez.—SENALES DE NUESTRO TIEMPO, por María Wiesse.—EL NACIONALISMO EN LA AMERICA LATINA, por José Vasconcelos.—CROQUIS DEL ATARDECER, por María Rosa González.—APUNTES PARA UNA FILOSOFIA O INTERPRETACION DEL PENSAMIENTO, por Antenor Orrego.—EL JUGADOR, por Roberto Latorre.—SE PROHIBE HABLAR AL PILOTO, por César Vallejo.—EL MISERERE DEL SILENCIO, por Fidel A. Zárate.—NACIONALISMO VERDADERO Y NACIONALISMO MENTIROSO, por Manuel A. Seoane.—ORIENTE, BOCETO y ZAMPOVAS, por Luis de Rodrigo.—ARTE BURGUES Y ARTE PROLETARIO, por Bela Uliz.—FILM, por Serafín Delmar.—REGIONALISMO Y CENTRALISMO, por José Carlos Mariátegui.—POEMA, por Julián Petrovick.—CANCION DEL MARINERO, por Horacio Masís.—DESTRUCCION, EL CAMINANTE y ALEGRIA Y VERDAD, por Hedefonso Pereda Valdez.—EL PROBLEMA SEXUAL Y EL PENSAMIENTO CONTEMPORANEO, por Federico Chávez R.—EL POETA DE LOS OJOS DORADOS, por Angélica Ramos.—LA REVOLUCION DEKABRISTA, por Hugo Pesce.—DIBUJOS de María Clemencia, Esquerrilloff, Bullen, Carmen Saco, etc. LIBROS Y REVISTAS.—INDICE DE LA NUEVA POESIA HISPANO-AMERICANA. Prólogo de Alberto Hidalgo, Vicente Huidobro y Jorge Luis Borges.—CRONICA DE LIBROS. Notas críticas de Miguel Angel Urquieta, Armando Bazán, Carlos Manuel Cox y J. Eugenio Garro.



LUTA  
ana

dentro de  
no yerran  
blico, el asi  
teria de li-  
raemés, In-  
Sués. Ese  
o de Lima".  
on despre-  
Herrera y  
hallo y ex-  
ración cer-  
to es, pues,  
idad de las  
nsayo, que  
el mundo  
el sentido  
ia, el sinte-  
onía verbal  
as que con-  
neo. Si ello  
nacionales  
s allá toda-  
y pediría  
a universal  
stituyeron  
es como de-  
los artistas  
e sus libros,  
an quedan-  
vanguardis-  
arcao, in-  
anticuados.  
do, es pro-  
s y dem-  
ción de ex-  
ar do de su  
mediocre-  
gula.  
ad de las  
a existencia  
tiene peli-  
mo de His-  
ón. No es  
a se distin-  
la chilena  
de la litera-  
Una vez  
consonancia  
Nación la  
dor. Pero,  
lombia. El  
or polémico  
es el primer  
no admira-  
nte Gonzá-  
na, la osadía  
el vigor de  
ardía, signi-  
vo. Seguir  
la tradición  
ostilgico en  
le dolido en  
en Pardo  
o, de inge-  
en Chabes,  
ado en Val-  
ón de Chile,  
recer que la  
a, Lastarria,  
en el sur.

## AMAUTA

# SEÑALES DE NUESTRO TIEMPO

POR MARIA WIESSE

LA IMAGEN Y LA PALABRA

El ritmo precipitado y, quizás un poco inarmónico, de la vida moderna concuerda perfectamente con el ritmo intenso y nervioso del cine. Esta época es la época de la imagen, que triunfa sobre la palabra. Más que un diálogo nos emociona y nos seduce una actitud, una expresión, un

La fisonomía de Hispanoamérica ha cambiado radicalmente. Yo desearía que Belaunde volviere pronto para que constataste cuán difícil es escribir a la distancia de una realidad variable cada día. Así como es necesario alejarse un poco de un cuadro para verlo mejor, así es peligroso proceder de tal manera, cuando el cuadro no es un lienzo inmutable, sino un fenómeno humano en incesante evolución, un flujo y reflujo perenne, una agitación que no acaba nunca. Seguramente, por eso, coloca aún a Rodó como luminar excelso de América, sin reparar que el mundo cambia y que el símbolo que su generación entrevió en el gran escritor uruguayo, ha sufrido modificaciones radicales. Vería cómo admiramos a Rodó escritor, y cómo, su prestigio de maestro— el que dá vida, sangre, cultura,—ha decaído mucho. Que "Ariel" nos parezca una hermosa lección académica. Y que exégetas modernos coincidan en todo ello. Va desde aquellos años de profunda devoción arrialesca, Riva Agüero se resistía a creer en la eficacia del modelo griego, de la *ephephora*, en democracia de zamboides. Va Ventura García Calderón, de la misma generación que Riva Agüero y Belaunde, ha dicho sus dudas sobre la eficacia de la obra del maestro Rodó y muchas otras cosas que es prudente olvidar por ahora. Vya en Uruguay mismo, aun en el libro exegético de Pérez Pettú, en las críticas de Gallinal, del vehemente Lasplacés, de Zam Felde, de Crispo Acosta, la obra admirable de Rodó está tomando sus justas proporciones; y de los "Motivos de Proteo" queda nada más que la prosa repujada, y "Ariel" continúa siendo una hermosa lección de un profesor cordial en el que las lecturas ascendidas no perturbaban el armonioso girar de su cerebro privilegiado. Además.....

No hay literatura en el mundo que no deje advertir la lucha entre el criterio desinteresado y el pragmático. De ahí lo perdurable del símbolo de "La Tempestad" shakespeareana. No es, pues, exacto querer fijar en tal lucha de tradición y reforma, de idealismo y pragmatismo, el fenómeno esencial de la literatura americana. Hay que precisar más. Buscar el choque entre los elementos aborígenes y exóticos; luego, la brega entre lo criollo y lo cosmopolita. Ambos traen su tradición y ambos tienen su ideal de reforma. Ambos poseen un léxico y una sensibilidad distintas. V ambos sienten la influencia del momento y de la tierra de manera adversa. Raza, naturaleza y cultura encierran la clave del fenómeno. "Eurindia"—fusión de indígenas y europeos—es su fórmula más simple. Pero, el problema en el cual están preocupados todos, conservadores y revolucionarios, tradicionalistas y vanguardistas es otro: pretenden llevar a cabo sus programas fundándose ambos en la tierra. Vanguardia invoca el pasado incaico en el Perú. Los conservadores se aferran a lo criollo y, mas que eso, a lo colonial español, a lo que alguna vez, llamé "perricholismo". He aquí, pues, invertido el problema expuesto en "Mercurio Peruano". Los europeizantes colonialistas, son conservadores. Los autoctonistas e indigenistas son los revolucionarios. Ambos con el alma puesta, por igual, en el modelo europeo y en la inspiración nacional. Habrá que asistir atentamente al desarrollo de la lucha que se inicia. Y ella es mas compleja, mucho más compleja de lo que se imaginan quienes aún pretenden realizar el imposible de reducir a fórmulas simplistas el grave asunto de la cultura hispanoamericana.

gesto o una mirada. Se anhelan emociones fuertes y, al mismo tiempo, fugaces. No es síntoma de trivialidad, ni de decadencia esta afición de los públicos de hoy por los films policiales y las películas de aventuras. La decadencia actual está, más bien, en el amor desmedido al dinero y en los sacrificios que se hacen por conseguirlo. Tan poca cultura y selección espiritual habla en los públicos de anáño, que escuchaban con deleite los interminables diálogos y los retumbantes parlamentos de las comedias de cualquier señor Echegaray o Sardou, como en las gentes de nuestros días, que miran encantadas las cintas de cualquier marca Paramount o Vitagraph. ¿Que, hoy, se gusta demasiado del cine? ¿Que se olvidan las auténticas, las grandes obras del teatro y que Shakespeare, Moliere, Calderón de la Barca van perdiendo sus derechos y su prestigio? No hay que alarmarse por este gusto exagerado por la imagen. Es una señal de la psicología de nuestro tiempo y revela la relación que existe entre estos dos dinamismos: el del espíritu moderno y el de las *moving pictures*, como también se llama en inglés al arte del cine. Porque el cine es un arte y allí está lo que debe alarmarnos: que de una expresión tan rica y brillante de belleza y de vida, hagan fabricantes sin talento y sin cultura una industria vulgar, necia, pueril y cuajada de todos los defectos de las malas producciones dramáticas. Esa industria es la que debe condenarse y combatirse, como deben condenarse y combatirse los dramas cursis y las comedias a lo Ohnet y a lo Linaves Rivas.

La imagen triunfadora de la palabra; la imagen que nos sugestiona y nos cautiva no puede hacer olvidar los diálogos—pasión, poesía y música maravillosas—de Romeo y de Julieta, ni el dolor de Otelio, ni la inquietud de Hamlet, ni la gracia adorable del "sueño de una noche de verano". Las muecas geniales de Charlie Chaplin provocarían nuestra alegría, pero con qué fuerza se apodera de nuestro espíritu la ironía amarga del "Tartufo" o del "Misántropo" y, a pesar de gustarnos mucho, muchísimo, la dulce sonrisa infantil de Lilian Olish, la varonil actitud de Navarro y el rostro inteligentísimo de Signoret, con qué placer saborearemos a Crommelynk y a Bernard Shaw, a Pirandello, a Porto-Riche, a de Curel y a Courteline.

### FILOSOFIA DE LA FRIVOLIDAD

La frivolidad no es tan frívola como parece. A veces encierra un sentido filosófico bastante hondo y esas pequeñas y bonitas cosas sin importancia, como son un peinado, un traje o cualquier detalle de la toilette de una mujer, pueden decirnos mucho acerca de las modalidades espirituales de un siglo. Así como lo saya y el manto del coloniaje indicaban el misterio, la picardía y la liviandad, que formaban entonces la trama de las costumbres y de la existencia femeninas, la peluca a la *garçonne*, la falda corta, la silueta a la *garçonne*, son indicios de cómo han entrado el sport y el trabajo en la vida de la mujer moderna. (V también el anhelo vivísimo de libertad, de emancipación, de igualdad en derechos con el hombre; anhelo que tiene de justo y de injusto y que se refleja en las modas actuales un poco masculinadas, un poco sin la gracia suave y lánguida de hace algunos años.)

En vano han vociferado los moralistas contra la mutilación del bello femenino y contra la falda, que descubre toda la pierna, restándole casi todo su encanto, por cierto.

En vano los poetas han llorado sobre "la trenzas de oro, o de ébano", que caían al suelo bajo la tijera cruel; en vano han prodigado los caricaturistas sus sátiras en diarios y revistas; las mujeres no han querido oír a los moralistas, ni han tenido piedad de las lágrimas de los poetas, ni han temido al ridículo con que las atacaban los caricaturistas. En este siglo de campeonas de tenis y de natación

## El proceso del gamonalismo

A partir de enero próximo, "Amauta" publicará mensualmente un boletín de protesta indígena, destinado a denunciar los crímenes y abusos del gamonalismo y de sus agentes.

Nuestro boletín se propone únicamente la acusación documentada de los desmanes contra los indios, con el doble propósito de iluminar la conciencia pública sobre la tragedia indígena y de aportar una nueva serie de testimonios al juicio, al proceso del gamonalismo.

Los indígenas que individual o colectivamente sufran un vejamen o una explotación, pueden hacerla conocer por medio de este boletín, que facilitándoles un instrumento de denuncia pública, les permitirá conseguir, al menos, una sanción moral para sus explotadores. Todas las denuncias deben venir garantizadas por las firmas de los interesados, legalizadas notarialmente en los casos en que esto sea posible. La publicación será gratuita.

No nos encargamos absolutamente de gestiones ante las oficinas públicas. Nuestro objeto es documentar concretamente el proceso contra los gamonales. Para esta labor contamos con el concurso entusiasta de nuestra estimada colaboradora Dora Mayer de Zulen y de los buenos superstitios de la extinta Asociación Pró-Indígena.

de chauffeurs, electoras, oficinistas, periodistas y abogadas, resultaban anacrónicos e incómodos el cabello y el traje largos. Las mujeres han sacrificado su cabellera por obedecer a una moda más o menos graciosa y sentadora, pero también lo han hecho impulsadas por corrientes de este tiempo; deporte, trabajo y feminismo.

### FLIRT Y CAMARADERIA

Del contacto frecuente en los centros de trabajo y en los centros de sport ha nacido entre el hombre y la mujer un vínculo que no conocieron otras generaciones: la camaradería. Un joven y una muchacha trabajan juntos en una oficina o se encuentran en el court de tenis para el partido diario. No se enamoran el uno del otro, pero sí surge entre ellos un sentimiento sencillo, sano y vigoroso, exento de todas las complicaciones tantas veces dolorosas del amor; un sentimiento muy semejante a la buena amistad de dos compañeros de colegio. La camaradería no es romántica, por cierto, ni la adornan los matices de la amistad, que tan fácilmente se torna "amorosa", pero si tiene la lozanía y la frescura de una planta silvestre. Es muy siglo veinte al revés del flirt—ese juego ingenioso y sutil, pero un poco malsano y cuyo abuso resta al corazón virginidad y al alma transparencia—practicado ya en "ese buen tiempo de duques pastores, amantes princesas y tiernos galanes", que diría el poeta de "Prosas Profanas". Porque la pareja humana ha gustado siempre de jugar, un poco perversamente, con sus más sagrados sentimientos y lo único nuevo que trae el flirt es su nombre, perfectamente aclimatado al castellano, y subrayado, ahora, con las estridencias del jazz-band.

### EL RADIO Y LA LITERATURA

El periódico y la revista crearon "su" literatura—matando, por cierto, muchos talentos, que no supieron escapar, a tiempo, a la voracidad de ese gran monstruo, que es el periodismo— el radio, también, está formando la suya y muy pronto habrá una legión de escritores especialistas

para audiciones de T. S. H. (En Francia, por ejemplo, ya hay novelistas, que se dedican a escribir folletines para los abonados de las estaciones radio-telegráficas, ni más, ni menos que si se tratara de un diario o de una revista ilustrada.)

¿Qué virtudes y cualidades pedirá el radio a "sus" escritores? ¿Cuál será la buena y cuál será la mala literatura de la T. S. H.? Hay que figurarse a un abonado con el fono en el oído o ante su radiola. Ese hombre tiene derecho a escuchar algo breve, ameno y claro. Las lecturas largas—aun sembradas de bellezas literarias y de exquisiteces de estilo—aburren profundamente, al ser transmitidas por la onda. "Salambo"—por ejemplo,—perdería toda su hermosura leída en una estación OAX o LOZ. La novela, cuento o charla—número de programa de radio—tiene que llegar al oyente—ya no se trata del lector—rápida, escueta, despojada de oscuridades y sutilezas, encerrando el máximo de palabras. Y que imaginación tan viva y poderosa han de poseer estos prosadores de radio-telefonía, para urdir la fábula que fuera del marco del libro familiar y querido y del periódico, que ya es un viejo compañero de la existencia actual, haga interesantes y seductoras las horas de la velada hogareña.

### LA ETERNA PAREJA Y LA VIEJA MORAL

Ni el amor, ni la moral han cambiado en su esencia. Presentan otros matices, sí, distintos detalles y se han revestido de otro aspecto, pero su estructura y sus líneas generales son las mismas, que al principio del mundo, cuando la pareja humana joven, ingenua y bella se enlazaba bajo el purísimo cielo de las primeras edades del universo. Más sonriente, aligerada de muchos de aquellos prejuicios, con que la envolvió la intolerancia y la pequeñez espiritual de los hombres, se nos presenta hoy la moral. Pero los viejos preceptos permanecen intactos y no ha perdido su fuerza aquella voz, que ordenó, un día, tanto al hombre como a la mujer, ser bueno, compasivo, honrado y cuidar de la limpieza del corazón y de la pureza del alma como de magnífico tesoro. No importa que hayan variado las fórmulas y la letra; perdura y perdurará siempre el espíritu de los deberes y de las grandes leyes morales.

¿Y el amor? ¿Será cierto—como lamentan algunos—que en este siglo sin romanticismo y sin ilusiones se ha agotado la fuente del eterno sentimiento? ¿Acaso el hombre y la mujer ya no saben murmurar las dulces y ardientes palabras, que como un leitmotiv pleno de armonía, ha repetido, desde tiempos inmemoriales, la humanidad? Cargada está la hora presente de preocupaciones económicas y políticas y, sin embargo, el melodioso leitmotiv no ha cesado de resonar. El dinero y el sentido erótico—cuántos crímenes y tragedias pasionales registran las estadísticas—se dividen el dominio del mundo. Los poetas cantan al motor, a la fábrica y al foot-ball, pero también a su amor y a su desesperanza. Muchas veces el artista—como lo hacían los inmortales pintores del Renacimiento—evoca la figura de la amada en el lienzo. Y cómo palpita, honda y dolorida, la nostalgia amorosa en la "sonata" de Leken, en el "Nocturno" de Fauré, en el "Poema" de Chausson y en las canciones de Duparc.

"Más fuerte que la muerte", el amor sigue arrojando a los seres el uno hacia el otro. Ella, la emancipada—la emanciparon la educación, el ambiente, el trabajo y las costumbres—, él, el hombre moderno fuerte, libre, un poco cínico—solo lo inquietan y lo interesan los negocios y los asuntos de finanzas—se encontrarán cualquier día y—a pesar de todo—cantará el viejo tema amoroso en sus corazones. Y buscarán la complicidad del atardecer para formar—en la decoración romántica de un jardín, de una alameda o frente al mar—la inmortal, la eterna pareja humana.

Lima, diciembre de 1926.

# LOS PROBLEMAS DEL CINEMA

POR MARIA WIESSE

## PROBLEMAS DEL CINEMA

Sobre el cinema hay mucho que decir. Alrededor de las imágenes animadas — que han conquistado al mundo — surgen múltiples problemas, de lo más interesante de enfocar. Problemas que no se relacionan, por cierto, con el color de los ojos de Gloria Swanson, ni con la musculatura de John Barrymore, ni con las enanadas de Rodolfo Valentino, ni con las acrobacias de Douglas Fairbanks. A los fervientes del cine — entre los que me cuento yo, orgullosamente — nos tienen sin cuidado los chismes de Hollywood; lo que nos interesa es el aspecto artístico del cinema.

### EL GRAN PELIGRO

Señalemos ante todo el gran peligro. Ya no se discute si el cinematógrafo es o no un arte. Sus posiciones están bien establecidas al lado de la pintura, de la música, de la danza, de la arquitectura y del teatro. Hasta se le ha llamado el "septimo arte". 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, lágrimas mercedoras de la mas grande compasión, 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 compañías — toda esa maquinaria prodigiosa, que representa millones de millones de dólares. De Hollywood nos llegan esos cientos de metros de películas — necesidades sentimentales, piruetas, carreras, trompeaduras, dramas truculentos — que concluyen con el gusto tan poco refinado de los públicos, inyectándoles el veneno azucarado de la curallería.

Allí está el gran peligro del cinema: su industrialización. Industrialización que va tomando caracteres alarmantes: el productor cinematográfico ya casi no se preocupa de hacer una cinta hermosa, sino una película que tenga pronta y fácil salida en el mercado. Y resulta que el film, espectáculo de arte, tiene que cederle el sitio al film, producto comercial.

Industrialización que se extiende a los artistas que caen en manos de directores y empresarios yanquis: las "estrellas" son víctimas del reclamo. Este es el caso de Dolores del Río, la intérprete adorable de "Resurrección", cuyo talento fragante y fresco está en vías de "yanquilizarse". ¡Ah Dolores del Río — quién podrá olvidar esa Maslova dulce y voluptuosa, cándida y melancólica, suave y triste — con qué sorpresa y con qué pena hemos visto tus fotografías de Carmex vampíresca! ¡Dios mío, qué exigencias, tienen, a veces, los negocios!

### EL OTRO PELIGRO

Es la imitación del teatro. Es el pegarse a las fórmulas, ya gastadas, del viejo arte dramático, el meterse en sus moldes ya no centenarios, sino milenarios. El cinema, arte joven, arte sin pasado y sin tradiciones y — por ende — sin trabas, no tiene por qué cubrirse el rostro con la máscara de Talía. El pedirle prestado al teatro su técnica y sus reglas — además de sus actores, sus decorados y sus escenarios — es el gravísimo error en que incurrer muchos de los cineastas. El cinema que es ritmo, movimiento y dinamismo — mucho más que el teatro, anciano cubierto de gloria, pero anciano al fin — debe vivir solo. El film ha de ser puramente, únicamente cinematográfico. Quizás un poco pictórico, un poco arquitectónico. Pero nunca teatral y literario solamente en los letreros. Y el día que puedan suprimirse los letreros, el cine será lo que debe ser: la imagen libre, radiante, bella como un ensueño y vibrante como la vibración misma del universo — la nube, la flor, el gesto de un adolescente, la sonrisa de un niño, el beso de una madre a su hijo y el diálogo de los amantes bajo el cielo infinito.

## LOS ESCENARIOS PROPIOS

Los "metteurs" y directores se obstinan en llevar a la pantalla novelas y piezas teatrales. Y así vemos fracasos como "La luz que se extingue", de Rudyard Kipling, que resultó una película de lo más insípida y pesada, "La Batalla", de Claude Farrere — otra mutilación — "Jack — ¡qué tontería! — de Daudet, "Koenigsmark" del triunfante señor Pierre Benoit y aquella profanación de la "Fox": el "Pájaro Azul". Hasta "Resurrección", con todas sus bellezas y todos sus aciertos es una versión incompleta de la obra tan noble y tan humana de Tolstoy. Pero estos fracasos — quizás por ser de orden artístico y no monetarios — no sirven de lección a los productores. Todo es filmable según ellos: Balzac y Dickens, Loti y Maeterlinck, Flaubert y el Dante. (La "Fox" ha tenido la osadía de poner las manos sobre la "Divina Comedia".)

El film bien realizado ha de tener argumento propio. Así lo comprenden Abel Gance, Griffith, Ince, Fritz Lang (cuando veremos su "Metrópolis", en Lima?) y Chaplin que escribe y dirige sus películas. El argumento propio puede desarrollarse con libertad; además es "cinematográfico"; la novela y la pieza teatral tienen forzosamente que restar amplitud y vigor a un film.

Solamente en las novelas pintorescas y frondosas del viejo Dumas se encuentran cosas filmables, de esas que dan por resultado esa cinta magnífica de "Los Tres Mosqueteros".

### LA MASCARA DE CHARLES 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. Cómico lo es Chaplin, pero con una personalidad potente y una originalidad desconcertante. (¡Cuán lejos están del actor inglés el mediocre Buster Keaton, el amanejado Harold Lloyd, el grotesco Ben Turpin, el alimbarado Max Lindé y tutti quanti!) Cómico sí, pero sintiendo la vida con su dolor y su amargura, tanto más grandes, cuanto más callados.

El rostro de Chaplin — esa fina máscara un poco melancólica, en la que intervienen elementos de latinidad y que iluminan dos claras pupilas soñadoras — cómo expresa todos los matices de la vida, cómo traduce todos los sentimientos y todas las emociones!

¡Habéis visto "El Pibe", ese poema de ternura, esa maravilla de gracia hecha con el candor de un niño y el genio de un hombre? Cuando Chaplin recorre los dormitorios del asilo nocturno, buscando desesperado, casi loco, a su chiquillo — ¡Jack! ¡Jack!, claman sus labios y su corazón — ¡no es cierto que toda la angustia y toda la desesperación de ese hombre, de ese padre, se nos mete en el alma? Porque esa es el arte de Charles Chaplin: vida, humanidad, amor y emoción.

### LAS GRANDES OBRAS DEL CINE

El cinema cuenta ya con cierto apreciable número de obras realizadas artísticamente. Esto a pesar de los industriales y negociantes de la cinematografía, que se esfuerzan en ahogar al film artístico en el turbio océano de las películas comerciales.

Una nomenclatura de las grandes obras del cine podría ser esta — aproximadamente —:

- "El Pibe", "En Pos del Oro", "El Reverendo Karadura", "Una vida perro", "El vagabundo" y otras más de Chaplin.
- "Los Tres Mosqueteros" (la producción francesa).
- "Nanouk, el esquimal".
- "Hamlet" — con Asta Nielsen — ya no fotografía, sino una sucesión de admirables aguas fuertes.
- "Robin Hood".
- "Ricardo, Corazón de León", creación de Wallace Beery.
- "Enrique VIII", por el gran Emil Jannings.

P O E M A M U Ñ E C O

Mi pipa es una lámpara  
que ilumina el silencio.  
Mi silencio  
se escondió muchas veces  
en el hueco caliente de mi pipa.  
Ella me pone su corbata de humo  
y le hace un prendedor  
con su pupila roja que agujerea la sombra.

Ella me quiere más cuando estoy solo,  
se siente más mi hermana  
y yo la acuesto entonces en mi mano  
que ha tomado su forma.

Pero mi pipa es triste  
y su madera es colorada y negra  
como el pecho de un pájaro.

Ella no canta  
y cuando está colgada  
del vértice más triste de mi boca,  
es igual a una estrella  
que se cayó madura del árbol de una nube.

CESAR ALFREDO MIRÓ QUESADA

Buenos Aires,

PARA "AMAUTA"

Tengo dos hijos, y tengo  
un muñeco.

Todavía juego yo, todavía  
también juego.  
¿Juego? No. Jugar es risa  
y alegría y movimiento  
con el muñeco en los brazos  
me siento.

Tiene los ojos rasgados y tristes.  
Es un muñeco  
de comisuras caídas, y como yo  
jóven—viejo  
Mira de soslayo, y...  
¿pensará mucho el muñeco?

Su carne de trapo palpó  
y a veces le doy un beso  
muy leve, sobre la frente  
que no siente, y que yo siento.

Mira la vida sentado  
con amargura y despecho.  
Su mundo es mi corazón  
¿que será el muñeco dentro?

MARIA MONVEL.

"El hermoso Brummel".  
"La Marca del Zorro".  
"Crainquebille" (según la novela de A. France), y "El Sueño", (según la novela de Zola).  
"El Milagro de los Lobos", esa evocación en la que palpita el espíritu de la Edad Media, enorme y delicada.  
"Una dama de calidad".  
"El pequeño lord Fauntleroy".  
"Resurrección", por el trabajo de Dolores del Río, por sus escenas de la prisión y su desfile hacia Siberia.  
"La leyenda de Sor Beatriz", según Maeterlinck.  
"La Décima Sinfonía".  
"Allá en el Este", por Lillian Gish.  
"La Gran Parada" y "Desolación", films de la guerra.  
"Dos noches en Arabia", una delicia de comicidad y buen humor.  
"Sigfredo" y "La muerte de los Niebelungen", por las que pasa el hábito de las viejas leyendas germanas.  
Ahora estamos en espera de "Metrópolis", "Ben Hur", "El Circo", "Napoleón" y "Juana de Arco". (1)

EL CINEMA, MEDIO DE EDUCACION ARTISTICA

Por su popularidad — jamás alcanzada por arte alguno — el cinema dispone de vastísimo campo y de los medios más seguros para realizar obra de educación artística.

Al público — que acude a las salas cinematográficas como nunca ha acudido al teatro, al concierto, a los museos y a las conferencias — podría dársele el gusto por las cosas bellas, utilizando el film, espectáculo de arte. (Ya que es el film lo que lo atrae y lo seduce).

¿Qué al público no le agrada sino lo cursi, lo necio y lo vulgar — el sentimentalismo llorón, la aventura folletinesca, el realismo banal y la comicidad de grueso calibre? — No hay que abandonar una tarea sin haberla comenzado; es preciso intentar labor de cultura y de estética por medio del cinematógrafo.

Porque si en las salas cinematográficas hay buenos burgueses que hacen su digestión, viendo a las bañistas de Mack Sennett y pollitas que se emocionan ante Rodolfo Valentino, también se encuentran, allí, espíritus delicados que merecen más que la in-

noble película, fruto de la industria. Espíritus sensibles a la armonía de un bello interior, a la gracia de una actitud y a la expresión de una mirada; que saben reír con lo fino y lo ingenioso, que comprenden lo patético y se deleitan con lo poético — observad al público durante la proyección de "Dos noches en Arabia", "La Gran Parada" y "Sigfredo".

A estas sensibilidades finas, a estas inteligencias claras debe orientar artísticamente el cine con la evocación histórica viviente y bien realizada, con los viajes interesantes como la más interesante de las novelas, con la aventura llena de poesía, con la fábula y el cuento — líricas viñetas, estampas maravillosas. Y más que a estas inteligencias y a estas sensibilidades debe orientar el cinema al niño, cuyo espíritu fresco y limpio es más capaz que el nuestro de sentir el ensueño. El niño ha de crecer y vivir en belleza. A su sensibilidad recién despierta y aún temerosa — cómo flor todavía no salida del capullo — hay que dar alimento de lo más puro y exquisito. Por eso, para cuidar de ese alimento y para resguardar, en el pequeño el sentimiento de lo bello, debería existir la censura estética del cine, así como existe la otra, la que calificaba de moral e inmoral las películas. (Aunque yo creo que la moral vá unida al arte y lo que es hermoso no degrada al alma). Censura que sería ejercida por artistas — es decir, por hombres refinados y cultos — con la más estricta severidad. La labor de saneamiento estético — cuyos beneficios alcanzarían a todos, a los pequeños y a los grandes — tiene que hacerse con intransigencia y sin temor de herir intereses y ofender prejuicios. (En esta intransigencia y en este rigor de moral del arte se parecería a la otra moral, a la que nos muestra el bien como el viejo gruñón de los libros de la escuela.) Solamente así se podría dar a las almas aquello a que tienen derecho: la luz del ensueño y la alegría de la belleza.

Miraflores, Febrero de 1927.

Maria Wissoe

(1) No llegan hasta nosotros las producciones de la cinematografía rusa, la más avanzada y artística, según fehacientes testimonios. Nos permitimos recordarlo a nuestra inteligente y distinguida colaboradora.



98

se al canto dorado del violín, produce un más puro delicia, una impresión inolvidable.

WALTZ ("la plus que lente"—Victor—Sello rojo. No. 6622 A).—Jascha Heifetz, el violinista judío, acompañado al piano por Isidor Ashken, ejecuta "La plus que lente". Música voluptuosa e indolente, música supremamente aristocrática, escrita en su versión original para piano; me parece que mejor queda interpretada en el piano que en el violín.

LA FILLE AUX CHEVEUX DE LIN (Victor. Sello rojo. No. 6622 B).—Se va, piá, en este preludio, a la muchacha de claros cabellos, pelidas pupilas y manos transparentes—figura que podría ser de un poema de Eguren. El violín de Jascha Heifetz se torna casi irreal para traducir el encanto de "la muchacha de cabellos de lino".

Pavane pour une infante défunte—Ravel (Columbia—Sello negro Nos. 1455-46—1458-46). Esta página, en su brevedad, en su parentesco sencilla, requiere un intérprete con gran sentido poético, con digitación delicada y fina. ¿Acaso no es la "Favara" un gracioso poema, un cuento de hadas, ingenio y bello? Myra Hess interpreta la "Favara" para un infante defunto, con ese sentido poético que pide la composición y su digitación es leve, clara y exquisitamente matizada.

M. W.

CINEMA

NOTAS SOBRE ALGUNOS FILMS

Chang.—Después de "Hannak", un serie de maravillosos cuadros de la vida de los equiniales, "Chang", película de las selvas de Siam, viene a brindarnos—otra vez—una fuerte emoción de la naturaleza en todo su esplendor, su grandeza y su majestad.

Aquí no hay "estrellas" de miradas tangerosas y estudiados movimientos, "vampiroscas" tentadoras, ni grupos plañeros, de esos que roban los corazones de polillas y de jamaicas, ni se remueven conflictivos, más o menos sentimentales. Los protagonistas de la historia son una humilde familia siamésa—el padre, la madre y tres pequeños—un mono, un búfalo y una perra con sus cachorros. Y el decorado de la historia es la misma selva fiera, profunda y misteriosa, la selva donde rugen el tigre y saltan los monos, de cocotero en cocotero. La selva que inspiró a Rudyard Kipling. El drama lo constituye la cacería del tigre y la captura de los elefantes. Yo, por "Chang", como por "Hannak", daría casi todos los films de los llamados "ases" de la cinematografía.

En "Chang" se respira el perfume y la inocencia de las primitivas edades del mundo.

Napoleón. Casanova.—No hay duda de que Abel Gance, el realizador de "Napoleón", es un trabajador animado de muy buenas intenciones. Y, sin embargo, su "Napoleón" obra que le demandó tantos esfuerzos y en la que no escasean los méritos, no tiene los contenidos de los grandes films artísticos. Es declamatoria y confusa, con escenas grandilocuentes—con actores "comedia francesa", que diría José Carlos Mariategui—y un abuso del símbolo. Hay aliento en la obra, pero la pierde lo que podría llamarse la "estética de la imagen". "Casanova"... Nos hace el efecto de esas viñetas libertinas de algún dibujante hábil y mediocre. Es un film incoherente y convencional; muy teatral y, en dos o tres pasajes, de una cursilería que se presta a la sonrisa.

Todo el prestigio del gran aventurero y amor revolucionario del siglo XVIII desaparece en ese folletín hollywoodiano; he hecho; ese no es el Casanova de las "Memorias".

La Conquista de la selva.—Pudo "La conquista de la selva" ser un film

Amauta

Amauta

de talla artística de "Chang". Nuestra selva presenta las grandes, tan emocionantes visiones como la de Siam o cualquier otra selva. Pero la cinta dirigida por los buenos productores misioneros que, ante todo, se han querido poner en evidencia. Apenas si de poesía y de fuerza que son los de los naturales de aquellas regiones; apenas si vislumbramos todo el tesoro de poesía y de fuerza que son los de las fiestas, la existencia familiar de esos hermanos nuestros de la "montaña".

A pesar de sus defectos "La conquista de la selva" es una cinta de un poderoso interés. Su técnica acusa un evidente progreso. Creo que puede exhibirse en Sevilla—ya que todo se lleva a Sevilla—sin que se moten del Perú. No así la famosa "Ferrichon".

M. W.

NECROLOGIA

ADALBERTO FONKEN

Las tristes y dramáticas circunstancias que han rodeado su muerte, no cancelan el recuerdo de Adalberto Fonken en el proletariado y los intelectuales revolucionarios. Ninguna reserva farisea puede excusarnos de una justa apreciación de su foja de servicios de combatiente de la lucha por la emancipación obrera. Adalberto Fonken, tuvo una actuación honrada y valiente en las primeras acciones clásicas del proletariado de Lima. Con Barba y Gutarra, fué uno de los líderes de la agitación obrera que culminó en las jornadas del "paro de las subsistencias" de mayo de 1919. Con Barba y Gutarra, sufrió entonces dos meses de prisión; y, puesto en libertad después de la destitución del presidente Fardo, intervino

con entusiasmo y tesón en los trabajos de la vanguardia proletaria por organizar la Federación Obrera Regional Peruana. Anarco-sindicalista, tuvo siempre en su actuación de militante la virtud de ser un espíritu organizador, afirmativo y concreto, diametralmente opuesto a ese barato y frívolo tipo de agitador de ocasión y de efemérides, de revolucionario de cánculo, de protestatario saguiviro y egocéntrico, que opera prácticamente como disolvente de su propia clase, mucho más que como adversario de la clase burguesa. Prescandada la tentativa de la Federación Obrera Regional, Fonken persistió éticamente en la lucha. Llenó una función importante en el Ier. Congreso Obrero, y en las primeras funciones combates de la Federación Obrera Local, orgán de las deliberaciones de dicho congreso. En su carácter de líder de la Federación Obrera Local, decidió y dirigió la acción de la clase trabajadora en las jornadas del 23 de mayo de 1928. Después del paro de octubre del mismo año, su energía y su fé disminuyeron. La responsabilidad de líder que sobre él pesaba, le pareció tal vez excesiva para sus fuerzas. La crítica mesquina, incompreensiva, de algunos claudicantes, le determinaron a alejarse de la causa a la que hasta entonces había servido con tanta devoción y firmeza.

Fonken ignoraba que abandonando la lucha revolucionaria, iba a fallarle en su lucha individual, en la primavera honda crisis, esa razón superior que asegura el equilibrio y la disciplina moral del revolucionario. Lejos de evitar el análisis de su caso, hay por lo que abandonó. ¡Qué el drama de este hombre, que hasta 1923 ocupó con decisión y coraje su puesto en la lucha obrera, sea para todos los combatientes de la misma lucha motivo de meditación detenida. Fonken no ha sido tristemente vencido por una tormenta pasional; estaba vencido ya antes.

99

98

Amauta

ver una omisión o una injusticia, que no debe perdurar. Aprovechemos esta oportunidad para expresar a Ud., señor Director, nuestra más viva simpatía y completa adhesión por la brillante campaña de culturización y reivindicación social que viene realizando "Amauta", bajo la hábil dirección de Ud., y con el concurso entusiasta y desinteresado de la pléyade de jóvenes que se ocupan en las labores de la revista.

Nos suscribimos, con toda consideración.

José Cristóbal Castro y otros testigos.

CINEMA

NOTAS SOBRE ALGUNOS FILMS

El camino de la casa.—Las siete de la mañana del año 1910. El padre—lo interpreta Emil Jennings—va de cama en cama despertando a sus pequeños; sea muchachos de toda edad. Y sobre la pantalla se proyectan las más lindas escenas de hogar y de niño: vemos a los pequeños haciendo gimnasia, bajo la dirección de su padre, dedicados a su toilette y tomando desayuno. Un detalle delicioso: un bebe de apenas dos años, bebe su taza de leche. Después, por la noche, cuando vuelve el padre de su trabajo, es el concierto ejemplar por toda la familia. Augusto, un chico de miradas vivísimas y pelo esortijado, toca, para su padre, una "canción de cuna", que su mismo padre le enseñara y que el chiquillo ya sabe interpretar con sentimiento. Pero este poema familiar y suave es interrumpido bruscamente. El padre—que es cajero de un banco—tiene que ir a Chicago por asuntos de negocios. Y aquí viene la parte trágica de la historia, y también el punto débil del film. Porque es lógico, es absurdo que este buen señor, cajero de un banco, abra la cartera repleta de valores en el tren y provoque con su candoroso descuido lo que

le pasó. Aquí falla la trama de la película y la acción se torna un poco pesada. Mas la labor artística de Jennings es tan potente, tan sincera, tan humana, las imágenes son tan sugerentes que, apenas, hacemos caso de las fallas del argumento. Cuando Jennings—más bien Shilling, para llamarle como en la película—está—han pasado muchos años; él es un viejo varón, sin haber, a quien los suyos creen muerto—a un concierto dado por su hijo Augusto—que ha llegado a ser un gran violinista—sentimos el estremecimiento de las más hondas emociones. Es una de las cosas más bellas que nos ha dado el cinema.

El loro chino.—Algo muy complicado, muy estrechado, muy policial. Pero algunas viñetas de buena calidad cinematográfica: como las fiestas de los chinos, celebrando el año nuevo, por ejemplo. Un actor chino, verdaderamente notable. Por estos méritos, y aunque no los tuviera, prefiero esta film a cualquier comedia de Ollantay de Linares Rivas.

El nudo corredizo.—Se salva por la interpretación de Richard Barthelmess, pero no pasa de ser un drama de pálmico gusto.

Beau Geste.—Quisiera ver, de nuevo, "Beau Geste". Lo recuerdo como una cinta magnífica: argumento hermoso y bien sentido, intérpretes centrales de primer orden, ambiente notablemente realizado, dramatismo sobrio y hondo. Pero creo que la película anda por tierras del norte y... tendré que quedarme aquí mi deseo.

M. W.

MOVIMIENTO SINDICAL

PROYECTO DE ESTATUTOS DE LA CONFEDERACION SINDICAL LATINO-AMERICANA

Art. 1o.—Bajo la denominación de "Confederación sindical Latino-Americana" queda constituida por las organizaciones sindicales asistentes, el

Amauta

Congreso realizado en mayo de 1928, en Montevideo, y por las entidades que se adhieren en su sustrato, la organización que de hoy en adelante secundará, coordinará y dirigirá internacionalmente las luchas del proletariado latinoamericano en tipo de su mejoramiento inmediato, de su victoria definitiva sobre el capitalismo.

Art. 2o.—Para el mejor cumplimiento de su misión asociada, teniendo en cuenta la creciente opresión económica que sufre la clase trabajadora de los distintos países, centro y sud-americanos, la C. S. L. A. desarrollará su acción en la base de los siguientes objetivos inmediatos:

- a) Luchará enérgicamente contra el imperialismo, que con su penetración amenaza al movimiento obrero y a los intereses de las masas trabajadoras de la América Latina;
b) — Sostendrá hasta su triunfo en los diferentes países las luchas de las clases obreras contra la explotación de las burguesías nacionales, contra las tiranías y reacciones;
c) — Trabaja por establecer y cimentar un verdadero frente único entre los obreros y campesinos de toda la América Latina;
d) — Sostendrá todas las luchas del proletariado por su mejoramiento económico y social; y para el mejoramiento de las mismas trabajará muy especialmente en cada país por la realización del frente único de todas las organizaciones y tendencias revolucionarias de clase;
e) — Organizará acciones conjuntas de las clases explotadas y oprimidas contra las guerras imperialistas y contra las confiscaciones provocadas por las potencias imperialistas (que cuentan con la complicidad de las burguesías nacionales) entre las naciones de la América Latina;
f) — Trabaja por la atracción al seno de las organizaciones sindicales a los trabajadores inmigrantes y por el establecimiento de una fraternal solidaridad entre los explotados nacionales y extranjeros;
g) — Recoleccionará documentos,

estadísticas y material sobre la situación y las luchas del proletariado de la América Latina y de todo el mundo con el objeto de informar a las organizaciones afiliadas. Publicará boletines, revistas y folletos a fin de obtener la educación clásica de Castro y Sur América;

h) — Mantendrá relaciones fraternales con las organizaciones de todo el mundo y luchará por la unidad del movimiento sindical en cada país de la América Latina y por la creación de una Internacional Sindical Única y de Clase que agrupe a los sindicatos de todas las tendencias, razas, países y continentes.

De la composición de la Confederación y de las cotizaciones:

Art. 3o.—Además de las entidades fundadoras podrán formar parte de la Confederación todas las organizaciones sindicales (Centrales, Regionales o de Industrias) de todos los países de la América Latina, que así lo requiera y que estén basadas en la lucha de clase.

Art. 4o.—Por el solo hecho de pertenecer a ella, todas las organizaciones adheridas deberán pagar a la misma una cotización trimestral, semestral o anual que fijará el Consejo General, según las condiciones de la organización.

De los Congresos:

Art. 6o.—Los Congresos de la C. S. L. A. se realizarán cada dos años en la fecha y lugar que determine el Consejo General, debiendo concurrir a ellos todas las organizaciones adheridas.

Art. 7o.—Los Congresos son las asambleas soberanas de la Confederación, ellas resolverán todas las cuestiones contenidas en su orden del día y elegirán el Consejo General de la Confederación, cuyas funciones durarán un Congreso a Congreso.

99



Amauta

99

## EL VIOLINISTA ANDRE SAS, ELEMENTO PARA NUESTRA CULTURA MUSICAL

Ha regresado—y aquí hay que echar mano de las fórmulas mil veces usadas— al Perú el violinista belga André Sas, que, por un tiempo, fuera profesor de violín en la Academia Nacional de música.

Sas— que es un violinista de gran estilo y hondo sentimiento— ofreció varios conciertos— durante su permanencia, en nuestro país— de la más depurada calidad artística. Interpretó— con que nobleza y que sentimiento— la "Sonata en la" de César Frank, la "Sonata a Kreutzer" de Beethoven, obras de Mozart, Debussy, Fauré, Ravel etc. . . . Hizo verdadera labor— sin darse "bombo"— sin solicitar ayuda alguna— de cultura y de arte. Podría haber hecho, aún más, si el medio lo hubiera permitido. . . .

Ahora está otra vez—por algún tiempo— entre nosotros. I cuando aparezca este número de "Amauta" habrá ofrecido, en unión de la distinguida pianista, Lily Rosay, un concierto en el teatro "Segura" (Concierto, cuyo programa estaba elaborado con severo criterio artístico).

Es el momento de aprovechar a Sas como elemento para nuestra cultura musical. (Porque queremos suponer que en esta nuestra tierra no todo ha de ser asfalto y automóvil; también habrá un lugarcito para las actividades del espíritu).

Ya como artista, ya como profesor en uno de nuestros institutos superiores. Como artista podría ofrecer algunos conciertos patrocinados por el Estado— entre esos conciertos habría la "Historia de la Sonata". Como profesor— Sas es un hombre muy culto, un espíritu dinámico—le podría confiar un curso de historia de la música. Se han prometido, aquí, y se siguen prometiendo muchas mediocridades. use

ta y a un maestro de la talla de Andrés Sas? Queremos creer que nó.

M. W.

## C I N E M A

### NOTAS SOBRE ALGUNOS FILMS

Metrópolis.—En "Sigfredo" y en "La Muerte de los Niebelungen" Fritz Lang se había mostrado un héroe de alta inspiración, un maravilloso forjador de imágenes. En "Metrópolis"— ya no alienta el ideal wagneriano y vuela con sus propias alas— es un escolar que penosamente engendra una elucubración candorosa, una especie de ensueño ingenuo, que en vano quiere subir hasta los más elevados planos ideológicos, no logrando sino caer pesadamente.

Los obreros del año 2000, ese rebaño triste que trabaja diez y doce horas diarias? (¡Y en 1929 existe la jornada de ocho horas y sindicatos y agrupaciones gremiales, con los que el obrero se defiende contra el capitalismo!) (Los obreros del año 2000 viviendo en las entrañas de la tierra y esperando un mesías? (¡Y en 1929, surge, en algunas grandes capitales, la vivienda obrera clara, salubre y alegre!)

Donde más pobre y estéril se revela la fantasía de Fritz Lang es en el reparto vestuario. No ha logrado crear el traje del año 2000; vemos a los hombres de "Metrópolis" vestidos a la manera del año 1925. Y eso claro, tiene que hacernos sonreír.

Los valores plásticos y cinemáticos de "Metrópolis" no son de calidad, ni están en número suficiente para hacernos olvidar la enorme necesidad de un argumento, la pobreza de su ideología, la mediocridad de sus interpretaciones— visiones de máquinas, grupos de niños— pero no bastan para redimir al

100

Amauta

dan capitales fantásticos. Lo que prueba, una vez más, que la obra de arte no se hace con dinero sino con la luz y el calor del espíritu.

Alas.— Hay en "Alas" la frescura, la juventud, el sentimentalismo sano de las rasas yanquis. Nada de refinamientos, ni de matices europeos; es la sonrisa luminosa de un pueblo todavía un poco primitivo, pero lleno de vigor.

El ritmo potente del avión anima la cinta y—aparte de algunos cielos pintados y escenas trucadas— podemos admirar visiones aereas de una gran belleza. Un aeroplano es tan fotogénico como la sonrisa de Mary Pickford o la mirada de John Gilbert.

El Jugador de ajedrez.—Un sentido de elegancia, de mesura, de armonía— todas cualidades muy francesas— dirige en la composición de "El jugador de ajedrez", que es uno de los buenos films europeos llegados últimamente a Lima. Charles Dullin— el director de "L'Atelier" de París— dibuja de manera extraordinaria la figura del viejo constructor de autómatas. El ambiente de la época— la época de Catalina II de Rusia— está traducido y logrado con verdadera fidelidad. "El Jugador de ajedrez" presenta algunas vistas singularmente decorativas y los autómatas han sido utilizados, de manera inteligentísima, para escenas de alucinación y de misterio.

M. W.

## M A R G I N A L I A

### SOBRE PERUANIDAD

por Luis E. Valcárcel

Así como hay varias Américas, cuando menos son reconocibles dos Perús perfectamente diferenciados.

No son indios todos los étnicamente tales; y pueden llamarse con ese nombre muchos en cuya sangre no se ha mezclado una gota de la que circuló por las venas de Manco. El "indianismo" ha pasado ya del plano puramente racial, biológico, para adquirir todo su valor en el mundo patético. El influjo de lo indio es tan poderoso en el Perú que de él no se libran cuatro quintos de la población total.

Yung define al norteamericano como "un europeo con maseras de negro y almas de indio". Y hablando siempre de él afirma: "En todo lo que quiera el americano surge el indio; en la extraordinaria concentración sobre un objetivo determinado, en la obstinación con que persigue, en la impavidez con que se soportan las mayores dificultades se manifiestan todas las virtudes legendarias del indio".

Refiriéndose después a la poderosa influencia mesiánica sostiene que el norteamericano "comparte el destino de todos los usurpadores de tierras extrañas", lo que confirma aquella creencia australiana de que no se puede conquistar ningún territorio ajeno, pues "en él viven los espíritus de los antepasados extraños". Y el gran psicoanalista— descubridor del inconsciente colectivo— ratifica la creencia australiana, exclamando: "Hay en ello una gran verdad psicológica. El país extraño asimila al conquistador".

Todas las observaciones de Yung son aplicables al Perú indio; y ya habíamos apuntado aquí—hace tiempo— cómo el español se peruanizó. Se ha dudado por muchos que el indio de hoy apenas si tiene relación con el inkano o tawantinsuyuri; pasaron cuatro siglos, la cultura importada, cambios y trastornos infinitos, cómo pensar que este hombre sea el mismo de la época de Pachacuti o siquiera de la de Tupaj Amaru. Pero quienes así niegan o dudan no han tomado en cuenta la enor-



98

se al canto dorado del violín, produce las más puros dolores, una impresión inolvidable.

WALTZ ("la plus que lente"—Victor—Sello rojo, No. 6622 A).—Jascha Heifetz, el violinista ruso, acompañado al piano por Isidor Achon, ejecuta "la plus que lente", música voluptuosa e indolente, música supremamente aristocrática, escrita en su versión original para piano; me parece que mejor queda interpretada en el piano que en el violín.

LA FILLE AUX CHEVEUX DE LIN (Victor, Sello rojo, No. 6622 B).—Se ve, se oye, en un poema de Egreu. El violín de Jascha Heifetz se torna casi irreal para traducir el encanto de "la muchacha de cabellos de lino".

Pavane pour une infante défunte—Ravel (Columbia—Sello negro Nos. 1455-46—1456-46). Esta página, en su brevedad, en su aparente sencillez, requiere un intérprete con gran sentido poético, con digitación delicada y fina... ¿Acaso no es la "Pavane" un gracioso poema, un cuento de hadas, ingenioso y bello? Myra Hess interpreta la "Pavane pour une infante défunte", con ese sentido poético que pide la composición y su digitación es leve, clara y exquisitamente matizada.

M. W.

CINEMA

NOTAS SOBRE ALGUNOS FILMS

Chang.—Después de "Hanouk", esta serie de maravillosos cuadros de la vida de los esquimales, "Chang", película de las selvas de Siam, que brinda un espectáculo para el fuerte emoción de la naturaleza en todo su esplendor, su grandiosa y su majestad.

Aquí no hay "estrellas" de miradas tangerosas y estudiados movimientos, ni "trampiteas" tentadoras, ni grupos galanes de esos que roban los corazones de pollitas y de jamonas, ni se resuelven conflictos, más o menos sentimentales. Los protagonistas de la historia son una humilde familia siamésa: el padre, la madre y tres pequeños—un mono, un búfalo y una perra con sus cachorros. Y el decorado de la historia es la misma selva fiera, profunda y misteriosa, la selva donde rugen el tigre y saltan los monjes de cocotero en cocotero. La selva que inspiró a Rudyard Kipling. El drama lo constituye la cacería del tigre y la captura de los elefantes. Yo, por "Chang", como por "Hanouk", daría casi todos los films de los llamados "gases" de la cinematografía.

En "Chang" se respira el perfume y la inocencia de las primitivas edades del mundo. Napoleón. Casanova.—No hay duda de que Abel Gance, el realizador de "Napoleón", es un trabajador animado de las mejores intenciones. Y sin embargo, en "Napoleón", obra que le demandó tantos esfuerzos, no tiene los contornos de los grandes films artísticos. Es declaratoria y confusa, con escenas grandilocuentes—con sabor a "comédie française", que diría José Carlos Mariategui—y un abuso del símbolo. Hay aliento en la obra, sí, pero la pierdo lo que podría llamarse la "retórica de la imagen". "Casanova"... Nos hace el efecto de esas vívidas libertinas de algún dibujante babilónico y mediorre. Es un film incoloro y convencional; muy teatral y, en dos o tres pasajes, de una cursilería que se presta a la sonrisa.

Todo el prestigio del gran acontecimiento y amañar veneciano del siglo XVIII desaparece en ese folletín bombasticamente hecho; ese no es el Casanova de las "Memorias". La Conquista de la selva.—Pudo "la conquista de la selva" ser un film

Amauta

Amauta

de la talla artística de "Chang". Nuestra selva presenta tan grandes, tan emocionantes visiones como la de Siam o cualquier otra selva. Pero la Siam fué hecha con criterio informativo y dirigida por los buenos padecidos misioneros que, ante todo, se han querido poner en evidencia. Apenas si se nos muestra las costumbres y la vida de los naturales de aquellas regiones; de poesía y de fuerza que son los halles, las fiestas, la existencia familiar de esos hermanos nuestros de la "montaña".

A pesar de sus defectos "La conquista de la selva" es una cinta de un poderoso interés. Su técnica acusa un evidente progreso. Creo que puede exhibirse en Sevilla—ya que todo se lleva a Sevilla—sin que se mofen del Perú. No así la famosa "Parrichio".

M. W.

NECROLOGIA

ADALBERTO FONKEN

Las tristes y dramáticas circunstancias que han rodeado su muerte, no cancelan el recuerdo de Adalberto Fonken en el proletariado y los intelectuales revolucionarios. Ninguna reserva fatiosa puede excusarnos de una justa apreciación de su vida de sercicios de combatiente de la lucha por la emancipación obrera.

Adalberto Fonken, tuvo una actuación honrada y valiente en las primeras acciones abastadas del proletariado de Lima. Con Barba y Gutarra, fué uno de los líderes de la agitación obrera que culminó en las jornadas de meditación de Adalberto Fonken en mayo de 1919. Con Barba y Gutarra, sufrió entonces dos meses de prisión; y, puesto en libertad después de la destitución del presidente Pardo, intervino

con entusiasmo y tautón en los trabajos de la vanguardia proletaria; por organizar la Federación Obrera Regional, la Federación Obrera Regional, la vanguardia de militantes, la virtud de ser un espíritu organizador, afirmativo y concreto, diametralmente opuesto a ese barato y frívolo tipo de agitador de ocasión y de efemérides, de revolucionario de cénitico, de protestatario negativo y egoísta, que opera prácticamente como disolvente de su propia clase, mucho más que como adversario de la clase burguesa. Procesada la tentativa de la Federación Obrera Regional, Fonken persistió eficazmente en el Ist. Congreso Obrero, y en los primeros combates de la Federación Obrera Local, surgida de las deliberaciones de dicho congreso. En su carácter de líder de la Federación Obrera Local, decidió y dirigió la acción de la clase trabajadora en las jornadas del 23 de mayo de 1928. Después del paro de octubre del mismo año, su energía y su fe disminuyeron. La responsabilidad de líder que sobre él pesaba, le pareció tal vez excesiva para sus fuerzas. La crítica, mesquina, inconspicua, de algunos elementos, le determinaron a alejarse de la causa a la que hasta entonces había servido con tanta devoción y firmeza.

Fonken ignoraba que abandonando la lucha revolucionaria, iba a fallarle en su lucha individual, en la primera honda crisis, esa razón superior que asegura el equilibrio y la disciplina moral del revolucionario. Lejos de evitar el análisis de su caso, hay por esto que aborrecer. ¡Qué el drama de este hombre, que hasta 1925, ocupó con decisión y coraje su puesto en la lucha obrera, sea para todos los combatientes de la misma lucha motivo de meditación de Adalberto Fonken no ha sido tristemente vencido por un tormento pasional: estaba vencido ya antes.

99



Amauta

EL VIOLINISTA ANDRE SAS, ELEMENTO PARA NUESTRA CULTURA MUSICAL

Ha regresado—y aquí hay que echar mano de las fórmulas mil veces usadas—al Perú el violinista belga André Sas, que, por un tiempo, fue profesor de violín en la Academia Nacional de música.

Sas—que es un violinista de gran estilo y hondo sentimiento—ofreció varios conciertos—durante su permanencia, en nuestro país—de la más depurada calidad artística. Interpretó—con que nobleza y que sentimiento—la "Sonata en la" de César Franck, la "Sonata a Kreutzer" de Beethoven, obras de Mozart, Debussy, Fauré, Ravel etc... Hizo verdadera labor—sin darar "bombo", sin solicitar ayuda alguna—de cultura y de arte. Podría haber hecho, aún más, si el medio lo hubiera permitido...

Ahora está otra vez—por algún tiempo—entre nosotros. I cuando aparezca este número de "Amauta" habrá ofrecido, en unión de la distinguida pianista, Lily Rossy, un concierto en el teatro "Segura" (Concierto, cuyo programa estaba elaborado con severo criterio artístico).

En el momento de aprovechar a Sas como elemento para nuestra cultura musical. (Pique queremos suponer que en esta nuestra tierra no todo ha de ser asfalto y automóvil; también habrá un lugarcito para las actividades del espíritu).

Ya como artista—ya como profesor en uno de nuestros institutos superiores. Como artista podría ofrecer algunos conciertos patrocinados por el Estado—entre esos conciertos habría la "historia de la sonata". Como profesor—Sas es un hombre muy culto, un espíritu dinámico—se le podría confiar un curso de historia de la música.

Es un maestro de la talla de Andrés Sas? Queremos creer que no. M. W.

CINEMA

NOTAS SOBRE ALGUNOS FILMS

Metrópolis.—En "Sigfredo" y en "la Muerte de los Nibelungen" Fritz Lang se había mostrado un lirico de alta inspiración, un maravilloso forjador de imágenes. En "Metrópolis"—ya no alienta el ideal wagneriano y vuela con sus propias alas—es un escolar que pensosamente engendra una elucubración candorosa, una especie de ensaño ingenuo, que en vano quiere subir hasta los más elevados planos ideológicos, no logrando sino caer pesadamente.

[Los obreros del año 2000, ese rebaño triste que trabaja diez y doce horas diarias? (Y en 1929 existe la jornada de ocho horas y sindicatos y agrupaciones gremiales, con los que el obrero se defiende contra el capitalismo). ¿Los obreros del año 2000 viviendo en las entrañas de la tierra y esperando un rescate? (Y en 1929, surge, en algunas grandes capitales, la vivienda obrera clara, salubre y alegre?)

Donde más pobre y estril se revela la fantasía de Fritz Lang es en el renegón vestuario. No ha logrado crear el traje del año 2000; vemos a los hombres de "Metrópolis" vestidos a la manera del año 1925. Y es claro, tiene que hacernos sonreír.

Los valores plásticos y cinematográficos de "Metrópolis" no son de calidad, ni están en número suficiente para hacernos olvidar la enorme necesidad de su argumento, la pobreza de su ideología, la mediocridad de sus interpretaciones. Hay una que otra imagen hermosa—visiones de máquinas, grupos de niños—pero no bastan para redimir al

99

100

dan capitales fantásticos. Lo que prueba, una vez más, que la obra de arte no se hace con el dinero sino con la luz y el calor del espíritu.

Alas.—Hay en "Alas" la frescura, la inventiva, el sentimentalismo sano de las rasas yanquis. Nada de refinamientos, ni de matices europeos; es la sonrisa luminosa de un pueblo todavía un poco primitivo, pero lleno de vigor.

El ritmo potente del avión anima la cinta y—aparte de algunos cielos pintados y escenas trucadas—podemos admirar visiones aéreas de una gran belleza. Un aeroplano es tan fotogénico como la sonrisa de Mary Pickford o la mirada de John Gilbert.

El Jugador de ajedrez.—Un sentido de elegancia, de medida, de armonía—todas cualidades muy francesas—vige en la composición de "El jugador de ajedrez", que es uno de los buenos films europeos llegados últimamente a Lima. Charles Dullin—el director de "L'Atelier" de París—dijista de manera extraordinaria la figura del viejo constructor de autómatas. El ambiente de la época—la época de Cagliostro—está traducido y logrado con verdadera fidelidad. "El jugador de ajedrez" presenta algunas vívidas singularmente decorativas y los autómatas han sido utilizados, de manera inteligentísima, para escenas de alucinación y de misterio.

M. W.

MARGINALIA

SOBRE PERUANIDAD

por Luis E. Valcárcel

Así como hay varias Américas, cuando menos son reconocibles dos. Fe- vido maravillosamente difundida...

Amauta

No son indios todos los étnicamente tales; y pueden llamarse con ese nombre muchos en cuya sangre no se ha mezclado una gota de la que circuló por las venas de Manko. El "indianismo" ha pasado ya del plano puramente racial, biológico, para adquirir todo un valor en el mundo psíquico. El influjo de lo indio es tan poderoso en el Perú que de él no se libran cuatro quintos de la población total.

Yung define al norteamericano como "un europeo con maneras de negro y alma de indio". Y hablando siempre de él afirma: "En todo lo que quiera el americano surgir el indio; en la extraordinaria concentración sobre un objetivo determinado, en la obstinación con que persiste, en la impavidez con que se soportan las mayores dificultades se manifiestan todas las virtudes legendarias del indio".

Influencia mesiánica sostiene que el norteamericano "comparte el destino de todos los usurpadores de tierras extrañas", lo que confirma aquella creencia australiana de que no se puede conquistar ningún territorio ajeno, pues "en él viven los espíritus de los antepasados extraños". Y el gran psicoanalista—descubridor del inconsciente colectivo—siguifica la creencia australiana, exclamando: "Hay en ello una gran verdad psicológica. El país europeo no es el conquistador".

Todas las observaciones de Yung son aplicables al Perú indio; y ya habíamos apuntado aquí—hace tiempo—cómo el español se peruanizó. Se ha dicho por muchos que el indio de hoy apenas si tiene relación con el indiano tarantiniense; pasaron cuatro siglos, la cultura importada, cambios y trastornos infinitos, cómo pensar que este hombre sea el mismo de la época de Pachacuti? o siquiera de la de Tupaj Amaru. Pero quienes así niegan o dudan no han tomado en cuenta la enor-

ver una emisión o una injusticia, que no debe perdurar.

Aprovechamos esta oportunidad para expresar a Ud., señor Director, nuestra más viva simpatía y completa adhesión por la brillante campaña de culturización y reivindicación social que viene realizando "Amauta", bajo la hábil dirección de Ud., y con el concurso entusiasta y desinteresado de la pléyade de jóvenes que le acompañan en las labores de la revista.

Nos suscribimos, con toda consideración.

José Cristóbal Castro y otros testigos.

### C I N E M A

#### NOTAS SOBRE ALGUNOS FILMS

El camino de la casa. — Las siete de la mañana del año 1910. El padre—lo interpreta Emil Jannings—va de cama en cama despertando a sus pequeños; seis muchachos de toda edad. Y sobre la pantalla se proyectan las más lindas escenas de hogar y de niños: vemos a los pequeños haciendo gimnasia, bajo la dirección de su padre, dedicados a su toilette y tomando desayuno. Un detalle delicioso: un bebé de apenas dos años, bota su taza de leche. Después, por la noche, cuando vuelve el padre de su trabajo, es el concierto ejecutado por toda la familia. Augusto, un chico de mirada vivísima y pelo ensortijado, toca, para su padre, una "canción de cuna", que su mismo padre le enseñara y que el chiquillo ya sabe interpretar con sentimiento. Pero este poema familiar y suave es interrumpido bruscamente. El padre—que es cajero de un banco—tiene que ir a Chicago por asuntos de negocios. Y aquí viene la parte trágica de la historia, y también el punto débil del film. Porque es lógico, es absurdo que este buen señor, cajero de un banco, abra la cartera repleta de valores en el tren y provoque con su candoroso descuido lo que

le pasó. Aquí falla la trama de la película y la acción se torna un poco pesada. Mas la labor artística de Jannings es tan potente, tan sincera, tan humana, las imágenes son tan ingenuas que, apenas, hacemos caso de las fallas del argumento. Cuando Jannings—o más bien Shilling, para llamarlo como en la película—canta —han pasado muchos años; él es un viejo vago, sin hogar, a quien los suyos creen muerto—a un concierto dado por su hijo Augusto—que ha llegado a ser un gran violinista—sentimos el estremecimiento de las más hondas emociones. Es una de las escenas más bellas que nos ha dado el cinema.

El loro chino. — Algo muy complicado, muy surenesado, muy policial. Pero algunas viñetas de buena calidad cinematográfica: como las fiestas de los chinos, celebrando el año nuevo, por ejemplo. Un actor chino, verdaderamente notable. Por estos méritos, y, aunque no los tuviera, prefiero esta film a cualquier comedia de Ohnet o de Linares Rivas.

El vado serrano. — Se salva por la interpretación de Richard Barthelme, pero no pasa de ser un dramón de último gusto.

Beau Geste. — Quisiera ver, de nuevo, "Beau Geste". Lo recuerdo como una cinta magnífica: argumento hermoso y bien conducido, intérpretes centrales de primer orden, ambiente notablemente realizado, dramatismo sobrio y honda. Pero creo que la película anda por tierras del norte y... tendré que quedarme con mi deseo.

M. W.

#### MOVIMIENTO SINDICAL

#### PROYECTO DE ESTATUTOS DE LA CONFEDERACION SINDICAL LATINO-AMERICANA

Art. 1.º — Bajo la denominación de "Confederación sindical Latino-Americana" queda constituida por las organizaciones sindicales adscritas, el

Congreso realizado en mayo de 1929, en Montevideo, y por las entidades que se adhieran en lo sucesivo, la organización que de hoy en adelante se denominará, coordinará y dirigirá internacionalmente las luchas del proletariado latino-americano en pro de su mejoramiento inmediato, de su victoria definitiva sobre el capitalismo.

Art. 2.º — Para el mejor cumplimiento de su misión emancipadora y teniendo en cuenta la creciente opresión económica que sufre la clase trabajadora de los distintos países, centro y sud-americano, la C. S. L. A. desarrollará su acción en la base de los siguientes objetivos inmediatos:

a) — Luchará enérgicamente contra el imperialismo, que con su penetración amenaza al movimiento obrero y a los intereses de las masas trabajadoras de la América Latina;

b) — Sostendrá hasta su trunfo en los diferentes países las luchas de las clases obreras contra la explotación de las burguesías nacionales, contra las tiranías y reacciones;

c) — Trabaja por establecer y cimentar un verdadero frente único entre los obreros y campesinos de toda la América Latina;

d) — Sostendrá todas las luchas del proletariado por su mejoramiento económico y social; y para el mejor éxito de las mismas trabajará muy especialmente en cada país por la realización del frente único de todas las organizaciones y tendencias revolucionarias de clase;

e) — Organizará acciones conjuntas de las clases explotadas y oprimidas contra las guerras imperialistas y contra las confagraciones provocadas por las potencias imperialistas (que cuentan con la complicidad de las burguesías nacionales) entre las naciones de la América Latina;

f) — Trabaja por la atracción al seno de las organizaciones sindicales por el establecimiento de una fraternal solidaridad entre los explotados nacionales y extranjeros;

g) — Recolectará documentos,

estadísticas y material sobre la situación y las luchas del proletariado de la América Latina y de todo el mundo con el objeto de informar a las organizaciones afiliadas. Publicará boletines, revistas y folletos a fin de contribuir a la educación clasista de Centro y Sur América;

h) — Mantendrá relaciones fraternales con las organizaciones de clase de todo el mundo y luchará por la unidad del movimiento sindical en cada país de la América Latina y por la creación de una Internacional Sindical Única y de Clase que agrupe a los sindicatos de todas las tendencias, razas, países y continentes.

#### De la composición de la Confederación y de las cotizaciones:

Art. 3.º — Además de las entidades fundadoras podrán formar parte de la Confederación todas las organizaciones sindicales (Centrales, Regionales o de Industrias) de todos los países de la América Latina, que así resuelvan y que estén basadas en la lucha de clase.

Art. 4.º — Por el solo hecho de pertenecer a ella, todas las organizaciones adheridas deberán pagar a la misma una cotización trimestral, semestral o anual que fijará el Consejo General, según las condiciones de la organización.

#### De los Congresos:

Art. 5.º — Los Congresos de la C. S. L. A. se realizarán cada dos años en la fecha y lugar que determine el Consejo General, debiendo concurrir a ellos todas las organizaciones adheridas.

Art. 6.º — Los Congresos son las asambleas soberanas de la Confederación, ellos resolverán todas las cuestiones contenidas en su orden del día y eligirán el Consejo General de la Confederación, cuyas funciones durarán de Congreso a Congreso.



Amauta

93

jada de este medio solo propio para la mala yerba. Las fuertes emanaciones de esta planta contrastaban con el aroma del bendito sahumerio y su gallardía literaria era un reto para las vírgenes literatas de esta tierra sembradoras de virtud y de moral.

La brava tierra mexicana acogerá a Blanca Luz como ella lo merece. Su salvaje cabellera, desfillo del viento, su voz, clafada de guerra, sus brazos, dos banderas ondeando en el aire; toda su figura de heroína del futuro encuadra bien en esa tierra de rebelión y de grandes y futuras reivindicaciones, pesa al licenciado Portel Gil y a su pario con la Iglesia.

Las mujeres de América, las que no llevamos sobre los hombros el yugo de la religión ni de la moral burguesa, venmos en Blanca Luz a la mujer de hecha que, mediante el estudio y la preparación, ha de ayudar a conquistar los derechos por los que estamos luchando las mujeres de este Continente.

Repto que Blanca Luz lleva en sí todos las fuerzas: las del talento, la belleza y la simpatía. Como poetisa y como mujer, sabrá ganar grandes triunfos para la causa a la que se ha consagrado. Militante de las primeras filas—cuando ya está perfectamente preparada—erá llamada a un gran papel en los días álgidos que se avecinan.

Pequeña Blanca Luz, grande hasta en tus defectos: las que te conocemos y te comprendemos, las que creamos y esperamos en tí, te animamos desde aquí con todo el entusiasmo de que somos capaces y te decimos estas dos palabras: estudia y lucha. Creemos en la siembra de tu mano y esperamos las flores rojas del futuro para los acres del triunfo de los ejércitos de mañana.

Angela RAMOS

## C I N E M A

### NOTAS SOBRE ALGUNOS FILMS

La última orden.—A fuerza de estudio y de habilidad, Emil Jennings—gran actor en "Variety" y en "El camino de la carne"—nos dá en "La Última Orden" un personaje amenerado y sin vida, bajo su aparente naturalidad. Porque Jennings logra en el primer momento ofrecer una impresión de espontaneidad y sencillez. Pero esta impresión se borra, en seguida, y no vemos más que al comediante —prodigioso, por cierto—cuyo gesto más insignificante es fruto del estudio. Y —dejando aparte la labor de Jennings— la cinta es un melodrama, sin relieve, y lo que es peor, nada cinematográfico. Las muchachas, mal agrupadas, pretenden expresar sus sentimientos —la ira, la fuerza— con muecas y gestos grotescos. Y el final —esa bandera agitada por Jennings— es de una teatralidad de mal gusto. Esto de los príncipes y generales rusos, víctimas de la revolución, es un tema explotado hasta la saciedad, que solamente puede interesarnos mediante un arte de muy buena ley. Y los "metteurs en scène" de Hollywood no se distinguen ni por su originalidad, ni por su probidad artística.

Buenos días, señor Juez.— Esta es una pequeña comedia —de esas que saben hacer los americanos; en cambio no aciertan ni con la película histórica, ni con el drama— de ritmo vivo, de una alegría sana y fina, con sus ritos de sentimentalismo, que se mezcla ingeniosamente a la sátira. (Por que esta historietta sin pretensiones logra satirizar a cierta especie de damas dedicadas ciegamente a la filantropía). Reginald Denny, el inteligente cómico inglés, está muy bien en su rol de enamorado, dispuesto a aceptar todas las situaciones, por estar cerca de la muchacha de sus ensueños. Con él trabaja otro actor —cuyo nombre no recuerdo— tan inteligente, tan se-

94

Amauta

brío, tan expresivo como el mismo Reginald Denny. Ese viejo atormentado, ese deshecho de la vida, —que de la cárcel pasa al hospicio— es una gran creación, una buena imagen cinematográfica.

El teatro siniestro.—El alemán Paul Leni es uno de los directores con más sentido decorativo y con más violencia de la estampa, de la vista. Su "Teatro Siniestro" en manos de otro no hubiera pasado de ser un folletín policíaco. Paul Leni forja, con la luz y con la sombra, una sucesión de magníficas ilustraciones. La sensación de misterio y de terror ha sido conseguida, también, mediante el conocimiento que posee Leni de la técnica cinematográfica. Eso sí —yo acostumbro hablar con la más absoluta franqueza— la protagonista de la cinta es una de las más desagradables "stars" del decan.

## D I S C O S

### REVISTA DE NOVEDADES ORTOFONICAS

Pelleas y Melisande.— Diabes.— Colombia, sello azul.— Mientras en el escenario del Teatro Municipal (añoño Forero) de nuestra ciudad —ciudad mansa y burrasca como singular— se sacaban a relucir los viejos y casulleros de un detestable repertorio de ópera, llegaban a Lima, en los discos "Columbia", el mensaje emocionado de Pelleas y Melisande y los ritmos deslumbrantes del "Petrouchka" de Stravinsky. (Compensación para los espíritus que no pueden alimentarse con el agua azucarada de las melodías provincianas o con el pan rancio del respetable viejecito Verdi).

"Columbia" ha grabado "Pelleas y Melisande". Hay que darse cuenta de lo que esto significa para la educación musical de estos países de Sud-América (la Argentina, por supuesto, está exceptuada), tan despectivamente tratados por los empresarios de las llama-

das "compañías líricas". "Pelleas y Melisande" es con "Tristán" el más hermoso poema de amor de toda la música. En "Tristán" hay más grandesa, más deseperación, pero la suavidad de "Pelleas" nos hechiza inefablemente. Es una música repleta, desbordante de emoción—emoción que quistara esconderse pudorosamente, orgullosamente. Cuando Goland, al encontrar a Melisande, perdida en el bosque, dice:

C'est une petite fille qui pleure...  
C'est une petite fille qui pleure...  
Ta main, ta petite main...  
Ta main, ta petite main...  
Lève...  
Lève...  
el alma se siente turbada en sus fibras más secretas.

La obra de Debussy que, al estrenarse en 1902, fuera recibida con el reo más audaz que podía lanzarse contra la música, es considerada, hoy —después de 27 años— como algo clásico. (Dando a clásico un sentido de belleza pura, radiante e impolita).

"Pelleas y Melisande" está muy bien cantado por los artistas de la ópera de París, Mmes. Nisponoury Orlina y M. M. Dufrene, Kamenet y Narcon. La orquesta, conducida con autoridad por Georges Trut, detalla con finura las bellotas de la obra. La grabación está hecha con claridad, sin excesiva sonoridad, como conviene a una música de misterio y de emoción recóndita.

"Petrouchka".— Igor Stravinsky.— Colombia, sello azul.— Hay en Stravinsky —escritor André Coeroy— bajo la vestidura del magnífico modelador de sonidos, un poeta, un poeta trágico y doloroso, raras veces cierto, a menudo de acento popular, de la estirpe de los Heine y de los Laforgue.

"Petrouchka" —editada por "Columbia" en tres discos, sello azul— es musical de estos países de Sud-América (la Argentina, por supuesto, está exceptuada), tan despectivamente tratados por los empresarios de las llama-

se al canto dorado del violín, produce los más puros delicias, una impresión inolvidable.

**WALTZ** ("la plus que lente"—Victor—Sello rojo, No. 8622 A).—Jascha Heifetz, el violinista judío, acompañado al piano por Isidor Ashron, ejecuta "La plus que lente". Música voluptuosa e indolente, música suprema aristocrática, escrita en su verdadero original para piano; me parece que mejor queda interpretada en el piano que en el violín.

**LA FILLE AUX CHEVEUX DE LIN** (Victor. Sello rojo, No. 8622 B). Se ve pasar, en este preludio, a la muchacha de claros cabellos, pálidas pupilas y manos transparentes—figura que podría ser de un poema de Eguren. El violín de Jascha Heifetz se torna casi irreal para traducir el encantado de "la muchacha de cabellos de lino".

**Pavane pour une infante défunte**—Ravel (Columbia—Sello negro Nos. 1455-45—1455-46). Esta página, en su brevedad, en su aparente sencillez, requiere un intérprete con gran sentido poético, con digitación delicada y fina... ¡Acaso no es la "Pavana" un gracioso poema, un cuento de hadas, ingenuo y bello? Myra Hess interpreta la "Pavane pour une infante défunte", con ese sentido poético que pide la composición y su digitación es leve, clara y exquisitamente matizada.

M. W.

## C I N E M A

## NOTAS SOBRE ALGUNOS FILMS

**Chang**.—Después de "Hanouk", esa serie de maravillosos cuadros de la vida de los esquimales, "Chang", película de las selvas de Siam, viene a brindarnos—otra vez—la pura y fuerte emoción de la naturaleza en todo su esplendor, su grandeza y su majestad.

Aquí no hay "estrellas" de miradas tangorosas y estudiados movimientos, ni "vampíricas" tentadoras, ni guapos galanes, de esos que roban los corazones de pollitas y de jamonas, ni se resuelven conflictos, más o menos sentimentales. Los protagonistas de la historia son una humilde familia siamesa—el padre, la madre y tres pequeños—, un mono, un búfalo y una perra con sus cachorros. Y el decorado de la historia es la misma selva fiera, profunda y misteriosa, la selva donde ruga el tigre y saltan los monos, de cocotero en cocotero. La selva que inspiró a Rudyard Kipling. El drama lo constituye la cacería del tigre y la captura de los elefantes. Yo, por "Chang", como por "Hanouk", daría casi todos los films de los llamados "ases" de la cinematografía.

En "Chang" se respira el perfume y la inocencia de las primitivas edades del mundo.

**Napoléon, Casanova**.—No hay duda de que Abel Gance, el realizador de "Napoléon", es un trabajador animado de las mejores intenciones. Y sin embargo, su "Napoléon", obra que le demandó tantos esfuerzos y en la que no escasean los méritos, no tiene los contornos de los grandes films artísticos. Es declamatoria y confusa, con escenas grandilocuentes—con sabor a "comedia francesa"—y un abuso de esas viñetas libertinas de algún dibujante hábil y mediocre. Es un film incoloro y convencional; muy teatral, y en dos o tres pasajes, de una curiósidad que se presta a la sonrisa.

Todo el prestigio del gran aventurero y amador veneciano del siglo XVIII desaparece en ese folletín bonitamente hecho; ese no es el Casanova de las "Memorias".

**La Conquista de la selva**.—Pudo "La conquista de la selva" ser un film

de la talla artística de "Chang". Nuestra selva presenta tan grandes, tan emocionantes visiones como la de Siam o cualquier otra selva. Pero la cinta fue hecha con criterio informativo y dirigida por los buenos padrecitos misioneros que, ante todo, se han querido poner en evidencia. Apenas si se de los naturales de aquellas regiones; apenas si vislumbramos todo el tesoro de poesía y de fuerza que son los bailes, las fiestas, la existencia familiar de esos hermanos nuestros de la "montaña".

A pesar de sus defectos "La conquista de la selva" es una cinta de un poderoso interés. Su técnica acusa un evidente progreso. Oreo que puede exhibirse en Sevilla—ya que todo se lleva a Sevilla—sin que se moten del Perú. No así la famosa "Fericchillo".

M. W.

## NECROLOGIA

## ADALBERTO FONKEN

Las tristes y dramáticas circunstancias que han rodeado su muerte, no cancelan el recuerdo de Adalberto Fonken en el proletariado y los intelectuales revolucionarios. Ninguna reserva farisea puede excusarnos de una justa apreciación de su foja de servicios de combatiente de la lucha por la emancipación obrera.

Adalberto Fonken, tuvo una actuación honrada y valiente en las primeras acciones clasistas del proletariado de Lima. Con Barba y Gutarra, fue uno de los líderes de la agitación obrera que culminó en las jornadas del "paro de las subsistencias" de mayo de 1913. Con Barba y Gutarra, sufrió entonces dos meses de prisión; y, puesto en libertad después de la destitución del presidente Pardo, intervino

con entusiasmo y tesón en los trabajos de la vanguardia proletaria por organizar la Federación Obrera Regional Peruana. Anarco-sindicalista, tuvo siempre en su actuación de militante, la virtud de ser un espíritu organizador, afirmativo y concreto, diametralmente opuesto a ese barato y frecuente tipo de agitador de ocasión y de efemérides, de revolucionario de cenáculo, de protestatario negativo y egocéntrico, que opera prácticamente como disolvente de su propia clase, mucho más que como adversario de la clase burguesa. Frente a la tentativa de la Federación Obrera Regional, Fonken persistió eficazmente en la lucha. Llenó una función importante en el Ier. Congreso Obrero, y luego, en los primeros combates de la Federación Obrera Local, surgida de las deliberaciones de dicho congreso. En su carácter de líder de la Federación Obrera Local, decidió y dirigió la acción de la clase trabajadora en las jornadas del 23 de mayo de 1923. Después del paro de octubre del mismo año, su energía y su fé disminuyeron. La responsabilidad de líder que sobre él pesaba, le pareció tal vez excesiva para sus fuerzas. La crítica mesquina, incomprendida, de algunos elementos, le determinaron a alejarse de la causa a la que hasta entonces había servido con tanta devoción y firmeza.

Fonken ignoraba que abandonando la lucha revolucionaria, iba a fallarle en su lucha individual, en la primera honda crisis, esa razón superior que asegura el equilibrio y la disciplina moral del revolucionario. Lejos de evitar el análisis de su caso, hay por esto que ahondarlo. ¡Qué el drama de este hombre, que hasta 1923 ocupó con decisión y coraje su puesto en la lucha obrera, sea para todos los combatientes de la misma lucha motivo de meditación detenida! Fonken no ha sido tristemente vencido por una tormenta pasional: estaba vencido ya antes.

se al canto dorado del violín, produce los más puros delicias, una impresión inolvidable.

WALTZ ("la plus que lente"—Victor—Sello rojo. No. 6622 A).—Jascha Heifetz, el violinista judío, acompañado al piano por Isidor Achron, ejecuta "La plus que lente". Música voluptuosa e indolente, música supremamente aristocrática, escrita en su versión original para piano; me parece que mejor queda interpretada en el piano que en el violín.

LA FILLE AUX CHEVEUX DE LIN (Victor. Sello rojo. No. 6622 B). Se va a pasar, en este preludio, a la muchacha de claros cabellos, pálidas pupilas y manos transparentes—figura que podría ser de un poema de Eguren. El violín de Jascha Heifetz se torna casi irreal para traducir el encantado de "la muchacha de cabellos de lino".

Favane pour une infante défunte—Ravel (Columbia—Sello negro Nos. 1455-45—1455-46). Esta página, en su brevedad, en su aparente sencillez, requiere un intérprete con gran sentido poético, con digitación delicada y fina... ¿Acaso no es la "Favana" un gracioso poema, un cuento de hadas, ingenio y bello? Myra Hess interpreta la "Favane pour une infante défunte", con ese sentido poético que pide la composición y su digitación es leve, clara y exquisitamente matizada.

M. W.

## C I N E M A

## NOTAS SOBRE ALGUNOS FILMS

Chang.—Después de "Hanouk", esa serie de maravillosos cuadros de la vida de los esquimales, "Chang", película de las selvas de Siam, viene a brindarnos—otra vez—la pura y fuerte emoción de la naturaleza en todo su esplendor, su grandeza y su majestad.

Aquí no hay "estrellas" de miradas tangerosas y estudiados movimientos, ni "vampirescas" tentadoras, ni guapos galanes, de esos que roban los corazones de polifitas y de jamonas, ni se resuelven conflictos, más o menos sentimentales. Los protagonistas de la historia son una humilde familia siamesa—el padre, la madre y tres pequeñitos—, un mono, un búfalo y una perra con sus cachorros. Y el decorado de la historia es la misma selva fiera, profunda y misteriosa, la selva donde ruga el tigre y saltan los monos, de cocotero en cocotero. La selva que inspiró a Rudyard Kipling. El drama lo constituye la cacería del tigre y la captura de los elefantes. Yo, por "Chang", como por "Hanouk", daría casi todos los films de los llamados "ases" de la cinematografía.

En "Chang" se respira el perfume y la inocencia de las primitivas edades del mundo.

Napoleón. Casanova. — No hay duda de que Abel Gance, el realizador de "Napoleón", es un trabajador animado de las mejores intenciones. Y sin embargo, su "Napoleón", obra que le demandó tantos esfuerzos y en la que no escasean los méritos, no tiene los contornos de los grandes films artísticos. Es declamatoria y confusa, con escenas grandilocuentes—con sabor a "comedia francesa", que diría José Carlos Mariátegui—y un abuso del símbolo. Hay aliento en la obra, sí, pero la pierde lo que podría llamarse la "retórica de la imagen".

"Casanova"... Nos hace el efecto de esas viñetas libertinas de algún dibujante hábil y medioso. Es un film incoloro y convencional; muy teatral y, en dos o tres pasajes, de una curulería que se presta a la sonrisa.

Todo el prestigio del gran aventurero y amador veneciano del siglo XVIII desaparece en ese folletín bonitamente hecho; ese no es el Casanova de las "Memorias".

La Conquista de la selva. — Pudo "La conquista de la selva" ser un film

de la talla artística de "Chang". Nuestra selva presenta tan grandes, tan emocionantes visiones como la de Siam o cualquier otra selva. Pero la cinta fué hecha con criterio informativo y dirigida por los buenos padrecitos misioneros que, ante todo, se han querido poner en evidencia. Apenas si se nos muestra las costumbres y la vida de los naturales de aquellas regiones; apenas si vislumbramos todo el tesoro de poesía y de fuerza que son los bailes, las fiestas, la existencia familiar de esos hermanos nuestros de la "montaña".

A pesar de sus defectos "La conquista de la selva" es una cinta de un poderoso interés. Su técnica acusa un evidente progreso. Creo que puede exhibirse en Sevilla—ya que todo se lleva a Sevilla—sin que se mofen del Perú. No así la famosa "Perrichollo".

M. W.

## N E C R O L O G I A

## ADALBERTO FONKEN

Las tristes y dramáticas circunstancias que han rodeado su muerte, no cancelan el recuerdo de Adalberto Fonken en el proletariado y los intelectuales revolucionarios. Ninguna reserva farisea puede excusarnos de una justa apreciación de su foja de servicios de combatiente de la lucha por la emancipación obrera.

Adalberto Fonken, tuvo una actuación honrada y valiente en las primeras acciones clasistas del proletariado de Lima. Con Barba y Gutarra, fué uno de los líderes de la agitación obrera que culminó en las jornadas del "paro de las subsistencias" de mayo de 1919. Con Barba y Gutarra, sufrió entonces dos meses de prisión; y, puesto en libertad después de la destitución del presidente Pardo, intervino

con entusiasmo y teón en los trabajos de la vanguardia proletaria por organizar la Federación Obrera Regional Peruana. Anarco-sindicalista, tuvo siempre en su actuación de militante, la virtud de ser un espíritu organizador, afirmativo y concreto, diametralmente opuesto a ese barato y frecuente tipo de agitador de ocasión y de efemérides, de revolucionario de cenáculo, de protestatario negativo y egocéntrico, que opera prácticamente como disolvente de su propia clase, mucho más que como adversario de la clase burguesa. Fracasada la tentativa de la Federación Obrera Regional, Fonken persiguió eficazmente en la lucha. Llenó una función importante en el Ier. Congreso Obrero, y luego, en los primeros combates de la Federación Obrera Local, surgió de las deliberaciones de dicho congreso. En su carácter de líder de la Federación Obrera Local, decidió y dirigió la acción de la clase trabajadora en las jornadas del 23 de mayo de 1923. Después del paro de octubre del mismo año, su energía y su fé disminuyeron. La responsabilidad de líder que sobre él pesaba, le pareció tal vez excesiva para sus fuerzas. La crítica mezquina, incomprensiva, de algunos elementos, le determinaron a alejarse de la causa a la que hasta entonces había servido con tanta devoción y firmeza.

Fonken ignoraba que abandonando la lucha revolucionaria, iba a faltarle en su lucha individual, en la primera honda crisis, esa razón superior que asegura el equilibrio y la disciplina moral del revolucionario. Lejos de evitar el análisis de su caso, hay por esto que abundar. ¡Qué el drama de este hombre, que hasta 1923 ocupó con decisión y coraje su puesto en la lucha obrera, sea para todos los combatientes de la misma lucha motivo de meditación detenida! Fonken no ha sido tristemente vencido por una tormenta pasional: estaba vencido ya antes.

EL VIOLINISTA ANDRÉ SÁS, ELEMENTO PARA NUESTRA CULTURA MUSICAL

Ha regresado—y aquí hay que echar mano de las fórmulas mil veces usadas— al Perú el violinista belga André Sás, que, por un tiempo, fuera profesor de violín en la Academia Nacional de música.

Sás— que es un violinista de gran estilo y hondo sentimiento— ofreció varios conciertos— durante su permanencia, en nuestro país— de la más depurada calidad artística. Interpretó— con que nobles y que sentimientoso— la "Sonata en la" de César Frank, la "Sonata a Kreutzer" de Beethoven, obras de Mozart, Debussy, Fauré, Ravel etc. . . . Hizo verdadera labor— sin darse "bombo", sin solicitar ayudas alguna— de cultura y de arte. Podría haber hecho, aún más, si el medio lo hubiera permitido. . . .

Ahora está otra vez— por algún tiempo— entre nosotros. I cuando aparezca este número de "Amauta" habrá ofrecido, en unión de la distinguida pianista, Lily Rosay, un concierto en el teatro "Segura" (Concierto, cuyo programa estaba elaborado con severo criterio artístico).

Es el momento de aprovechar a Sás como elemento para nuestra cultura musical. (Porque queremos suponer que en esta nuestra tierra no todo ha de ser asfalto y automóvil; también habrá un lugarcito para las actividades del espíritu).

Ya como artista, ya como profesor en uno de nuestros institutos superiores. Como artista podría ofrecer algunos conciertos patrocinados por el Estado— entre esos conciertos habría la "historia de la sonata". Como profesor— Sás es un hombre muy culto, un espíritu dinámico— se le podría confiar un curso de historia de la música.

Se han protegido, aquí, y se siguen protegiendo muchas mediocridades, que nos llegan del extranjero, ávidas de los dineros del Perú. Y ¿se incurrirá en el error de no aprovechar, para la cultura estética, del país, a un artis-

ta y a un maestro de la talla de Andrés Sás? Queremos creer que sí. M. W.

C I N E M A

NOTAS SOBRE ALGUNOS FILMS

Metrópolis.—En "Sigfredo" y en "la Muerte de los Niebelungen" Fritz Lang se había mostrado un lirico de alta inspiración, un maravilloso forjador de imágenes. En "Metrópolis"— ya no alienta el ideal wagneriano y vuela con sus propias alas— es un escolar que pensativamente engendra una elucubración candorosa, una especie de ensueño ingenuo, que en vano quiere subir hasta los más elevados planos ideológicos, no logrando sino caer pesadamente. . . .

Los obreros del año 2000, ese rebaño triste que trabaja diez y doce horas diarias! (Y en 1929 existe la jornada de ocho horas y sindicatos y agrupaciones gremiales, con los que el obrero se defiende contra el capitalismo!). (Los obreros del año 2000 viviendo en las entrañas de la tierra y esperando un mesías? ¡Y en 1929, surge, en algunas grandes capitales, la vivienda obrera clara, salubre y alegre!)

Donde más pobre y estéril se revela la fantasía de Fritz Lang es en el renjón vestuario. No ha logrado crear el traje del año 2000; vemos a los hombres de "Metrópolis" vestidos a la manera del año 1925. Y eso claro, tiene que hacernos sonreír.

Los valores plásticos y cinemáticos de "Metrópolis" no son de calidad, ni están en número suficientes para hacernos olvidar la enorme necesidad de su argumento, la pobreza de su ideología, la mediocridad de sus interpretaciones. Hay una que otra imagen hermosa— visiones de máquinas, grupos de niños— pero no bastan para redimir al film de su candorosidad.

Dicen que la ejecución de "Metrópolis" costó sumas fabulosas. En cambio las cintas de Chaplin no deman-

dan capitales fantásticos. Lo que prueba, una vez más, que la obra de arte no se hace con dinero sino con la luz y el calor del espíritu.

Alas.— Hay en "Alas" la frescura, la juventud, el sentimentalismo sano de las razas yanquis. Nada de refinamientos, ni de matices europeos; es la sonrisa luminosa de un pueblo todavía un poco primitivo, pero lleno de vigor.

El ritmo potente del avión anima la cinta y— aparte de algunos cielos pintados y escenas trucadas— podemos admirar visiones aéreas de una gran belleza. Un aeroplano es tan fotogénico como la sonrisa de Mary Pickford o la mirada de John Gilbert.

El Jugador de ajedrez.— Un sentido de elegancia, de mesura, de armonía— todas cualidades muy francesas— riige en la composición de "El jugador de ajedrez"; que es uno de los buenos films europeos llegados últimamente a Lima. Charles Dullin— el director de "L'Atelier" de París— dibuja de manera extraordinaria la figura del viejo constructor de autómatas. El ambiente de la época— la época de Catalina II de Rusia— está trasladado y logrado con verdadera fidelidad. "El jugador de ajedrez" presenta algunas vistas singularmente decorativas y los autómatas han sido utilizados, de manera inteligentísima, para escenas de alucinación y de misterio.

M. W.

M A R G I N A L I A

SOBRE PERUANIDAD

por Luis E. Valcárcel

Así como hay varias Américas, cuando menos son reconocibles dos: Perú indio y el Perú "moderno", término dentro del cual varias involucrados los de "mestizo", "criollo", "blanco" u "iberoamericano" o "latino".

No son indios todos los étnicamente tales; y pueden llamarse con ese nombre muchos en cuya sangre no se ha mezclada una gota de la que circuló por las venas de Manku. El "indianismo" ha pasado ya del plano puramente racial, biológico, para adquirir todo su valor en el mundo psíquico. El influxo de la India es tan poderoso en el Perú que de él no se libran cuatro quintos de la población total.

Yung define al norteamericano como "un europeo con maneras de negro y alma de indio". Y hablando siempre de él afirma: "En todo lo que quiera el americano surge el indio; en la extraordinaria concentración sobre un objetivo determinado, en la obstinación con que persigue, en la impavidez con que se soportan las mayores dificultades se manifiestan todas las virtudes legendarias del indio".

Refiriéndose después a la poderosa influencia mesiánica sostiene que el norteamericano "comparte el destino de todos los usurpadores de tierras extrañas", lo que confirma aquella creencia australiana de que no se puede conquistar ningún territorio ageno, pues "en él viven los espíritus de los antepasados extraños". Y el gran psicoanalista— descubridor del inconsciente colectivo— ratifica la creencia australiana, exclamando: "Hay en ello una gran verdad psicológica. El país extraño asimila al conquistador".

Todas las observaciones de Yung son aplicables al Perú indio; y ya habíamos apuntado aquí— hace tiempo— cómo el español se peruanizó. Se ha dudado por muchos que el indio de hoy apenas si tiene relación con el indio de hoy o lavantimayú; pasaron cuatro siglos, la cultura importada, cambios y trastornos infinitos, cómo pensar que este hombre sea el mismo de la época de Pachakutaj o siquiera de la de Tupaj Amaru. Pero quienes así niegan o dudan no han tomado en cuenta la enorme persistencia de las razas viejas, lo difícil que es la total aniquilación o extinción del "paydeuma". Probatas afirmaba recientemente estas verdades que debemos conocer: "El examen del

tido el iris incaico renacerá más floreciente que nunca.

L. Carranza.

Plaza, 20 de agosto de 1928

C I N E M A

NOTAS SOBRE ALGUNOS FILMS

"Ramona". — Esperábamos mucho de "Ramona". Pero nuestra esperanza ha sufrido una ruda derrota. Este romance albarado, con ribetes de cursilería, estas vistas sin carácter no pueden satisfacer, no pueden alimentar, no pueden estremecer nuestra sensibilidad que ha gustado y que se ha estremecido con "Varieté", con "Sigfried" y con "Manon Lescaut". (Los productores cinematográficos de Hollywood se olvidan que hoy mucha gente lee a Giraudoux, a Istrati y a Gómes de la Serna y escucha a Ravel, a Strawinsky y a Debussy).

"Y Dolores del Río, la adorable intérprete de "Resurrección"? Pues con preocupaciones, con poses y hasta con amaneramientos de estrella profesional. Ya no es la muchacha ingenua y fresca, suave y voluptuosa que nos encantaba en "Resurrección". La celebridad está haciendo otra cosa de Dolores del Río.

"Varieté". — Con una historia banal, con un hecho de la vida vulgar—el hombre ya maduro que deja hijo, mujer y hogar, hechizado por los ojos y la sonrisa de una linda gitana de coraje—frías y carne ardiente—ha hecho E. Döppel, el gran cineasta—ese film extraordinario que se llama "Varieté". Extraordinario por su calidad cinemática, por su humanidad y por su lirismo. Extraordinario por su intérprete central, Emil Jannings, cuyas expresiones son las del más admirable trágico. Suavemente iluminan y ensombrecen el rostro de Jannings—ese ancho y plácido rostro de germano— la ternura, el amor, la sensualidad, la duda y el dolor. ¡ Y Lya de Putti! Musical y

ardorosa, fina y flexible; es verdaderamente una flor de pecado y de placer.

"Varieté" nos muestra lo que es el cinema explotado por un artista y no por un industrial. Nos muestra la fuerza de la imagen; aquel detalle—de la primera o segunda parte, creo—; el cuerpo de la espasa, visto de espaldas, todo curvado por el trabajo y la pobreza, está henchido de emoción y es puramente, únicamente cinematográfico. No es más que imagen.

Ahora esperamos "El camino de la carne" por el mismo Jannings. "Don Juan". — Este no es el don Juan de Tirso de Molina, ni el de Moliere, ni el de Byron, ni el de Zorrilla; es un don Juan acrobático, fabricado por la Paramount, en el que en vano buscaríamos al amador de la leyenda. Aquí, en este film yankee, don Juan desdénha casi a las mujeres y es un novicio en la estrategia amorosa. Eso sí tiene (es decir tiene Barrymore) un cuerpo muy hermoso y luce trajes muy elegantes. Y salta y pirueta con una agilidad sorprendente. Estela Taylor, la mujer de Dempsey, está en el rol de Lucrecia Borgia sencillamente detestable. Quizás en un rol de "flapper" americana, en una comedia moderna estaría muy bien la Taylor, pero no encarnando a la espléndida Lucrecia. Y la película toda carece de ambiente y de carácter histórico y artístico.

"Sombras en el crepúsculo". — Sin llegar a la alta calidad artística de "Varieté", "Sombras en el crepúsculo" (antojadiza traducción del título inglés de la película, "Sorell and son") es un buen film. Muy bien cortado, con ambiente y con emoción. Es uno de los tantos hechos de la post guerra: la tragedia de un oficial que al concluirse la guerra se encuentra sin trabajo y sin pan. Terrible tragedia sin gloria: al asunto, de un hondo realismo, ha sido llenado con inteligencia a la pantalla. El personaje central lo interpreta un actor—sin el renombre de Novarro y de los Barrymore—pero muy inteligente,

muy sobrio, muy natural. Los paisajes, los interiores, la arquitectura están dentro de una atmósfera bien inglesa; la historia ocurre en Inglaterra. Y esto es uno de los muchos méritos de aquella hermosa película.

"Manon Lescaut". — Después de las óperas sacadas de la novela del abate Prevost, tenemos ahora un film tomado, también, de allí. Por que el cinema se apodera de todo y todo lo convierte en metros de celuloide, dando, a veces, unos resultados desastrosos. Con "Manon Lescaut" el resultado ha sido de los mejores. En verdad que la película es linda. Los directores de la Ufa de Berlín, que adaptaron la novela, han sabido conservar todo el aroma de la obra, una de las más bellas de todos los tiempos. Lya de Putti, en el rol de Mandri, está deliciosa. Es un rol que parece cortado a su medida. Des Grieux lo encarna un actor ruso—joven, viril—apastopado y guapo. Así con estos intérpretes tan excelentes, que se mueven en una decoración de lo más característica, reviven los personajes que creara Prevost y, de nuevo, nos emociona aquella historia de amor y de dolor.

Eso sí el final de la novela está mal adaptado. Hay allí una boda celebrada "in extremis", que puede provocar un ligero sonrisa.

M. W.

M U S I C A

HECTOR RUIZ DIAZ

Ha traído música a Lima. Y felizmente no le ha fracasado su propósito. Ha traído música.

Se impone, dominado el público desde la Apasionata de Chacowaky, hasta la última pieza.

Magnífico intérprete de los músicos actuales: Italianos, franceses, rusos y españoles.

Wagner nos habla de su técnica. Beethoven, Ravel, Strawinsky, De-

bussy, Borodine, Prokopleff, Zimnowsky, etc. nos hablan de arte y genio; los españoles se presentan nuevos, en las filas nuevas, dándonos color y originalidad; Bussoni levanta con su Concierto en Re (homenaje a Beethoven); Ruiz Diaz trae música americana interesante.

Todo ello interpretado, por el mejor pianista venido a Lima, en los últimos tiempos, Héctor Ruiz Diaz, argentino, 27 años.

Se destacan las piezas: "Danza y Canto del Amor Salvaje", "La Bruja", "Danza ritual del fuego sacro"; Strawinsky; "D'apress un rêve"; Debussy; "Nieve"; Prokopleff.

Un detalle: En Arequipa, sede musical del Perú, Héctor Ruiz Diaz ha despertado el mismo entusiasmo que los chicos Bienvenida en Lima, sede sudamericana de torero.

Julio del Prado.

MOVIMIENTO SINDICAL

Ier. Congreso Sindical Latinoamericano.

Se prepara un Congreso Sindical Latinoamericano en Montevideo para el año próximo. Del manifiesto del comité organizador damos esguilza los principales acápites.

"Hasta hoy, camaradas, el proletariado de cada uno de los países latinoamericanos se ha batido solo y aisladamente contra las agresiones y la explotación de la burguesía nacional y del capital extranjero. Pero la experiencia ha demostrado y sigue demostrando, cada día más, que esos esfuerzos reducidos a la estrechez de los cuadros nacionales, no solo han sido insuficientes sino que lo serán de más en más. Hoy, ante el imperialismo extranjero, que extiende su influencia y su omnipotente poder económico a todas partes, y que cuenta con la alianza servil de las burguesías nacionales, el proletariado latinoamericano,