

CINEFILIA TEMPRANA. REFLEXIONES A PARTIR DE LAS COLUMNAS DE MARÍA WIESSE Y LEÓN KLIMOVSKY¹

EARLY CINEPHILIA. REFLECTIONS STARTING ON MARÍA WIESSE'S AND LEÓN KLIMOVSKY'S COLUMNS

XIMENA VERGARA

Pontificia Universidad Católica de Chile
Facultad de Letras
Av. Vicuña Mackenna 4860
Santiago de Chile
Chile
ximenavergarave@gmail.com

RESUMEN

Este texto explora los orígenes de la crítica de cine latinoamericana, rastreando hitos y luego, analizando dos columnas de cine publicadas a fines de la década del veinte. En primer lugar, se revisa la columna "Cinema. Notas sobre algunos films" firmada por la escritora peruana María Wiesse y difundida en

¹ Este trabajo es resultado del proyecto FONDECYT Regular 1141215 "Cartografía de lo audiovisual en la literatura latinoamericana (1915-2015)" dirigido por Wolfgang Bongers de la Facultad de Letras, UC. 2014-2017.

la revista *Amauta* entre octubre de 1928 y octubre de 1929. En segundo lugar, se analiza “Cinedramas”, columna del director de cine argentino León Klimovsky que fue publicada en la revista *Claridad* entre julio de 1927 hasta fines de 1928. En ambos casos, se propone que la crítica de cine, les permite no solo comentar películas específicas, sino también, pensar el cine como fenómeno estético, social y político.

Palabras claves: Crítica de cine, León Klimovsky, María Wiese, columnas, cinefilia.

ABSTRACT

This essay explores the origins of latinamerica’s film critic, tracing landmarks and then, analyzing two cinema columns of the late twenties. First, the column “Cinema. Notes on some films” signed by the Peruvian writer Maria Wiese and published in *Amauta* magazine between October 1928 and October 1929. Secondly, we analyze a column called “Cinedramas”, written by the Argentinian film director León Klimovsky, published at *Claridad* magazine between July 1927 and late 1928. In both cases, we propose that film criticism allows them not only to comment on specific films, but also to think of cinema as an aesthetic, social and political phenomenon.

Key words: Film Critic, León Klimovsky, María Wiese, Columns, Cinephilia.

Recibido: 10/03/2017

Aceptado: 06/05/2017

I. LA CRÍTICA DE CINE ACTUAL

La crítica de cine, difundida actualmente en medios de prensa y, sobre todo en Internet, podemos entenderla como un ejercicio de escritura

que se encarga de descomponer filmes para observarlos formal, estética y críticamente. Si pensamos en un concepto adecuado para pensarla como género, un término útil sería el de cinefilia. En este caso, Marijke De Valck y Malte Hagener han señalado en el libro *Cinephilia. Movies, love and memory* (2005) que, por un lado, la cinefilia correspondería a un fenómeno universal asociado a experiencias, sensaciones individuales frente a ciertos filmes, basado sobre todo en lo que a menudo se ha considerado como una relación de amor al cine. Por otro lado, sería un concepto de lineamiento teórico asociado a la “política del autor”, promulgada en la década del cincuenta desde la plataforma de la revista francesa *Cahiers du Cinéma*, liderada por André Bazin y en la cual colaboraron quienes más tarde fueron reconocidos directores de la *Nouvelle Vague* como Claude Chabrol, Jean-Luc Godard o François Truffaut. Aquí, la figura del director asume el protagonismo, a través de un estilo único que lo posiciona como “autor” y como artista, siendo el caso paradigmático de admiración, el de Alfred Hitchcock. Por su parte, centrándose en esta segunda acepción de la cinefilia, Laura Lattanzi ha expresado que en ésta se incorporarían matrices teóricas que categorizarían los conocimientos, a través de “una equipada escritura sobre cine que posiciona elementos de juicio estéticos y éticos a la obra, trazando guías a esa pasión del cinéfilo, encauzándola también en una pedagogía de la mirada” (2016). El giro, por tanto, y según propone esta autora, sería el uso de herramientas semánticas para analizar los filmes, lo cual fue puesto en práctica de forma destacada en la señalada *Cahiers du Cinéma*.

Hasta acá, podemos asumir que la crítica de cine se posiciona como género durante la década del cincuenta, quedando sus orígenes en un periodo nebuloso. Lo que nos interesa en este texto es justamente explorar estos primeros momentos, considerando la inestabilidad de las definiciones y de las prácticas escriturales. Específicamente, situaremos la problemática en el escenario latinoamericano para concentrarnos luego en dos voces bastante desconocidas: la de la escritora peruana María Wiesse y la del director de cine argentino León Klimovsky. La primera, publicó la columna “Cinema. Notas sobre algunos films” en la revista *Amauta*

entre octubre de 1928 y octubre de 1929 y, el segundo, publicó de forma regular la columna “Cinedramas” en la revista argentina de lineamiento de izquierda *Claridad* entre julio de 1927 hasta fines de 1928. Destacamos que, en ambos casos, el ejercicio de la crítica les permite explorar, a partir de películas concretas, el fenómeno cinematográfico y sus problemáticas estéticas y políticas. De paso, el repertorio fílmico abordado en las columnas nos permite trazar un panorama de la recepción: además de cine hollywoodense, en las pantallas latinoamericanas de fines de la década del veinte se exhibieron cinematografías como la soviética o la de vanguardia.

2. INICIOS DE UN GÉNERO

Desde inicios del siglo XX, y con más fuerza a fines de la década del diez, los medios escritos empezaron a dar un espacio al cine. En este período proliferaron las revistas de cine, la prensa le otorgó espacio a este arte nuevo, y tímidamente, ciertos escritores latinoamericanos empezaron a ponerle atención, siendo una de las plataformas de difusión de estas nuevas escrituras, las revistas culturales. En este escenario, y como todo momento de orígenes, es complejo definir fechas o detectar géneros establecidos, y puede tener más sentido hablar de formaciones discursivas. En este eventual panorama, podemos hablar entonces de una primera formación discursiva que estaría asociada a las transgresiones e hibridaciones de géneros. En este caso, el cine se presenta de distintas formas: a través de encuestas, reproducciones o traducciones de textos, entrevistas, crónicas impresionistas o iniciales críticas de cine. Se trata de un momento de interrogaciones, sobre la artísticidad del cine y de ejercicios sobre el cómo decir.

Veamos algunos ejemplos rastreados en distintas revistas culturales: en el caso de las encuestas, la revista chilena *Letras* (Santiago, 1928-1930, 27 números), creada, entre otros, por Ángel Cruchaga y Salvador Reyes, y que difundía la estética imaginista, participa de este proceso. En este llamado “Mensuario de Arte y Literatura”, se reproducen textos y, por ejemplo, se difunde una encuesta que número a número, interrogaba a

importantes figuras del campo intelectual y artístico de la época, como Mariano Latorre, Camilo Mori o Raúl Silva Castro, sobre cuatro cuestiones: “¿Qué piensa usted del cine?; ¿Cree usted que puede llegar a ser un arte puro?; ¿Qué dificultades necesita vencer?; ¿Cuál es la película que más le ha gustado?; ¿El artista que más le satisface?” (Bongers 497).

Luego, si pensamos en las reproducciones de textos extranjeros, un caso destacado es el de la revista argentina *Martín Fierro* (Buenos Aires, 1924-1927, 45 números), fundada por Evar Méndez y que fue la publicación más representativa de la vanguardia argentina. Si bien en este caso la presencia del cine es escasa, es sólida y variada, conjugando desde ensayos de Leopoldo Hurtado hasta reproducciones de fotogramas. En este caso, destaca el número 40 de abril de 1927, en el que se publica un “dossier dedicado al cine” como lo ha llamado Miriam Gárate (2007), en el cual mayoritariamente se presentan traducciones de textos escritos por los grandes teóricos de la época, entre otros, Louis Delluc, Jean Epstein, o León Moussinac. Además, en este número se agrega una “Bibliografía del 7º arte” de “Libros que se recomiendan leer a quien desee informarse a satisfacción respecto de la importancia del arte cinematográfico” (Nº40). Aquí, como se evidencia, el cine es considerado ya un arte propiamente tal, y en *Martín Fierro* queda manifiesta una clara francofilia teórica.

En este panorama de ejercicios es también donde podemos situar los primeros momentos de la crítica cinematográfica, posible luego de que se comprende que el cine posee un lenguaje propio y singular, sustentado en los principios rítmicos de la imagen, y del montaje.² En el

² En este mapa de definiciones inestables, son decidoras las ideas de Ángel Míquel (1995) expuestas en el libro *Por las pantallas de la Ciudad de México. Periodistas del cine mudo*. En el caso de las relaciones entre la crítica cinematográfica y la prensa, Míquel ha desarrollado el caso mexicano, y si bien no se rastrean intenciones de generalizar el problema a nivel latinoamericano, ciertas similitudes en el desarrollo del fenómeno cinematográfico en distintos países nos permiten justificar la referencia. En este ámbito, Míquel se retrotrae a la prensa mexicana de inicios del siglo XX, y subraya tres estrategias publicitarias utilizadas para promocionar los espectáculos cinematográficos, y que habrían sido características en el periodo previo a la Revolución. En primer lugar, estaría la información directa de las películas que se daban en los

caso de los escritores latinoamericanos, un primer ejemplo temprano y excepcional, de 1915, lo da “Fósforo”, pseudónimo que compartieron los mexicanos Alfonso Reyes y Martín Luis Guzmán, en su columna “Frente a la pantalla” del semanario *España*. En este caso, lo que destacamos es la consciencia que tuvo “Fósforo” de la necesidad de una nueva escritura, lo cual se evidencia en las palabras que inauguran la columna recién mencionada: “. . . conviene crear lo que exige la vida: una nueva literatura, una nueva crítica —la del cinematógrafo— es ya indispensable . . . Hasta hoy las impresiones periodísticas sobre el cine se resuelven —con rarísimas excepciones— en discursillos sentimentales, a que tanto se presta el

salones. En segundo lugar, y constituidas ya como “publicidad redactada” estarían las gacetillas, referidas también a las películas exhibidas en los salones, pero de un modo tal “que ocultara su origen y pasara por nota informativa o de opinión” (29). Finalmente, estarían los anuncios promocionales de casas de distribución y exhibición. Sin embargo, observando el giro que la Revolución mexicana provocó a nivel de prensa, Míquel señala que los nuevos diarios proporcionaron ya una ‘cartelera’ propiamente tal, que agruparía anuncios, horarios y direcciones de los cines. Asimismo, otro giro que detecta es el decaimiento de la gacetilla, la cual habría sido sustituida, “por los escritos distribuidos por las compañías extranjeras para promover sus películas o por las innovadoras columnas de crítica cinematográfica” (32). En este punto, es justamente, en donde Míquel subraya ciertos elementos que la crítica cinematográfica tomaría de esta “publicidad redactada”: “Las gacetillas y los textos que aparecían en los anuncios no podían dar origen a la crítica, aunque contuvieran, de forma rudimentaria, varios de sus elementos (ofrecían información sobre las películas, las comentaban y las consideraban de algún modo artísticas). Este periodismo, caracterizado por su falta de discriminación, carecía del espíritu de la crítica; era imposible que se desplegaran en él la independencia de criterio y el juicio objetivo (32). Como se desprende de esta cita, algunos rasgos diferenciadores entre estas dos formas de aproximación al cine serían las nociones de criterio y de selectividad, y es justamente en este punto, en donde Míquel propone la sugestiva hipótesis de que habría sido la tradición de la crónica, la que aportaría este elemento. Esto, considerando que las referencias al cine desde este género pasarían por lo experiencial y por lo literario. En palabras suyas: “Por un lado, los cronistas de espectáculo escribieron textos en los que enfatizaban los efectos del cine sobre los espectadores y en los que recreaban literariamente sus experiencias en los salones; y, por otro lado, los gacetilleros se concentraron en el comentario de películas específicas, aunque no de manera imparcial, sino con un criterio publicitario. La existencia de estas dos vertientes periodísticas posibilitó el surgimiento, a partir de 1916 (o un poco antes, si consideramos los textos de Fósforo escritos en España), de la crítica cinematográfica mexicana” (39).

drama cinematográfico” (González 125). Más adelante, el cierre de este texto inaugural es decidor y lo consideramos como punto de arranque para el ejercicio crítico que durante el siglo XX practicarán variados escritores o críticos de cine propiamente tales: “Ensayemos, pues, una nueva interpretación de las películas” (González 125).³ Con esto, se intentaría dejar atrás el impresionismo, cierta ingenuidad, la constante mención a los personajes del estrellato, proponiéndose en cambio, ejercitar el análisis de un arte. Luego, y como puede esperarse, en el tránsito de la reflexión metacrítica de “Fósforo” hasta la sistematización de la crítica cinematográfica, hubo otros intentos tempranos por realzar el valor artístico del cine, y un caso destacado es el de Horacio Quiroga. Efectivamente, Quiroga escribió crítica de cine prolíficamente entre 1918 y 1922, principalmente en las revistas *Caras y Caretas* y *Atlántida*, a lo que sumó ensayos sobre cine, publicados en esa misma época y también a fines de los años veinte.⁴

Considerando estos ejemplos tempranos, y el hecho de que, a mediados de la década del veinte, el ejercicio de la crítica de cine se hacía más común, podemos plantear el desarrollo de una segunda formación discursiva que se superpone a la primera. Se trata del discurso profesional sobre el cine, asociado a la sistematización del oficio del crítico de cine. Aquí, puede verse ya que las revistas dan un espacio continuo al cine, a través de columnas que compartían espacio con la crítica literaria o la crítica de teatro, dejando ver los elementos de juicio propios de la crítica de cine, que van desde la actuación hasta los decorados, pero en función de los principios propios del cine, el ritmo y el montaje. La crítica de cine sería entonces en este momento, una operación que procura seleccionar y difundir cinematografías, de acuerdo con filiaciones, tanto artísticas como políticas. En el marco de esta profesionalización es donde situamos las columnas de María Wiese y de León Klimovsky.

³ Manuel González se encargó de compilar e introducir el libro *El cine que vio Fósforo* (2003) que reúne todos los textos de “Fósforo”. Existen también, nuevos estudios sobre el tema como “Alfonso Reyes y el cine del porvenir” (2015) de Betina Keizman.

⁴ Ver: Gárate (2008), Rocca (2003) y Utrera (2010).

3. MARÍA WIESSE: PENSAR EL CINE DESDE LA CRÍTICA ACTORAL

“Cinema. Notas sobre algunos films” fue el nombre de la columna que María Wiese⁵ publicó entre octubre de 1928 y octubre de 1929 en *Amauta*, revista de la vanguardia peruana fundada por José Carlos Mariátegui en 1926, y que dio espacio al cine, aunque de forma menor.⁶ Pero, además, como escritora multifacética y al tanto del acontecer cultural internacional, no es raro que su vínculo con el cine haya quedado también expuesto en otro tipo de textos. Efectivamente, además de esta columna de siete números en la que criticó veintitrés películas —aunque a algunas les dedicó solo unas breves líneas—⁷ Wiese se acerca al cine en otros

⁵ María Wiese se inició con la escritura de notas culturales publicadas entre 1916 y 1917 en los diarios *La Crónica*, *El Perú* y *El Día*; escribió principalmente sobre teatro en las revistas *Variedades* y *Mundial*; y a fines de la década del diez dirigió *Familia*, revista ilustrada perfilada para mujeres limeñas de clase media y alta. Por su parte, Wiese desarrolló una faceta como escritora, publicando los libros de cuentos *Nocturnos* (1925) y *Nueve relatos* (1954), y las novelas *La huachafita* (1927), *Diario sin fechas* (1948) o *Triptico* (1953). Wiese se casó con el pintor José Sabogal, ideólogo del movimiento indigenista, y se relacionó, aunque sin ser protagonista, con el movimiento feminista de la época. Ver: “Intelectuales peruanas de la generación de José Carlos Mariátegui” de Cecilia Bustamante (1982), y “Amauta y la escritura femenina de los años veinte” de Sara Beatriz Guardia (2007).

⁶ Ver “Perception of Hollywood Movies by the Peruvian Journal *Amauta* (1926-1930)” de Gabriela Núñez (2014) y “Cine y literatura en la vanguardia peruana (1897-1930)” de Chrystian Zegarra.

⁷ Un punto que hay que acotar es que sus críticas generalmente no corresponden a estrenos de películas, como podríamos esperar de una crítica de cine actual. Con esto, de alguna forma, Wiese recopila lo mejor del cine de la época, y puede darnos una idea del panorama de exhibición de la época. En este caso, destacamos que además de criticar veintitrés películas, en uno de los apartados del texto “Los problemas del cinema” (*Amauta* N° 12) llamado “Las grandes obras del cine” Wiese expresa: “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—” (24). El listado de Wiese supera los veinte filmes, por lo que destacamos la mención a películas clásicas y variadas como *Nanuk, el esquimal* (Robert Flaherty, Estados Unidos, 1922); *Enrique VIII* (o *Ana Bolena*, Ernst Lubitsch, Alemania, 1920); *Resurrección* (Edwin Carewe, Estados Unidos, 1927); *Los nibelungos: la muerte de Sigfredo* (Fritz Lang, Alemania, 1924), varias de Chaplin, entre otras.

textos. Primero, y de forma muy menor, en el ensayo “Señales de nuestro tiempo” (Nº 4, diciembre de 1926) se refiere a las relaciones entre la vida moderna y “el ritmo intenso y nervioso del cinema”. Segundo, escribe el ensayo “Los problemas del cine” (Nº12, febrero de 1928, aunque datado de febrero de 1927). Tercero, y ya con un tono más lúdico escribe el cuento “El hombre que se parecía a Adolfo Menjou” (Nº23, mayo de 1929); y cuarto, publica una reseña del libro *Le cinema sovietique* (1928) del teórico francés León Moussinac, también en el Nº23.⁸ Cuatro acercamientos al cine que nos permiten perfilarla como una espectadora activa, reflexiva, creativa y erudita.

En primer lugar, situarla como crítica, implica revisar su posicionamiento en un medio en que el cine era abordado desde la actuación o el argumento, con un foco en lo extracinematográfico. Según ha señalado Mónica Delgado, en publicaciones de mediados del veinte como *Crítica* o *Cine y Estrellas*, el interés por el cine pasaba por las actuaciones, los argumentos o la música y “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. Se escribía para un nuevo consumidor” (2010). Por tanto, esta autora, ve a Wiese como un caso excepcional, además de considerarla precursora de la crítica de cine en Perú, y uno de los primeros personajes que habría tomado en serio la puesta en práctica del análisis crítico. En este contexto, destacan las propias palabras de Wiese, quien conscientemente se desentiende de las formas comunes para abordar el cine, dejando expresado esto en la introducción del ensayo “Los problemas del cinema”:

Sobre el cinema hay mucho que decir. Alrededor de las imágenes animadas —que han conquistado el mundo— surgen múltiples problemas de lo más interesante de enfocar. Problemas que no se relacionan, por cierto, con el

⁸ Dado que todas las citas serán de revista *Amauta*, en un primer momento mencionaremos el número de la revista y su fecha, y luego solo señalaremos el número.

color de los ojos de Gloria Swanson, ni con la musculatura de John Barrymore, ni con las enamoradas de Rodolfo Valentino, ni con las acrobacias de Fairbanks. A los fervientes —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. (N°12)

Como se desprende de esta cita, Wiese se desmarca de las temáticas del estrellato, y manifiesta un interés por el cine como arte, el cual tendría como particularidad el ritmo y el movimiento: “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” (N°12). Ya más concretamente, si pensamos en los elementos de análisis de la crítica, tendremos que Wiese, a través de la apreciación de la actuación cinematográfica desplegará un pensamiento sobre el cine, con lo cual su ejercicio crítico llega a un nivel reflexivo que va más allá del comentario de películas específicas. Efectivamente, la escritora cuestiona el proceso de industrialización del cine, el cual se habría visto replegado en los actores, al extenderse, según dice, “a los artistas que caen en manos de directores y empresarios yanquis: las ‘estrellas’ son víctimas del reclame” (N°12). Bajo este prisma, entonces, María Wiese evalúa, cuestiona o aplaude actuaciones. En este mismo texto “Los problemas del cine”, Wiese menciona, por ejemplo, el proceso de “yanquilización” de la mexicana Dolores del Río, un tema al cual volverá en su primera crítica de cine propiamente tal, publicada de octubre de 1928. Refiriéndose específicamente al trabajo actoral de Dolores del Río en la película *Ramona* (Edwin Carewe, Estados Unidos, 1928) Wiese escribe: “¿Y de 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 encantaba en *Resurrección*. La celebridad está haciendo otra cosa de Dolores del Río” (N° 18, octubre de 1928).

Por su parte, en esta misma línea de juicio, destacamos la referencia a la interpretación de la actriz sueca Greta Garbo, quien con su talento

lograría esquivar la completa yanquilización. Se trata de la crítica a la película *La dama misteriosa* (Fred Nibbo, Estados Unidos, 1928), en la cual la actriz “posee tan marcada personalidad que, a pesar de haber caído en las usinas de Hollywood —donde inmediatamente la bautizaron ‘star’— imprime a las películas en que actúa un carácter verdaderamente artístico, un encanto singular” (N°24, junio de 1929). A esto, Wiesse agrega que “Con otra artista, que no fuera la maravillosa sueca, el film sería una de las tantas cintas incoloras y convencionales, que a diario se fabrican en Hollywood” (N° 24). Por otra parte, cuestionando nuevamente el proceso de “yanquilización”, Wiesse criticará también en las notas de octubre de 1928, la película *Don Juan* (Alan Crosland, Estados Unidos, 1926) protagonizada por una de las grandes estrellas estadounidenses de la época, John Barrymore. Sin desmerecer el “cuerpo muy hermoso” y los “trajes muy elegantes” que luce Barrymore, su cuestionamiento es el que éste sería un “don Juan acrobático, fabricado por la Paramount, en el que en vano buscaríamos el amor de la leyenda” (N°18). Detestando, tal como ella dice, el desempeño actoral de Estela Taylor en el rol de Lucrecia, y sumando la carencia de ambiente y carácter histórico y artístico, su balance es negativo. Con el don Juan “fabricado” por la Paramount, se actualiza, por tanto, el peligro de la industrialización del cine.

De todas formas, este rechazo a Hollywood tiene sus matices y no todas las películas estadounidenses responderían a estos parámetros de comercialización. Justamente, este es un punto al que se ha referido Gabriela Núñez, aunque admitiendo que esto no sería explícito, y que la justificación del logro estaría dada o por la participación de un actor o de un director. En esta línea de apreciación al cine producido en Hollywood, destacamos la crítica hacia la película *El camino de la carne* (*The Way of All Flesh*, 1927) de Victor Fleming. Pero aquí, la valorización positiva se relaciona justamente con el desempeño actoral, en este caso del suizo Emil Jannings. Si para Wiesse la película falla en su argumento y su inverosimilitud, el actor la eleva: “Mas la labor artística de Jannings es tan potente, tan sincera, tan humana, las imágenes son tan sugerentes que, apenas, hacemos caso de las fallas del argumento” (N°19, nov-dic

de 1928). Finalmente, Wiese dice que *El camino de la carne* “es una de las cosas más bellas que nos ha dado el cinema” (N°19). Ahora, acotamos que su apreciación del trabajo de Jannings no es igual en otra película que critica, *La última orden* (1928) del director estadounidense de origen vienés, Josef Von Sternberg, y lo mismo sucede con el caso de Barrymore a quien critica favorablemente por su actuación en *Tempestad* (Estados Unidos, 1928), de Sam Taylor.

Como hemos visto, las películas criticadas por Wiese son de ficción, a lo cual, de forma bastante inusual para los intereses de la época, se sumará una crítica al documental *Chang* (*Chang: A Drama of the Wilderness*, 1927, Estados Unidos) de Merian C. Cooper y Ernest B. Schoedsack, el cual Wiese instala en la misma línea del célebre documental etnográfico *Nanuk el esquimal*, realizado en 1922 por Robert Flaherty y que comúnmente se ha considerado el primer documental de la historia del cine. Incluso, Wiese menciona su superioridad y de paso, también la de *Chang*: “Yo, por *Chang*, como por *Nanuk* daría casi todos los films de los llamados ‘ases’ de la cinematografía” (N°23, mayo de 1929). En esta película, situada en las selvas de Siam, se pone en escena “la pura y fuerte emoción de la naturaleza en todo su esplendor, su grandeza y su majestad” (N°23), y como argumento de valoración, Wiese vuelve al tema de los actores. El carácter documental de la película impide todo tipo de actuaciones; la aleja todo indicio hollywoodense; y también, desafía los gustos banales de un público femenino, al cual se refiere irónica y despectivamente:

Aquí no hay “estrellas” de miradas tangorosas y estudiados movimientos, ni “vampirescas” 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 pequeñitos—, un mono, un búfalo y una perra con sus cachorros. (N°23)

Como puede observarse en esta cita, el juicio positivo a *Chang* se relaciona con su carácter anti-industrial y con la ausencia de los estereotipos

del sistema de estrellas. Con esto, tenemos que un destacado interés de Wiesse será el del realismo cinematográfico, el cual, si bien es evidente de percibir y valorar en un documental, será también motivo de valoración de filmes de ficción. Un caso destacado y que muestra un giro en los intereses de la escritora, es la crítica realizada a la película rusa *Iván el Terrible*, también llamada *Las alas de un ciervo* dirigida en 1926 por Yuri Tarich. Celebrando la actuación de Leonid Leoníдов por su fuerza expresiva, Wiesse celebra también la naturalidad de los actores: “Y en todos los tipos hay verdad y vida; los actores no se preocupan de aparecer bonitos, elegantes o donjuanescos” (N°24, junio de 1929). En esta película, como en *Chang*, no hay estrellas, y como resultado final, esta película cumple con todos los parámetros de lo artístico: “*Iván el Terrible* satisface todas nuestras expectativas y todos nuestros anhelos de ver un film absolutamente artístico. Desde la fotografía —no es la viñeta brutalmente iluminada a fuerza de proyectores— hasta los últimos detalles de la indumentaria de los actores” (N° 24).

Considerando todo esto, hay un punto fundamental que respalda esta apreciación de la película por parte de Wiesse. Efectivamente, la escritora se muestra al día de las discusiones sobre la cinematografía rusa —la cual, eso sí, tardó en llegar a Lima—, y lo evidencia en medio de la crítica a la película de Tarich: “Ya sabíamos por el libro de León Moussinac, *Le Cinéma Soviétique*, 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. Cinema, séptimo arte, como lo llamó Canudo; industria floreciente y próspera para los productores yankees” (N°24). Además, este conocimiento del panorama cinematográfico ruso se hace más evidente en una reseña de libro que Wiesse había publicado el mes anterior. Se trata de una reflexión sobre el libro *El cine soviético* de León Moussinac, destacado historiador y crítico de cine francés.⁹ Aquí,

⁹ León Moussinac fue un escritor, periodista, historiador y crítico de cine francés, que realizó sus aportes al pensamiento sobre cine en el marco de la llamada Edad de

como oposición, y sobre todo en concordancia con todo lo que ya hemos dicho, el cine hollywoodense es para Wiese “Una industria montada a base de enormes capitales, la imagen puesta al servicio del comercio, una empresa financiera como cualquier otra. ‘Estrellas’, empresarios, publicidad, escándalos, millones de dólares y de vez en cuando —hay tanta fuerza en el cinema— una visión de belleza en los cientos de cientos de metros de celuloide” (N°23, mayo 1929). A la inversa, el cine ruso es para Wiese:

Una purísima expresión de arte, un medio de educar al pueblo —y no de envilecerlo, como ocurre con las películas folletinescas de Hollywood—, la imagen, en toda su emoción y su humanidad. En Rusia no hay “stars”, ni publicidad escandalosa, ni explotación comercial. Los actores trabajan alegremente, amorosamente, y como los artistas de la Edad Media, que levantaron catedrales, anónimamente. Los directores y “metteurs en scène” laboran libremente ¿acaso tienen que satisfacer a empresarios, que adular al público, que someterse a todas las exigencias que trae consigo una industria? (N°23)

Poniendo en la lista películas como *La madre* (1926) de Vsévolov Pudovkin, las clásicas de Sergei Eisenstein, *El acorazado Potemkin* (1925) y *Octubre* (1928), Wiese suma también los nombres de Aleksandr Dovzhenko y de Dziga Vertov. Se trata efectivamente, de un nuevo cine que se asentaba en Lima y que cobra interés porque en él se habrían visto concretadas las inquietudes y los deseos estéticos de Wiese. De esta forma, podemos decir que para María Wiese el cine soviético es la contraparte de Hollywood, haciéndose esto efectivo por medio de una retórica de la

Oro del cine francés de los años veinte. En esta época, según han señalado Romaguera y Alsina “surgió una escuela de cineastas que preconizaba la necesidad de un cine ‘visual’, ‘real’, ‘natural’, ‘humanista’. Su mentor reconocido fue Louis Delluc (1890-1924), director, guionista y crítico, junto a quien se destacaron Jacques Barroncelli, Germaine Dulac y los después más famosos directores Abel Gance y Marcel L’Herbier” (88).

imagen encausada hacia lo humano, y construida sobre el elemento de la actuación realista. El factor que queda obviado, eso sí, es el potencial revolucionario de este cine, lo cual, en cambio, será un punto fundamental en León Klomovsky y da cuenta de cómo a través de la crítica de cine, se habla también, de política.

4. LEÓN KLIMOVSKY: BÚSQUEDA DE UN CINE DE VANGUARDIA

Entre julio de 1927 y octubre de 1928 León Klimovsky¹⁰ publicó la columna “Cinedramas” en la revista de izquierda *Claridad*, dirigida desde enero hasta agosto de 1920 por José Barreiro, patrocinada por José Ingenieros e inspirada en el grupo *Clarté* de París, y que tuvo una segunda fase a partir de julio de 1926, durando quince años, bajo la dirección de Antonio Zamora. En esta publicación, con su bajada “revista de arte, crítica y letras, tribuna del pensamiento izquierdista”, Klimovsky puso en práctica una escritura sobre cine que se distanció de los primeros ejercicios. En este terreno, Leonardo Maldonado ha estudiado la evolución de esta escritura, señalando que primero, habría habido una etapa (1896 y 1910) asociada a los diarios y que, con las características del asombro inicial o de indiferencia, incluiría anuncios, crónicas y protocríticas. Ya entre 1911 y 1918, y variando entre la admiración, la complacencia y la admiración con reservas, Maldonado detecta la “crítica primitiva” surgida en la revista *Caras*

¹⁰ Klimovsky fue un director de cine argentino, reconocido sobre todo por la carrera cinematográfica que desarrolló en España a mediados de los años cincuenta. Su cinematografía, totalmente dispar a nivel de géneros, lo llevó a desarrollar *spaghetti westerns*, películas comerciales o de terror. Destacando filmes como la adaptación que en 1953 hizo de *El conde de Montecristo* de Alejandro Dumas, o de la novela *El túnel* de Ernesto Sábato en 1952, su perfil como crítico de cine a fines de los años veinte es bastante desconocido. En este sentido y de forma bastante excepcional su figura como crítico ha sido esbozada por Miriam Goldstein (2012) en “Artistas e intelectuales argentinos ante ‘La quimera del . . . cine’”, un artículo que indaga de forma panorámica en algunas voces que prestaron atención al cine, como Roberto Arlt y Horacio Quiroga.

y *Caretas*, y que luego se consolidaría en las revistas especializadas y en los periódicos. En este caso, la crítica primitiva correspondería a escritos sin firma que “ya no describen las imágenes en forma total, sino que existe un desmenuzamiento de los elementos básicos que constituyen el film: el argumento, la actuación, la fotografía. Los juicios de valor enunciados en torno a dicho desmembramiento son siempre ‘súper-positivo’” (34). Cerrando el recorrido, el autor establece que la “crítica propiamente dicha”, se consolidaría entre 1919-1920, a partir de la figura de Quiroga, un autor clave que mencionamos brevemente al inicio.

En un escenario más avanzado es entonces donde se sitúa la sección “Cinedramas”, inaugurada en julio de 1927 en el N° 138 de *Claridad*, y que finalizó en octubre de 1928, en el N°169 de la revista. En total se publicaron veinte columnas y dado que en cada una se analizaban varios filmes, las películas criticadas fueron más de cincuenta. Además de esto, son múltiples las otras películas que Klimovsky menciona de modo comparativo, y también, de forma complementaria, en un primer momento se insertan las secciones “Lo que se hace por el arte cinematográfico” que daba cuenta de filmaciones en proceso y de novedades; y “Literatura cinematográfica” que difundía libros de teoría del cine como *La usina de las imágenes*, recopilación de escritos de Canudo o *Le cinema Sovietique* de Moussinac; traducciones de fragmentos de *Chaplinianas* de Gelbert Seldes; o el volumen dedicado a “L’Art Cinematographique” con escritos de León Pierre Quint, Germaine Dulac, Lionel Landry y Abel Gance. Además, las menciones al pensamiento contemporáneo se intercalarán también en los escritos de Klimovsky, y en dos ocasiones, de forma independiente a la sección, se publicaron fragmentos traducidos por Klimovsky. Primero, el prólogo de Henri Barbousse del libro *El cinematógrafo de la Rusia Nueva* de R. Marchand y P. Weinstein (N°146, noviembre de 1927); y luego, fragmentos de *El cine, problema social* de Hubert Revol. A esto, se suma “Reseña cinematográfica de 1927 en el país y en el exterior” (N°154, marzo de 1928), un panorama y balance de las exhibiciones en el extranjero y en Buenos Aires, que deja ver el alegato de Klimovsky contra el retraso en la llegada de las películas a la capital argentina.

En cuanto al inicio de “Cinedramas”, en el primer número se reproduce una crítica de Luis Buñuel a la película *Metrópolis* (Fritz Lang, 1927), tomada de *La Gaceta literaria*, y en el siguiente número, aparece la firma de Klimovsky con un repaso de la trayectoria artística de Emmil Jannings. Ya en el tercer número, Klimovsky comenzará a ejercer como crítico de cine propiamente tal y, según lo que nos interesa aquí, buscará y construirá una idea de vanguardia, sobre todo a través del análisis de películas alemanas y rusas. En relación con esto, podemos decir que tempranamente, ya en el tercer número, Klimovsky constata lúcidamente la dificultad de definir el concepto y también, de aplicarlo:

El nuevo cine, o cine de vanguardia como se ha dado en decir, es una denominación amorfa que agrupa en una sola masa todas las películas de todas las tendencias, pero que aspiran a renovar el molde clásico del film. Pero los últimos éxitos europeos, nos pueden acostumbrar peligrosamente a clasificar de vanguardista, todo film de fantasías fotográficas. Y el arte cinematográfico, sobre todo el nuevo y joven, debe ser algo más que las acrobacias técnicas de aparatos saltarines, que fotografía la acción de todos los puntos imaginables. (Nº140, agosto de 1927)

Si en este número se apela a la dificultad, más adelante habrá un intento de clasificación, aunque más amplio, “hacia las películas de verdadero valor”:

En la cinematografía de verdadero valor hay actualmente dos clases de películas: las que valen por las maravillas de realización, como la mentada *Rien que les heures* o *El gabinete del doctor Caligari* y las que se destacan por la nobleza de su fondo como *J'acuse* o *El precio de la gloria*, siendo la excepcional perfección aquellas que unen lo uno y lo otro, como *Hambre* o *Potemkin*. (Nº142, septiembre de 1927)

En concreto, las películas que Klimovsky considera perfectas son la alemana *Hambre* del alemán Friedrich Zelcnik (fecha desconocida) y la

clásica *Potemkin* de Eisenstein, la cual además de admirar de forma constante, utiliza como parámetro de análisis, del mismo modo como a lo largo de sus críticas hará con *Iván el Terrible* de Yuri Tarich. Efectivamente, si como veíamos, para María Wiese esta última película cumplía “todas nuestras expectativas y todos nuestros anhelos de ver un film absolutamente artístico”, para Klimovsky será “el verdadero film de vanguardia”. Esto, a partir de la ruptura de *Iván el Terrible* con los moldes del cine precedente:

Su primera impresión quizá desconcierta. Y ese desconcierto tiene su origen más complejo de lo que aparenta: en una frase, se nos presenta una forma a la que no estamos acostumbrados. Vamos predispuestos a ver un film de la nueva escuela y nos encontramos ante la máxima sencillez. Y aquellos que van a ver simplemente un film, tropiezan con algo áspero y descanonizado, fuera de lo común y de la época. Y en ello reside el verdadero vanguardismo de esta película rusa. (N°140)

Por su parte, la alemana *Hambre*, se alinea con el principio de síntesis entre las nuevas apuestas formales y la nobleza de fondo, y lo que nos interesa es que su influencia estaría justamente en Rusia. Efectivamente, Klimovsky reflexionó sobre esto en el penúltimo número de “Cinedramas”, detectando una doble influencia de la cinematografía soviética. Primero a través de una explotación de los “trágicos sucesos rusos” por parte de alemanes, franceses, pero sobre todo por parte de Hollywood y su “verdadera corriente de rusismo” (N°167, septiembre de 1928). Segundo, y ya desde la valoración, menciona también cómo en el cine alemán y en el francés, se notaría una influencia estilística: “los primeros grandes planos de *Hambre* (un puño cerrado, una boca) y los films realizados con prescindencia de la estrella y aun del elemento humano (*Nada más que las horas*), son el justo fruto de *Potemkin* y de *La madre*” (N°167). Lo cual, en el último caso, dialoga con la admiración de Wiese, a la ausencia de actores en el cine ruso.

En este sentido, vemos cómo Klimovsky construye la idea de vanguardia a través del cine soviético, y cómo desde ahí, observa el cine

alemán, el cual, en la reseña de las exhibiciones de 1927 —y considerando el retraso con que llegaban algunos filmes— lo señala como el más destacado de la temporada: “es indudable que la verdadera faz artística de la temporada, ha corrido a cargo exclusivo de la cinematografía alemana, de la que hemos apreciado admirables producciones de índole artística, técnica, científica y social” (N°154, marzo de 1928). Sin embargo, a lo largo de sus columnas Klimovsky no idealiza cinematografías nacionales, y en el caso de Alemania, detecta y rechaza películas como *La última danza* por ser “una película penosamente yanqui” (N°144, 12 de octubre de 1927), o *El crucero Emden* por ser un “Film atrozmente nacionalista” (N°145, octubre de 1927).

A la inversa, pondrá en valor películas que comprometen una mirada crítica, y el caso que consideramos más destacado es su análisis de *El clamor de las mujeres* (Martin Berger, Alemania, 1926), una película sobre el aborto, y que se desajustaría de “la lluvia de films morales, moralistas y desmoralizadores” (N°147, noviembre de 1927). En este caso, Klimovsky valora la protesta de la película por la despenalización del aborto, por la libertad de decisión de las mujeres, e incluso espera que también alguna vez se exhiba en Buenos Aires, otra película sobre el aborto, una rusa en este caso, de los doctores Galkine y Sukhrabsky, en la que “se exponen atrevidamente todos los medios profilácticos de que se dispone científicamente para regular la maternidad consciente” (N°147). Pero la película, además de ser valorada desde el punto de vista temático, es valorada estéticamente:

no es solo una película de buenas intenciones: su forma de expresión es digna compañera, repitiéndose así el caso maestro de *Hambre*. A pesar de lo delicado e inabordable del tema, la obra, que debe rozar escenas y actos realmente difíciles, se desenvuelve sin caer en el realismo repugnante de tanta película valiente: mediante decorados maestros en su sobriedad y elocuencia, y continuos primeros planos que graban las imágenes a fuerza de retorcerlas en sus más arriesgadas ampliaciones, se obtuvo un desarrollo de forma simple y sobria, de gran efecto emotivo. (N°147)

Como se explicita, *El clamor de las mujeres* es alineada con la antes mencionada *Hambre*, una película considerada como “un drama violento, doloroso, grisáceo, sin alegrías, intenso y conmovedor” y que debiera cambiar consciencias: “¡Cómo es posible que luego de asistir a esta epopeya del dolor, haya un solo ser, por mezquino y mediocre que fuese, que no entregara toda su convicción a la causa de los oprimidos!” (N°140). Se trata, por tanto, de una película que además de estar influida estilísticamente por el cine ruso, tendría además los componentes críticos y de denuncia de éste:

Hambre es una obra decisiva en la cinematografía alemana y universal. Ella contribuye con *Potemkin*, *El barquero de Volga*, *Iván el Terrible*, *Trabajo*, *Polikichka* y *El precio de la gloria*, a la biblioteca cinematográfica del dolor del oprimido, de la miseria de la esclavitud y del esfuerzo en todas sus formas, para suprimir esa opresión y esa miseria. (N°140)

Como hemos visto, un polo de la influencia rusa se manifiesta en *Hambre* o *En el clamor de las mujeres*, a lo cual se sumará la otra influencia, acorde a la “prescindencia de la estrella y aun del elemento humano” que será detectada y aplaudida por Klimovsky en las sinfonías de ciudad. En esta línea, por tanto, es donde se sitúa la crítica que realiza al documental *La sinfonía metropolitana*, más conocido como *Berlín, sinfonía de una gran ciudad* (1927) del alemán Walter Ruttmann. Aquí, Klimovsky despliega un actualizado conocimiento sobre el pensamiento cinematográfico vanguardista de la época, mencionando los estudios de Germaine Dulac sobre el cine integral y su búsqueda por realizar obras “de esencia genuinamente cinegráficas, en las cuales la imagen, los medios de expresión cada vez más amplios de la cámara, reemplacen a la literatura corriente” (N°158, mayo de 1928); o las profecías de Jean Epstein sobre “films ‘de cinco minutos’, que serán verdaderas poesías, desfiles de imágenes, vivas, luminosas que nos emocionarán ellas mismas, prescindiendo del texto literario” (N°158). De esta forma, Klimovsky se siente atraído por este nuevo cine, anti-literario, rítmico, y con música especial compuesta por el mismo adaptador de *Potemkin*:

Walter Ruttmann, el creador del film absoluto ha querido llevar a la cámara un poema seductor: un poema ciudadano, una obra urbana, hija legítima de la piedra y el hierro. Solo que este film absoluto no se ha conformado con desprenderse de las “artes parásitas”, se ha acoplado con la música, hasta obtener un complejo único, personal, íntimamente conectado, hasta el punto de no ser ya un film esencial, sino solo en su tentativa de independencia. Edmund Meissel, el mismo adaptador musical de *Potemkin*, compuso a la par que Ruttmann hacia un film musical, una sinfonía visualizada, discretamente onomatopéyica (no mucho felizmente), sumisa, o mejor aun, puesta a la par del ritmo de las imágenes. (Nº158)

Como puede verse, la noción de vanguardia asume otras posibilidades, y en este sentido, destacamos cómo la búsqueda de un cine de vanguardia por parte de Klimovsky no pasa solo por la exaltación de los valores sociales y políticos del cine ruso —que por lo demás fueron rechazados por otros medios—¹¹ sino que pasa también por un plano estilístico.

¹¹ Un discurso totalmente contrario al de Klimovsky se ve en la revista católica *Criterio*, lo cual muestra también cómo el cine fue motivo de interés de distintos grupos y es ejemplo de otro medio argentino en que se observa la profesionalización de la crítica de cine. Efectivamente, desde su primer número de marzo de 1928, y hasta noviembre de 1929, *Criterio* otorgó un espacio para comentarios y críticas de cine, firmados por Ignacio Braulio Anzoátegui, y que suman un total de 101 escritos, según el estudio de Germán Ferrari (2012), “Hollywood en castellano. Las críticas cinematográficas de Ignacio B. Anzoátegui en la revista *Criterio* (1928-1929)”. En este artículo, además de arrojar cifras, Ferrari sintetiza la postura de Anzoátegui frente al cine: “En su sección ‘Cinematógrafo’, este muchacho estudiante de abogacía elogió el cine estadounidense en desmedro de las producciones europeas —en especial, alemanas y francesas— y soviéticas; ignoró por completo la incipiente industria argentina; ponderó al Charles Chaplin actor y director como símbolo de la perfección artística; reflexionó sobre el comportamiento del público y de los empresarios; y opinó sobre las adaptaciones de las novelas al formato filmico” (347). Si nos focalizamos en la postura de Anzoátegui frente al cine ruso, un ejemplo dado por Ferrari es claro, y muestra una postura notoriamente contraria a la de Klimovsky. En concreto, al analizar la crítica de Anzoátegui a *La aldea del pecado*, de octubre de 1929, Ferrari señala que la película “le sirve para denostar al régimen comunista y a su presunto fomento de la ‘suciedad moral’ y ‘corporal’. Afirma que ‘toda la atorrantería moral que ahora padece Rusia cabe en los ocho actos’ de esta película que, ‘contiene en sí la más

5. CINEFILIA TEMPRANA

Como hemos visto, en la década del veinte se percibe un discurso heterogéneo y sin fechas exactas sobre el cine, en el que se cruzan las encuestas, traducciones, crónicas, embrionarias críticas, o críticas de cine propiamente tales. En el marco de estas inestabilidades, consideramos que la crítica de cine continuó un camino propio, derivando esto en una profesionalización del discurso sobre el cine, que se amparaba no solo en la artísticidad, sino también en la comprensión de que el cine posee un lenguaje propio y singular, sustentado en los principios del ritmo y del montaje. En este marco, “Fósforo”, a mediados de la década del diez, y Quiroga, a fines de esa década e inicios de la del veinte, se habrían constituido como antecedentes fundamentales. Se trata de un proceso complejo en el que participaron destacadas revistas culturales de fines de la década del veinte como *Amauta* y *Claridad*, y en donde pudimos detectar intentos serios de profesionalización, como los siete números de “Cinema. Notas sobre algunos films” de María Wiese, y también, momentos de consolidación del género como se ve en la estabilidad que tuvo la columna “Cinedramas” de Klimovsky. Pero además de género, la crítica de cine se percibe ya como una escritura que problematiza ideas estéticas y políticas. Aquí es relevante la atención que se puso al cine ruso —subrayamos el caso de *Iván el terrible* de Tarich, que admiraron tanto Wiese como Klimovsky—, un cine aplaudido también por autores como César Vallejo, y al que más avanzada la época volverían destacados escritores del panorama literario latinoamericano.¹² En este sentido, si volvemos a pensar en la no-

acabada suma de las estupideces teóricas y prácticas mediante las cuales el régimen soviético fomenta y propaga el encanallecimiento” (378). Dado que las columnas de Anzoátegui y de Klimovsky fueron paralelas algunos meses, entre marzo y octubre de 1928, sería interesante realizar el ejercicio de comparación de las columnas, tanto desde el punto de vista de las elecciones, como de los juicios morales y estéticos.

¹² En el texto “César Vallejo y el cine: intermedialidad, cinefilia de vanguardia y política” (2016) hemos abordado esta problemática a partir del texto “El cinema: Rusia inaugura una nueva era en la pantalla” publicado por Vallejo en el libro *Rusia en*

ción de cinefilia, ese concepto asociado a la política del autor, a los *Cahiers du Cinéma*, a los juicios estéticos y éticos, y a la “pedagogía de la mirada” como expresaba Lattanzi, podemos ver cómo en estos ejercicios tempranos ya se perciben indicios claros de ésta, a través escrituras equipadas de conocimientos cinematográficos formales, estéticos y críticos.

BIBLIOGRAFÍA

- Bongers, Wolfgang, María José Torrealba, Ximena Vergara, eds. *Archivos i letrados. Escritos sobre cine en Chile: 1908-1940*. Santiago: Cuarto Propio, 2011.
- Bustamante, Cecilia. “Intelectuales peruanas de la generación de José Carlos Mariátegui”. *NS, NorthSouth* 13 (1982). 111-126.
- Delgado, Mónica. “Ideas para problematizar el cine: los textos de María Wiesse”. Abril de 2010. *Pacarina del Sur* 2. Visitado el 10 de diciembre de 2016. <<http://pacarinadelsur.com/home/pielago-de-imagenes/61-ideas-para-problematizar-el-cine-los-textos-de-maria-wiesse-en-amauta>>.
- De Valck, Marijke y Malte Hagener. *Cinephilia. Movies, love and memory*. Amsterdam: University Press, 2005.
- Ferrari, Germán. “Hollywood en castellano. Las críticas cinematográficas de Ignacio B. Anzoátegui en la revista *Criterio* (1928-1929)”. En *Intelectuales, escritores e industria cultural en la Argentina (1898-1933)* Ed. Eduardo Romano. Buenos Aires: Crujía, 2012.
- Gárate, Miriam. “Crítica cinematográfica y ficción en Horacio Quiroga. *Revista Iberoamericana* 222 (2008). 101-114.
- . “Presencia de lo cinematográfico en dos revistas de vanguardia: los casos de *Klaxon* (Brasil) y *Martín Fierro* (Argentina)”. 2006-2007. *Pilquén* 9. Visitado el 10 de diciembre de 2016. <<http://www.scielo.org.ar/pdf/spilquen/n9/n9a04.pdf>>.

1931. *Reflexiones al pie del Kremlin*. Por su parte, si bien es un tema que no puede desarrollarse en este texto, señalamos que existen reflexiones sobre el cine soviético, principalmente sobre Eisenstein, en escritos de autores como José Revueltas, Guillermo Cabrera Infante o Alejo Carpentier, lo que nos permite constatar la repercusión intensa que tuvo el cine soviético.

- Goldstein, Miriam. "Artistas e intelectuales argentinos ante 'La quimera del... cine'". En *Intelectuales, escritores e industria cultural en la Argentina (1898-1933)*. Ed. Eduardo Romano. Buenos Aires: Crujía, 2012.
- González, Manuel. *El cine que vio Fósforo*. México: Fondo de Cultura Económica, 2003.
- Guardia, Sara Beatriz. "Amauta y la escritura femenina de los años veinte". *Amauta y su Época. 80 Aniversario de su fundación*. Lima: Editorial Minera, 2007.
- Keizman, Betina. "Alfonso Reyes y el cine del porvenir". *Aisthesis* 57 (2015). 203-218.
- Lattanzi, María Laura. "Cinefilia y lectores digitales". 2016. laFuga 18. Visitado el 5 de marzo de 2017. <http://www.lafuga.cl/media/pdf/cinefilia_y_lectores_digitales_laFuga.pdf>.
- Maldonado, Leonardo. *Surgimiento y configuración de la crítica cinematográfica en la prensa argentina (1896-1920)*. Buenos Aires: iROJO, 2006.
- Míquel, Ángel. *Por las pantallas de la ciudad de México. Periodistas del cine mudo*. México: Universidad de Guadalajara, 1995.
- Núñez, Gabriela. "Perception of Hollywood Movies by the Peruvian Journal *Amauta* (1926-1930)". *International Journal of Liberal Arts and Social Science* 3 (2014). 79-86.
- Rocca, Pablo. "Horacio Quiroga ante la pantalla". *Anales de Literatura Hispanoamericana* 32 (2003). 27-36.
- Romaguera, Joaquim y Homero Alsina, eds. *Textos y manifiestos del cine. Estética. Escuelas. Movimientos. Disciplinas. Innovaciones*. Madrid: Cátedra, 2007.
- Utrera, Laura. "Notas críticas y relatos sobre cine: una lectura de su articulación en Horacio Quiroga". CELEHIS. *Revista del Centro de Letras Hispanoamericanas* 21 (2010). 123-145.
- Vergara, Ximena. "César Vallejo y el cine: intermedialidad, cinefilia de vanguardia y política". En *Profundidad de campo. Deslencuentros cine-literatura en Latinoamérica*. Eds. Betina Keizman y Constanza Vergara. Santiago: Metales pesados, 2016.
- Zegarra, Chrystian. "Cine y literatura en la vanguardia peruana (1897-1930)". *El celuloide mecanografiado: la poesía cinematográfica de E. A. Westphalen*. Madrid: Verbum, 2013.