

ROSA ARCINIEGA Y EL CINE:
VIDAS DE CELULOIDE. LA NOVELA DE HOLLYWOOD;
LUZ DETRÁS DE LOS FOCOS

INMACULADA LERGO MARTÍN

Academia Peruana de la Lengua
inlema@hotmail.com

ABSTRACT: El novedoso espectáculo elevado a la categoría de arte del cinematógrafo fue objeto de atención por parte de los intelectuales durante las primeras décadas del siglo XX. También sedujo poderosamente al público en general, dando lugar a una nueva mitología, la del estrellato y la fama. Dentro de este contexto, la escritora peruana de vanguardia Rosa Arciniega, afincada en España en los años treinta, publica su novela *Vidas de celuloide. La novela de Hollywood* (1934). En ella, bajo una mirada crítica y una base ideológica de atención a lo social, la autora pone luz sobre las sombras que se ocultan detrás de la brillantez de los focos y del éxito, mostrando, a través del vibrante relato de la historia de Eric Freyer, un actor alemán que consigue triunfar en Hollywood, el coste personal y vital que se cobra la fama.

PALABRAS CLAVE: *Vidas de celuloide. La novela de Hollywood*, Rosa Arciniega, cinematógrafo, Edad de Plata, Modernidad.

ROSA ARCINIEGA AND THE CINEMA: *Vidas de Celuloide. La Novela de Hollywood; Light Behind the Limelight*

RESUMEN: A novel spectacle elevated into the category of an art, the cinema was an object of interest for intellectuals in the early decades of the twentieth century. It also exercised a powerful seduction over the general public, giving rise to the new star system and fame mythology. Within this context, the Peruvian avant-garde writer Rosa Arciniega, who lived in Spain in the 1930s, published her novel *Vidas de celuloide. La novela de Hollywood* (1934). Deploying a critical gaze and ideological outlook attentive to social concerns, the author illuminates the shadows hidden behind the bright lights of success, showing through the vibrant narration of the story of Eric Freyer, a German actor who manages to triumph in Hollywood, the personal and vital toll that fame takes.

PALABRAS CLAVE: *Vidas de celuloide. La novela de Hollywood*, Rosa Arciniega, cinema, Silver Age, Modernity.

V*idas de celuloide. La novela de Hollywood* (1934) es la cuarta novela de la escritora y periodista peruana de vanguardia Rosa Arciniega, que inició su carrera literaria en España en los años treinta, conociendo, desde la publicación de su primera novela, una exitosa y meteórica fama en nuestro país hasta la Guerra Civil, en que salió junto con su familia de España. Fue una personalidad que sumó sus logros a los de aquellas mujeres rompedoras y valientes que demostraron sus capacidades, su valía y su determinación a favor de la modernidad, participando muy activamente en la vida cultural de la II República, denunciando las desigualdades sociales y abogando por un papel activo y de igualdad para la mujer. *Vidas de celuloide* se coloca detrás de los focos que alumbran a las estrellas cinematográficas, desvelando los entresijos de una farsa que se nutre, en una desmedida operación mercantilista y deshumanizada, de los sueños y ambiciones de aquellos que acuden atraídos por el brillo de los reflectores y terminan quemando sus alas en él.

La autora y su tiempo en España

Rosa Amalia Arciniega de la Torre nació el 18 de octubre de 1903, en la ciudad de Cabana —provincia de Pallasca, departamento de Ancash—, según consta en su partida de bautismo, que tuvo lugar en Lima un año después. En la capital realizó sus estudios primarios en el colegio regentado por monjas francesas de San José de Cluny. Sobre sus años de infancia y juventud hay muy pocos datos, salvo el de su matrimonio, en 1924, con José Granda Pezet. Posteriormente, según cuenta ella misma (Fornet, 1934: 18) ambos salieron del Perú rumbo a Europa por cuestiones de salud. En 1928 están en Barcelona, donde nace su única hija, Rosa Amalia¹. Pasaron después a Madrid, donde se instalaron definitivamente hasta que, a consecuencia de la Guerra Civil, salieron del país a través de Francia, desde donde embarcaron definitivamente para América.

El Perú contaba desde finales del XIX con una significativa generación de mujeres ilustradas (Denegri, 2018), algunas de las cuales, al igual que muchos hombres, viajaron a Europa, convirtiéndose en embajadoras culturales de su país y de Hispanoamérica en general, como por ejemplo Aurora Cáceres o Angélica Palma. Desde ese momento y en las primeras décadas del XX, tuvo lugar un importante impulso de las relaciones intelectuales entre España y los diversos países hispanoamericanos. El paso por nuestro país de Rubén Darío y su reconocimiento general entre los escritores del momento contribuyeron notablemente a ello. De igual manera, el peruano José Santos Chocano, el “Cantor de América”, había dejado durante su estancia en Madrid (de 1905 a 1908) la resonancia de sus versos². La lista de peruanos en España en esos años

¹ El dato me ha sido proporcionado por Mario Alejandro Merlo, nieto de la autora; aunque Arciniega afirma en una entrevista al periodista Emilio Fornet: “En el 1929 vine a España. Había tenido unas fiebres de Malta, y el médico me recomendó hacer un largo viaje. Hice el viaje por Europa. Y me estacioné en Madrid” (Fornet, 1934: 18).

² Su mejor libro, *Alma América* (1906), se publicó con prólogo de Unamuno, un poema de Darío e ilustraciones de Juan Gris bajo el sello de la Librería General de Victoriano Suárez; y *Fiat Lux* (1908), con prólogo de Andrés González Blanco, lo hizo en la afamada casa editorial Pueyo.

no es corta (Martínez Gómez, 2014) y aumentó gracias al intercambio cultural que se propició de diversas formas. El exponente de la vanguardia peruana en España fue el grupo formado por los hermanos —Pablo y Xavier— Abril de Vivero, César Vallejo, Félix del Valle y José Torres Vidaurre, el cual se hermanó con el estallido revolucionario de la República.

En 1930 sabemos que Arciniega está ya instalada en Madrid, pues desde el mes de enero comenzará a colaborar de forma asidua en *Nuevo Mundo*, apareciendo por primera vez su firma —hasta donde tenemos noticias— en un artículo titulado “Cómo se crían los hijos de nadie” escrito tras la visita a una inclusa, así como una entrevista con Leguía, hijo del presidente del Perú³. Desde sus inicios muestra inclinación por los temas sociales, así como por defender sus ideas sobre el arte, mostrando la pugna existente entre lo “nuevo” y lo “viejo”, y abogando, desde una posición muy singular, por un arte nuevo comprometido pero no ideologizado, lo que hizo en diversos artículos y una conferencia pronunciada en el Ateneo sobre “La revolución permanente en el arte”⁴; todo ello caracterizará su obra narrativa. También encontramos unas páginas sobre cine, tema que nos ocupa: “Cómo se hace una película en España. Trucos, argumentos e inconvenientes” (Arciniega, 1930c: 40-41). Son numerosas las cabeceras que durante los años treinta acogerán su firma, no solo con artículos periodísticos, sino también con cuentos, relatos cortos, artículos de viaje, etc., mientras que, paralelamente, van siendo

³ Arciniega (1930a). La entrevista (Arciniega, 1930b) se firma con las iniciales R. A. de G. Hasta 1933 fue colaboradora asidua de esta cabecera. Véase, para otras entradas, García Maldonado (2010).

⁴ Véanse al respecto los siguientes artículos publicados en *La Gaceta Literaria*, que resumen su posición en estos primeros momentos: “Ensayos sobre una crítica negativa”, 104, 15-4-1931: 13; “Apuntes. De la condición del escritor”, 108, 15-6-1931: 3; “Apuntes. De los estilos”, 111, 1-8-1931: 5; “Escuelas cometas. Ideas al vuelo”, 113, 1-9-1931: 3; “Ideas al vuelo”, 114, 15-9-1931: 10; “Irene quiere ser dramaturga”, 116, 15-10-1931: 13-14. De la conferencia se da noticia en, por citar algunos ejemplos, *Ahora*, 802, 9-7-33: 4; *El Sol*, 4.964, 9-7-33: 4; *La Voz*, 3.911, 10-7-1933: 4; *Mundo Gráfico*, 1.133, 19-7-1933: 37.

publicadas sus novelas⁵. Igualmente la prensa comenzará a hacerse pronto eco de sus diversas actividades⁶.

El ambiente intelectual y artístico tan rico, plural y activo de esos años fue el más propicio para una mujer inquieta, inteligente, activa y comprometida como lo era Rosa Arciniega. Se sentía la euforia de la “modernidad”, de los adelantos técnicos, médicos y científicos que se iban desarrollando a toda velocidad. Y junto a ello iría cambiando también la manera de pensar y la situación de la mujer, a la que se le abrían nuevas perspectivas, especialmente en los llamados “locos años veinte”. Ya Miguel Primo de Rivera, durante su gobierno de dictadura (1923-1929) y pese a su política conservadora, “realizó algo sin precedentes: nombró a trece mujeres a la Asamblea Nacional en 1924”, y aunque no podían intervenir de forma significativa en los asuntos de Estado, era de todas formas “algo inconcebible hasta entonces” (Mangini, 2001: 29-30). También fue fundamental para ellas la creación de asociaciones intelectuales y espacios propios para su encuentro y formación (Cuesta/ Turrejón/ Merino, 2015), como la Residencia de Señoritas o el Lyceum Club Femenino (Nieva-de la Paz, 2018: 26). Ese propósito firme de defensa de la propia identidad y de su trabajo intelectual, que se revela en muchas mujeres españolas de la época (Nieva-de la Paz, 2008; Ena, 2001), se traslució igualmente en Arciniega.

Por su carisma personal, muy pronto Rosa Arciniega llamó poderosamente la atención. Para 1931, según podemos observar en las imágenes que se ofrecen de ella en la prensa, había cambiado radicalmente

⁵ Las numerosísimas colaboraciones de Arciniega (tanto durante este periodo de su estancia en España como posteriormente) habrán de ser convenientemente recogidas y catalogadas, labor que he comenzado para su paulatina recuperación en la “Biblioteca Rosa Arciniega”, puesta en marcha por Espuela de Plata en 2019, que cuenta ya con tres títulos correspondientes a sus primeras novelas, *Mosko-Strom* (2019), *Engranajes* (2020) y *Vidas de celuloide. La novela de Hollywood* (2021), y que continuará con el resto de su obra literaria y periodística.

⁶ Encontramos noticias en, entre otras, *Ahora*, *Estampa*, *Heraldo de Madrid*, *La Gaceta Literaria*, *Luz*, *La Nación*, *Mundo Gráfico*, *Ondas*, *Crisol*, *Crónica*, *El Imparcial*, *El Sol*, *El Liberal*, *Mundo Femenino*, *La Voz*, *La Tierra. Economía-Agricultura-Política*, *Economía Española*, *Voz Española*, etc.

su apariencia, vistiendo con traje masculino, pero sin dejar de mantener un arreglo muy femenino, adquiriendo ese peculiar sello personal que la caracterizaría. Era una “mujer moderna”, una “anarquista mística”, según se definió ella misma (Fornet, 1934:18), que encajaba bien con el nuevo espíritu de esos años, con los aires de renovación y con el destacado papel de la mujer en la sociedad propiciados por la República, durante la cual “culminaron las profundas transformaciones iniciadas en los primeros veinte años del pasado siglo”, como el “acceso a los niveles superiores de la educación, la incipiente incorporación a las profesiones liberales y la integración paulatina en la vida pública” (Nieva-de la Paz, 2018: 17)⁷; sin olvidar las resistencias y obstáculos de “un entorno social y cultural que se mostraba todavía muy reacio a reconocer los logros profesionales de las mujeres” (Nieva-de la Paz, 2008: 153). Poco antes de publicar *Vidas de celuloide*, Emilio Fornet la describe así en el citado artículo dedicado a “Las mujeres en el arte”:

es interesantísima. Vive rodeada de extrañas cosas: cráneos de indios, minerales, serpientes en alcohol, pipas de Kif... Muy moderna, muy nueva, con algo de faquir indio y de camelia. Parece una antigua princesa india que está en trance de conquistadora de Europa, disfrazándose para ello con un traje de muchacho en que entran la boina, la corbata, el cuello y las rebeldías audaces del pensamiento actual... (Fornet, 1934:18)

Cabe precisar que Arciniega llegó a España con unas ideas ya formadas dentro de tendencias de izquierda. Aunque no publicó en *Amauta*, suele mencionarse que formó parte del círculo del ideólogo José Carlos Mariátegui, y que al llegar a España se vinculó al grupo de otras mujeres de izquierda como Concha Méndez, Maruja Mallo, Ernestina de Champourcín, Victoria Kent, etc., con las que sintió afinidad, así como con el citado grupo de los hermanos Abril de Vivero⁸. Su compromiso

⁷ De entre la ya extensa bibliografía a este respecto, pueden consultarse: Mangini (2001); Nieva-de la Paz (2006), (2008) y (2018: 41-61) y Ena Bordonada (2001).

⁸ Continúo, a la fecha, intentando conseguir documentos escritos o testimoniales sobre este punto, así como de sus contactos y relaciones con los círculos socialistas y de izquierdas, tanto españoles como de sus compatriotas, repetido en todas las sinopsis y

con los conflictos sociales de la época se halla de fondo en la temática de sus novelas y de muchos de sus cuentos, así como en actos en los que participa, como el de la Sociedad Económica Matritense de Amigos del País en favor de los ciegos, donde habla de su viaje por las provincias del Perú y de la pobreza de los aborígenes. O la firma, en 1933, del manifiesto en contra de la pena de muerte impuesta en el Perú al poeta Eudocio Ravines —que también firmaron españoles como Manuel Machado, Corpus Barga, Gregorio Marañón, Pedro Garfias, Gómez de la Serna, entre otros, y muchos de los peruanos que vivían en Madrid, como Xavier y Pablo Abril, César Falcón, César Vallejo, etcétera—, publicado en *Luz. Diario de la República* (“Contra la represión”, 1933). También en el generoso apoyo a su compatriota Carlos Oquendo de Amat, que, desde Francia y gravemente enfermo de tuberculosis, se había trasladado a un hospital de Madrid y de allí lo fue a un sanatorio de la sierra de Guadarrama. Este gran poeta murió pronto, con solo treinta años, dejando una única obra publicada —5 metros de poemas— que se cuenta, como es sabido, entre las grandes de la poesía peruana de vanguardia. Arciniega le dedicó el artículo “Llanto de quenas sobre una sierra castellana” (*La Prensa*, Lima, 4-3-1937: 3)⁹, e incluso pagó su entierro.

Su primera novela, *Engranajes*, salió a la luz en mayo de 1931, bajo el sello de Renacimiento de la Compañía Ibero-Americanana de Publicaciones (CIAP). Al mes siguiente, *Heraldo de Madrid* (25-6-1931: 8)

referencias a la autora hasta el momento. De este interés por las ideologías de izquierda no totalitarias da fe una carta que dirigió al ideólogo aprista Luis Alberto Sánchez, a la que este respondió en el escrito *Carta a una indoamericana. Cuestiones elementales del aprismo* (Sánchez, 1932), recogida más tarde por el propio autor (Sánchez, 1978: 11-44) y reproducida en Sánchez, *La vida del siglo* (1988: 373-403). En la segunda edición de *Mosko-Strom*, la editorial Cenit anuncia como de próxima aparición “*Transitando por los tiempos actuales (Ensayo estético-político-social)*”, texto que finalmente no se editó y que hubiera sido de gran interés en este punto. La posición ideológica singular —de ahí también su interés— de la autora y su evolución requieren un análisis detenido; y este, a su vez, de la necesaria recogida previa de todas las fuentes documentales posibles. Un acercamiento a través de su novelística de tema social es el realizado por Arias Careaga (2013).

⁹ Vuelto a publicar en *La Prensa* en un “Suplemento extraordinario” a los 70 años de su fundación, el 23 de septiembre de 1973, p. 20.

recogía la noticia de que la novela había recibido el prestigioso reconocimiento de “El mejor libro del mes”, que otorgaba un jurado compuesto por escritores de la talla de Azorín, Ramón Pérez de Ayala, José María Salaverría, Enrique Díez-Canedo, Pedro Sáinz Rodríguez y Ricardo Baeza, ya muy acreditado por la calidad de los títulos que se iban acumulando. Por ejemplo, por citar solo los dos más cercanos en el tiempo, *Aviraneta, o la vida de un conspirador*, de Pío Baroja, fue el seleccionado para el mes de abril; y *La agonía del cristianismo*, de Miguel de Unamuno, para el de junio. Según señala Delia María Gallardo en *Engrandeciendo la patria*, era la primera vez que se concedía en España este galardón a una mujer (apud Suárez, 2017: 196). La crítica valoró especialmente su valentía al haber abordado una novela de obreros (Díaz Fernández, 1931), el estar escrita “con ese ritmo característico de la vida nueva” (“Un gran”, 1931) y su profunda humanidad, con un estilo “sobrio, preciso, contundente y luminoso”. “He aquí —se concluye— con Rosa Arciniega, en sus inicios, la madurez del acierto” (Marquina, 1931). Esto es más relevante en tanto en cuanto todavía se esperaba de la mujer una literatura “femenil”, más acorde, según se pensaba mayoritariamente, a su “sensibilidad”. De ahí que otra escritora contemporánea, Elisabeth Mulder, afirme: “La literatura femenina española es, en esencia y en potencia, demasiado femenina. Demasiado frágil. [...] Rosa Arciniega ha escrito una novela con todas las ventanas abiertas. Merece señalarse especialmente el caso, porque es raro, rarísimo” (*Las Provincias*, 27-6-31: 4)¹⁰.

En diciembre de ese mismo año de 1931, y con el mismo sello editorial, publica una segunda novela: *Jaque-Mate* (*Panorama del siglo XX*), la cual recibe la misma distinción de “novela del mes”. Es un relato “político-social” donde se alerta contra la subida de los totalitarismos, especialmente del fascismo, y el abocamiento a una futura guerra mundial, y se apuesta, como única forma de lucha, por la alianza frente al poder de todos los obreros unidos por la paz. En 1933 —con una segunda aparición en 1934—, ve la luz *Mosko-Strom*, en este caso en la editorial Cenit. A ella le siguió *Vidas de celuloide. La novela de Hollywood* (Cenit, 1934), de la que nos ocuparemos seguidamente. Paralelamente va

¹⁰ Reproducido en Mulder (2018: 333-335).

sacando en prensa numerosos cuentos y episodios históricos novelados, alguno de los cuales reunirá más tarde junto a otros nuevos en un volumen titulado *Playa de vidas* (1940); así como artículos periodísticos varios, entre los que destacan los dedicados al “Milenario Imperio de los Incas”, publicados en el diario *Ahora* (del 28 de febrero al 28 de marzo de 1934). Sus colaboraciones se extienden a muy diversas publicaciones y es frecuente encontrar noticias sobre ella en las más variadas cabeceras, como ya se ha comentado.

Una circunstancia que creo interesante considerar es la relativa a las editoriales que acogieron sus obras: la Compañía Iberoamericana de Publicaciones (CIAP) y Cenit, sello bajo el que se publicó *Vidas de celuloide*. Cenit había sido creada en la cárcel Modelo de Madrid en 1928, donde coincidieron como presos políticos (bajo la dictadura de Primo de Rivera) Rafael Giménez Siles —codirector de la revista *Post-Guerra* y principal dinamizador de la editorial— y Graco Marsá— activo luchador por la implantación de la República—, los cuales invitaron a sumarse a Juan Andrade, que tenía muchos contactos con la intelectualidad de izquierdas en Europa y podía ayudar a la difusión de las ediciones, aunque después se separó por diferencias ideológicas —la tendencia trotskista de Andrade frente al comunismo más ortodoxo de Giménez Siles—. Antes de finalizar 1928 salió su primer libro, que tuvo mucha difusión. En 1930 Cenit rompió sus acuerdos con la CIAP y continuó con su línea marcadamente de izquierdas, lo que la convirtió en un referente hasta la Guerra Civil (Santonja, 2006). La CIAP, por su parte, fue una agencia de considerable trascendencia en el mundo editorial, especialmente en este periodo tan activo de intercambio entre España e Hispanoamérica (Fuster, 2015).

Arciniega formó parte de la tertulia que Ortega y Gasset mantenía en torno a la *Revista de Occidente* y conferenció en instituciones de prestigio como Lyceum Club Femenino¹¹ y en el Ateneo de Madrid.

¹¹ Creado por un grupo de mujeres de buen nivel cultural y económico, siguiendo el modelo del Lyceum fundado en Londres a comienzos de siglo (1904) por Constance Smedley-Armfield, que fue el primero, fue inaugurado en Madrid, con sede en la llamada Casa de las Siete Chimeneas (Plaza del Rey, 1), el 4 de noviembre de 1926. Su finalidad era atender y potenciar los intereses de la mujer a través de iniciativas en diversos ámbitos.

En este último, “institución muy resistente a la entrada de las mujeres” (Ezama, 2017: 35), hizo un apasionado alegato sobre “la revolución permanente en el arte”, haciendo una llamada a destruir las críticas negativas, las teorías y las escuelas artísticas, y acabar con “esos tribunales examinadores de inapelables fallos artísticos, y con las murallas de reglas infatuadas” (“Conferencias”, 1933). El único idioma que debe emplear el artista —reclama— no debe ser otro que el de la obra artística y no el de teorizar sobre ella. Y defiende “el triunfo del sentimiento y la pasión” sobre el frío raciocinio: “¡Gestar la obra artística fría y serenamente!... No; se concibe con pasión y se pare con dolor. Todo lo que en el mundo existe de sublimemente maravilloso, fruto de la pasión y del sentimiento es” (“Rosa” 1933: 4); por lo que terminó comandando a los jóvenes a tener “personalidad y entusiasmo” (“Vida”, 1933). Conviene señalar que la prensa periódica fue para las mujeres una gran plataforma de difusión por lo que son precisamente las fuentes hemerográficas la mejor ventana para conocer su participación en la cultura de estos años (García Maldonado, 2010: 1).

Para María del Carmen Simón Palmer (2015: 180), Arciniega encarnaba “el prototipo de ‘mujer nueva’, que con su profesión y forma de vida reclamaba la igualdad de oportunidades”. Y realmente fue una mujer de su tiempo, o más allá. En *Estampa* (Malboïsson, 1932: 26), la vemos en una fotografía pilotando una avioneta de la Escuela de Aviación Civil

tos —jurídico, científico, artístico, etc.— y facilitar el intercambio intelectual, además de organizar obras de carácter social. Su presidenta fue María de Maeztu, las vicepresidentas Victoria Kent e Isabel Oyarzábal (*Beatriz Galindo*) y la secretaria Zenobia Camprubí. Algunas de sus asociadas más destacadas fueron Clara Campoamor, Maruja Mallo, Concha Méndez, Magda Donato, Elena Fortún, María Teresa León, Ernestina de Champourcín, Victorina Durán, María Rodrigo, María Lejárraga, etc. Se admitía como socias a aquellas mujeres con estudios superiores o que hubiesen destacado en algún campo artístico o literario, o bien de labor social. No se adscribía a ninguna ideología política ni religiosa, ni se restringía la entrada por cuestiones de orientación sexual o estado civil. Alcanzó en poco tiempo tanto prestigio que todos deseaban tener la oportunidad de participar en alguna actividad o conferencia. Así, por ejemplo, conferenciaron en él Rafael Alberti, Pedro Salinas, Ramón Gómez de la Serna, León Felipe, Américo Castro... Federico García Lorca leyó allí su poemario *Poeta en Nueva York* y Miguel de Unamuno su obra de teatro *Raquel encadenada*. Véanse para este tema, entre otros, Eiroa San Francisco (2015), Mangini (2001: 88-92) y Marina/ Rodríguez (2009).

que se inauguraba en Valencia. Ya antes había realizado vuelos en el Perú e incluso había sufrido un accidente sobrevolando el río Rímac, según nos cuenta¹². Otro de los adelantos técnicos que apoyó decididamente fue la radio, participando de forma directa en ella: escribió un drama radiofónico, *El crimen de la calle Oxford* —por el que recibió el tercer premio en un concurso de teatro organizado por Unión Radio Madrid en 1933—, hizo lecturas de su obra y colaboró en la revista de radiofonía *Ondas*, en la que incluso fue portada dos veces (el 6 de junio y el 29 de agosto de 1931); y organizó y presentó un programa en dicha cadena para fomentar y difundir las relaciones entre España e Hispanoamérica. Valoraba de este medio su capacidad de llegar a los lugares “de ese afligido y de ese enfermo del asilo, del hospital y de la cárcel, sin calor de afectividades profundas, sin primaveras y sin sol que, temblando en ansiedades, frecuenta el rosario lento de las horas sin emisión en espera de la campanada exacta o de la palabra anunciadora que le traiga la voz y la armonía del mundo de fuera” (1934a: 27). E igualmente que, al entrar dentro de hogar, podía ayudar también a que la mujer dejara de estar aislada del mundo, lo que sin duda contribuiría a su evolución.

Tras su salida de España en 1936, Arciniega viaja por el continente americano dando conferencias, investigando y publicando. Desarrolló una intensa labor periodística escribiendo artículos y cuentos para diferentes publicaciones como *El Tiempo* de Bogotá, *La Crónica* de Buenos Aires, *El Universal* de Caracas, *El Telégrafo* de Guayaquil, *El Diario* de Nueva York, *La Prensa* de San Antonio —Texas— o *La Opinión* de California. Siguió escribiendo sobre figuras y temas españoles y literarios de diversa índole: García Lorca, Blanca de los Ríos, Gregorio Marañón, Menéndez Pelayo, el estreno de *La Celestina* de Margarita Xirgu, la influencia de Vallejo, la literatura argentina tras la Dictadura, el castellano en Norteamérica, etc. Además, fruto de una exhaustiva labor

¹² La primera vez que se sube a una avioneta es igualmente relatada por ella en el artículo “Una reportaje en el aire. Mi primer vuelo en una avioneta pilotada por Ramón Franco” (1930d). Recordemos que Ramón Franco —junto a otros tres tripulantes— había realizado en enero de 1926 la hazaña de sobrevolar el Atlántico en hidroavión, lo que se denominó después el “vuelo del Plus Ultra”.

de documentación por diversos lugares de América, fue publicando una serie de biografías noveladas de conquistadores: *Don Pedro de Valdivia: conquistador de Chile* (1943), *Dos rebeldes españoles en el Perú: Gonzalo Pizarro (el gran rebelde) y Lope de Aguirre (el cruel tirano)* (1946), y *Pedro Sarmiento de Gamboa, el Ulises de América* (1956), que siguieron a una primera, escrita en España y que salió de imprenta cuando ya salían del país —*Pizarro (Biografía del conquistador del Perú)* (1936)—. El impulso para escribirla surgió tras un polémico encuentro mantenido con Gabriela Mistral —con base en las duras acusaciones sobre España y los españoles vertidas por la chilena, en una carta privada que alguien hizo pública— en un almuerzo de intelectuales organizado por el PEN Club en el hotel Ritz, en noviembre de 1935¹³. Cuenta igualmente en su haber *Tres biografías líricas: Beethoven, Schubert y Chopin* (1937)¹⁴.

Entre sus otras actividades, sabemos que colaboró activamente con el *Congreso por la Libertad de la Cultura*; que en 1957 suscribió el *Manifiesto en defensa de Hungría*, de intelectuales americanos encabezados por Pablo Casals, A. Houssay, Juan Ramón Jiménez y Gabriela Mistral (otros peruanos firmantes fueron Antenor Orrego y Luis Alberto Sánchez); que fue Agregada cultural del Perú en Argentina, “la primera mujer peruana acreditada como diplomática ante un gobierno extranjero” (Simón Palmer, 2015: 190); y que en 1986, en el Perú, la reconocieron como escritora de prestigio internacional. No volvió, sin embargo, a publicar más novelas, por lo que el valor de la narrativa desarrollada en España cobra una especial relevancia en el conjunto de su trayectoria. Finalmente, afincada en Buenos Aires, falleció, a la edad de 96 años, el 30 de noviembre de 1999.

¹³ Estaban presentes: Azorín —que presidía—, Pío Baroja, Enrique Díez Canedo, Concha Espina, Gregorio Marañón, Pedro Salinas, Víctor de la Serna y el conde de Romanones, entre otros muchos (Morla, 2008: 498).

¹⁴ Del que sus herederos conservan el original, pero hasta el momento no he dado con ninguna edición impresa.

2. Algunas consideraciones sobre el cinematógrafo en España en las primeras décadas del siglo XX

Muestra del asombro y entusiasmo que provocaba la nueva realidad del cinematógrafo son las palabras que Rosa Arciniega escribe para la revista *Ondas*: “De aquel invento (que parecía un inventillo ingenuamente poético) de que las figuras imaginadas se hiciesen móviles, del cinema primitivo, ha surgido el cinematógrafo actual, formidable palanca, capaz —moviéndose en libertad— de levantar en vilo la redondez del Globo” (1934a: 27).

Tras los primeros hallazgos científicos que se desarrollarían dando lugar al cinematógrafo, pronto se vislumbró que sus posibilidades iban más allá de reproducir la realidad en movimiento, pasando, como en la literatura, a recrearla. Fue el ilusionista George Méliès, en 1896, quien dio este paso por primera vez. Con ello, el cine se convirtió pronto en un espectáculo de masas, en una manifestación artística que se expandió por el mundo entero y que commovió las bases del Arte. En Estados Unidos, la industria cinematográfica estuvo hasta 1912 bajo control del trust Motion Pictures Patents Company (MPPC), pero la calidad del cine europeo y la necesidad de competir con él propiciaron una ley antitrust que abrió las puertas a los productores independientes. La ascensión de la industria cinematográfica estadounidense desde entonces fue ya imparable, sobre todo después de que algunos productores independientes —como Celil B. DeMille, Harper Ince o Mack Sennett— se instalaran en una pequeña ciudad cercana a Los Ángeles, en California: Hollywood. Entre los cambios introducidos, estuvo el de acceder a que aparecieran en los títulos de crédito —reivindicación ya antigua— los nombres de los actores y actrices. Estos se convirtieron pronto en verdaderas divinidades deseadas y admiradas, creando, en poco tiempo, una nueva mitología que fue seguida, como nunca antes, por miles de personas en los más diversos lugares. Consecuencia de ello fue que, paralelamente, sus vidas “extraordinarias” se fueron haciendo públicas y vendiendo a la prensa y a la publicidad, principal cuestión abordada por Arciniega en *Vidas de celuloide*, que mostrará las luces, pero también las sombras, los íntimos

fracasos de esas estrellas de la pantalla cuyas imágenes relucían exitosas y envidiables para el público (“Historia”, 2012).

La nueva industria se extendió rápidamente por todo el continente americano, siendo compañías estadounidenses las que controlaban las salas de proyección. Europa, sin embargo, caminaba por otros derroteros: Italia fue, en esos primeros momentos, la mejor productora de películas de calidad; en la naciente Unión Soviética se desarrolló una filmografía de corte doctrinario, bajo el control del Comisariado del Pueblo para la Propaganda y la Educación; y Alemania mantuvo —durante las primeras dos décadas del XX— un cine menos comercial, más reflexivo¹⁵. Alemania poseía la mejor técnica del mundo en el nuevo arte. Hollywood comenzó por ello a contratar a directores, actores, técnicos y a todo tipo de personal alemán. De ahí que Rosa Arciniega escoja precisamente a este país para encuadrar en él al protagonista de *Vidas de celuloide*, Eric Freyer, y a su mujer, Henriette, y sus primeros pasos en el mundo del espectáculo. Freyer es reclamado desde Hollywood, y acude, como otros muchos, deslumbrado por el mito de lo que era ya incuestionablemente la mayor industria de cine, la que tenía la capacidad de elevarlo de la noche a la mañana al estrellato mundial.

En España, el cinematógrafo entró en 1896, el 15 de mayo, y lo hizo en Madrid, en los bajos del hotel Rusia, en la carrera de San Jerónimo, y siendo el mismo operador de los Lumière quien se ocupó de la proyección. Ya se había oído hablar de él y lo habían precedido otras formas de mostrar imágenes en movimiento, como el kinetoscopio¹⁶. La etapa

¹⁵ Prueba de ello son filmes como *Metrópolis*, *El gabinete del señor Caligari*, *El Golem* o incluso *Nosferatu*; películas que crearon escuela y terminaron influyendo en la industria estadounidense.

¹⁶ El kinetoscopio, considerado como precursor —o como la primera máquina— del cinematógrafo, fue inventado y fabricado por Thomas Alva Edison (1847-1931). Mostraba imágenes en movimiento, en secuencias de unos 20 segundos, que solo se podían ver de forma individual. Fue patentado en 1894, comercializado y de éxito inmediato en Estados Unidos, de donde pasó a Europa en ese mismo año. A partir del kinetoscopio y de otro invento de George Eastman, los hermanos Louis (1864-1948) y Auguste (1862-1954) Lumière, tras unas primeras proyecciones a sociedades científicas y a la Universidad, presentaron en el Salon Indien du Gran Café, en París, la que se considera la primera

pionera en España se dilató más en el tiempo que en otros países y, para Pérez Perucha (2000: 32), habría que prolongarla hasta 1910, faltando en esos inicios el apoyo del suficiente capital financiero. Razones de censura y empresariales trajeron como consecuencia la producción mayoritaria de filmes de tema folklórico¹⁷, a través de la zarzuela especialmente (tanto en cine mudo —se versionaban con acompañamientos musicales en la sala y subtítulos— como en sonoro) (*ibidem*: 88-95). También se hicieron reproducciones de obras teatrales. Poco a poco el espectro se irá abriendo a otras obras narrativas, especialmente contemporáneas o de finales del XIX (Mañas Martínez, 2005). A partir de 1905 el cine fue afirmado su capacidad artística entre los intelectuales españoles (Utrera, 1985: 16; Gubern, 2000: 42; Pérez Perucha, 2000: 28). Es curioso el hecho de que fue el primer arte que el hombre ha visto nacer sin estar asociado a un inicio mitológico, y que lo hizo —frente a las otras artes— lejos de minorías selectas, adueñándose del gran público (Utrera, 1985: 27).

Las relaciones de los escritores desde el fin de siglo hasta el momento en que Arciniega publica su obra fueron diversas, dentro del espectro que marcara Pío Baroja entre los *cinematófilos* y los *cinematófobos*, quedando muy pocos ajenos al novedoso fenómeno, como nos han demostrado los estudios —clásicos ya— de Rafael Utrera y Román Gubern, a los que se han sumado muchos más hasta nuestros días. Y como demuestra de forma más directa el rastreo de la prensa de la época, de donde la entusiasta y conocida frase de Manuel Machado (1917: 2): “Divino arte de fijar lo transitorio, triunfo excelsa sobre la muerte, historia animada, ayer forzado a convertirse en hoy, resurrección, lazarismo, portento de vivificación”, es una buena muestra. Los *cinematófilos* —dice Baroja— “esperan del cine algo como el Santo Advenimiento”, y los *cinematófobos* auguran que con el cine se iría al “caos, al abismo, a la

proyección comercial: *La llegada del tren a la estación*. Corría el 28 de diciembre de 1895 (“Historia”, 2012).

¹⁷ En el citado artículo (Arciniega, 1930c: 40), en el que Arciniega entrevista al productor Florián Rey, este precisamente se encuentra grabando una película de ambiente castellano; la falta de guiones, pese a la existencia de buenos novelistas en España, es de lo que se queja en este caso.

obscuridad de la noche cineraria” (*apud* Utrera, 1981: 54). En esta categoría tenemos a autores como Antonio Machado o Unamuno, y entre los primeros también a Valle-Inclán.

Barcelona se había adelantado a la capital en cuanto a modernidad artística, por su inclinación mediterránea y europeísta, y fue en Cataluña, el País Valenciano y Aragón donde el cine recaudó sus primeros beneficios. Sin embargo, no ocurrió así con las vanguardias artísticas, que tuvieron mayor acogida en Madrid, debido a que en la Ciudad Condal el “clima cultural conservador impuesto por la próspera burguesía” era opuesto al cosmopolitismo de las vanguardias (Gubern, 1999: 31). No fue sino a partir de 1913 cuando puede decirse que está ya consolidado el espectáculo, y hasta 1919 Madrid no comenzó a homologarse con Barcelona (Pérez Perucha, 2000: 47-88). La intelectualidad más joven se acercó al cine con fascinación. Apunta Gubern que una de las razones fue que “su postura antiburguesa les distanciaba del teatro”, espectáculo este último “burgués, solemne y elegante”, mientras que el cine era “popular, dinámico, vivaz, sin tradición e industrializado”; un “arte de masas”, como la radio, que además cumplía una “función modernizadora de liberador de costumbres” (Gubern, 1999: 80-81; y Báez y Pérez de Tudela, 2012). Las películas proyectadas, especialmente las estadounidenses, mostraban una sociedad más moderna, donde, por ejemplo, los hombres compartían tareas domésticas, las mujeres trabajaban, existía el divorcio y el sexo gozaba de una mayor permisividad, etc. (Báez y Pérez de Tudela, 2012: 140), de ahí las reticencias ya citadas en los sectores conservadores. Razones todas ellas que entusiasmarían igualmente a la joven e iconoclasta Rosa Arciniega.

El año 1929, con la producción de *La aldea maldita*, realizada por Florián Rey, una película que fue mítica, se alcanzó “el pleno desarrollo del lenguaje cinematográfico clásico”, con la introducción a la vez de “toques vanguardistas” (Mañas Martínez, 2005: 6). Y es igualmente el año de otra película que hará historia, *Un perro andaluz*, con la que Luis Buñuel, junto a Salvador Dalí, obtendría un éxito fulgurante en París. Un nuevo paso se dio con la primera película sonora, *El misterio de la Puerta del Sol*, de Francisco Elías Riquelme. Ernesto Giménez Caballe-

ro fundó *La Gaceta Literaria* (1927), en la que el citado Buñuel tenía a su cargo una sección de cine; y también fundó el Cineclub Español¹⁸. Hasta una treintena de cineclubs funcionaron en España en los años republicanos, cubriendo una amplia gama ideológica, del comunismo al falangismo (Gubern, 2000: 162). Y es impresionante la lista de revistas especializadas o con secciones dedicadas al cine que se publican (Seoane/ Sáiz, 1998: 178-179; 311; 381-382 y 503-504), especialmente en Madrid y Barcelona, ciudad esta última donde surge *Arte y cinematografía* (1909), primera revista especializada de relevancia¹⁹. Hasta las más intelectuales, como *Revista de Occidente*, le dedican su atención; y “un periódico tan serio como *El Sol*, que rehusaba hablar de toros, dedicaba, en cambio, un importante espacio a este espectáculo, incluso en los aspectos más frívolos, y tenía que justificarse por ello ante parte de sus lectores” (Seoane/ Sáiz, 1998: 381). Igualmente hizo el diario *El Debate* (24 de enero de 1929): “El teatro, el foot-ball, los toros, tienen su público; el cinema tiene por público el mundo. Opinamos que un periódico católico no debe, no puede, mostrarse irreductiblemente hostil a este espectáculo, mundano, desde luego, como los otros, pero que se ha convertido en una exigencia de la vida actual” (*apud* Seoane/ Sáiz, 1998: 381). Son muestras más que significativas.

La literatura —en todos sus géneros— tampoco escapó a su magnetismo y, además de la influencia que se aprecia en el estilo de muchos escritores y las referencias directas o en la técnica teatral, se publican en estos años novelas cuyo tema es el mundo del cine. Además de *Vidas de celuloide*, encontramos *La mejor film: novela* (1918) de Carmen de Burgos; *Cinelandia: novela grande* (1923), de Ramón Gómez de la Serna; *La virgen de California: novela de una estrella del cinematógrafo* (1925), de Julio Calvo Alfaro; y *Cinematógrafo: novela* (1936), de Andrés Ca-

¹⁸ De gran interés en este punto es la detallada información ofrecida por Gubern de todas las sesiones del Cineclub y su antecedente en la Residencia de Estudiantes, así como la dedicada a “*La Gaceta Literaria y el cine*” (1999: 260-389 y 202-259 respectivamente).

¹⁹ “[...] con periodicidad mensual y dirigida por Joaquín Freixas Saurí. Incluía artículos sobre técnicas cinematográficas, críticas de cine, fotografías de los grandes actores del momento y publicidad de las principales casas distribuidoras” (Seoane/ Sáiz, 1998: 179).

rranque de Ríos, junto a numerosos cuentos (Barrera, 2014: 178). Junto a todo ello, es de interés también citar las numerosísimas colecciones de novela corta, que tuvieron un enorme éxito. Entre ellas destacó *La novela semanal cinematográfica* (1922-1932). Se publicaban en formato libro y también en la prensa. A través de ellas —afirma Patricia Barrera— “podemos reconstruir parte de la historia social del cine en España” (Barrera Velasco, 2013: 117).

En los años 30 hasta la Guerra Civil, muchos autores se volcaron con la empresa cinematográfica. En 1932 se creó Cifesa, que sería la principal productora hasta mediados de siglo. Junto a ella, de tinte menos conservador, producía Filmófono, de Ricardo Urgoiti (inventor de un sistema de sincronización sonora para las películas del mismo nombre y creador también de Unión Radio), que contrató a Buñuel. Numerosos escritores en nuestro país trabajaron además para empresas hollywoodienses, adaptando los diálogos para las versiones españolas e incluso escribiendo guiones. Nos cuenta Mañas Martínez (2005: 7):

Edgar Neville llegó a la MGM, donde tuvo una estrecha amistad con Charles Chaplin, llamó a López Rubio y después se les unió Tono. Luego López Rubio pasó a la Fox y a su vez llamó a Jardiel Poncela. Miguel Miura que también pertenecía a la misma generación no pudo viajar por encontrarse convaleciente de una enfermedad pero también desarrolló una actividad relacionada con el cine.

Gracias a esta inmediata y entusiasta acogida, muy pronto se extendieron las sesiones públicas, en primer lugar acompañando a otros espectáculos; por ejemplo, como entretenimiento en los entreactos de obras teatrales, para enseguida cobrar entidad propia. Centrándonos en el Madrid que acogerá a la escritora peruana, vemos cómo se comenzaron a construir locales exprofeso, como el cine Gimeno, el Salón Venecia, el Salón Doré, el Cine Chanteler o el Salón Regio, que fueron cobrando cada vez mayor relevancia, convirtiéndose incluso en “emblemas arquitectónicos” de la nueva modernidad (Rodríguez Martín, 2019: 29-34). Buena muestra de ello, por poner una conocida, es el cine Callao, inaugurado en 1926, cuyo edificio podemos admirar hoy día. Y fue creciendo exponencialmente su número durante los años 20 y 30 hasta la

Guerra Civil. No hay que olvidar tampoco las grandes transformaciones urbanísticas y de transportes que Madrid como ciudad estaba teniendo, acompañadas de un considerablemente aumento de su población. La economía se fue transformando, aumentando el sector terciario y con ello una clase media dinamizadora. E hizo también su aparición “la nueva sociedad del ocio y del consumo, en la que tuvo un papel destacado el cine que, junto al fútbol y a los toros, se convirtió en el espectáculo de masas por autonomía en la ciudad” (Rodríguez Martín, 2019: 24). Idea del furor que el nuevo invento provocó entre el público lo da el dato de que “al comenzar la década de los años treinta [la oferta] ascendía a 37 locales y 58.800 localidades para una población de 809.400 habitantes” (*ibidem*: 34), y que estas salas “ofrecían diariamente dos o tres sesiones, o proyecciones continuas desde las 11 de la mañana hasta la 1 de la madrugada. El cinematógrafo se había convertido en un espectáculo de masas en la ciudad”. En definitiva —concluye Rodríguez Martín— “la sociedad madrileña abrazó con fervor el nuevo espectáculo y la asistencia al cine se convirtió en una práctica de ocio habitual para amplias capas de la población a lo largo del primer tercio del siglo XX” (*ibidem*: 58). El teatro, por su parte, debido a esta y otras razones, había entrado en crisis, lo que alentó las polémicas cine-teatro (Utrera, 1985: 53-74).

Esta expansión dio lugar a un fenómeno sugerente: su poder democratizador. El cinematógrafo fue del gusto de todo tipo de público y los precios enseguida se hicieron asequibles al precario sueldo de los trabajadores de la época. En los barrios populares se comenzaron a construir salas de cine iguales en lujo y modernidad a las del centro de Madrid, cuestión esta —aunque la motivación fuera su alta rentabilidad— que considero sumamente interesante, pues contribuyó sin duda, junto al resto de reivindicaciones y medidas en torno a la llamada “cuestión social”, tan candente en esas décadas, a la dignificación de las clases populares. Y resumía igualmente el ansia de modernidad de la sociedad madrileña de entreguerras (Báez y Pérez de Tudela, 2012: 97). Como dato anecdótico, es curioso comprobar cómo, en unas entrevistas a niños trabajadores que Elena Fortún realizara para la sección infantil de la revista *Blanco y negro* —bajo la voz de un personaje, el conejo

Roenuces—, todos ellos citan al cine entre sus aficiones favoritas. Pío Baroja, en *La intuición y el estilo*, afirma: “el cinematógrafo es una de las causas laminadoras más fuertes de la sociedad actual”. Contribuye, al ser colectivo y de masas, a “la era de la unidad”, igual que a “la mezcla de razas, el socialismo, el internacionalismo de los deportes, la moda y la radio” (*apud* Utrera, 1981: 64).

Son los éxitos de Hollywood los que en mayor medida se proyectan, y los actores y actrices de sus películas los que causaban un verdadero furor y tenían miles de admiradores y seguidores. Así pues, introducidos ya a grandes rasgos en el ambiente que se respiraba en el Madrid en que se instaló Rosa Arciniega, pasemos a analizar las particularidades de una de las novelas que se desarrollan por entero dentro del universo creado por el nuevo arte. No sin antes precisar que, aunque los cambios que el cine introdujo en la forma de comunicar hicieron que, indefectiblemente, la literatura —entre otras artes— se viera afectada (Sánchez Noriega, 2000), no nos detendremos aquí a abordarlas. Aunque las influencias de lo cinematográfico en el estilo de Arciniega son significativas, no son relevantes para el presente estudio, ya que el empeño de la autora en *Vidas de celuloide* no se enfocó en la técnica narrativa utilizada, sino en la reflexión de todo aquello sobre lo que se construía, desde el punto de vista de lo humano, el mundo del cine. Es lo que le interesa más allá de lo artístico, o unido a ello, como en el resto de su producción narrativa.

3. Luz detrás de los focos: *Vidas de celuloide*

Rosa Arciniega abre su novela con una cita de *Del sentimiento trágico de la vida*, de Miguel de Unamuno: “Los ídolos de las muchedumbres son pronto derribados por ellas mismas, y su estatua se deshace al pie del pedestal sin que la mire nadie, mientras que quienes ganan el corazón de los escogidos, recibirán más largo tiempo fervoroso culto en una capilla siquiera, recogida y pequeña, pero que salvará las avenidas del olvido”. Es toda una declaración de intenciones y la base de la tesis que defiende en su novela, la tragedia de tantos que sueñan con el estre-

llato en el celuloide “con la ciega inconsciencia de una mariposa que se precipita contra la luz que ha de quemarla” (Arciniega, 2021: 190).

Vidas de celuloide narra la historia de Eric Freyer, un artista alemán de *music hall* que recibe una invitación desde Hollywood para hacerse una prueba. Junto con su esposa, la bailarina Henriette, mujer fuerte, independiente y honesta, había logrado superar mil precariedades y montar un espectáculo común, que estaba adquiriendo cierto éxito. Pese a todo, Henriette lo apoya incondicionalmente y lo ayuda para que pueda viajar a Los Ángeles. Allí conocerá la fama, y también a la gran diva Olga D'anti, con quien mantiene un romance y contrae un segundo matrimonio. Sin embargo, pronto sufrirá un proceso similar al de otras estrellas de la pantalla, apagándose con la misma rapidez con la que se había iluminado.

La novela comienza —y ello no es arbitrario— con el encuentro del protagonista, recién bajado del tren que lo ha llevado a Los Ángeles, con dos personajes: en primer lugar Maurice Roger, que será su mentor, y también una especie de voz de la conciencia para Freyer, de la que se vale la autora para desplegar y defender sus tesis. Roger lo ayuda en su carrera, pero —llevado por su desencanto personal tras más de 20 años trabajando en Hollywood—, desde su primer encuentro, le mostrará la cara oculta de aquel mundo de engaños:

Y volvió a enzarzarse en otra interminable perorata sobre “los dos millones de trucos” publicitarios por lo menos que cada mes se ensayaban en Hollywood para mantener despierta la curiosidad del mundo entero; sobre el mínimo de verdad que había en el fondo de esta gran mentira cinematográfica que él, Maurice Roger, conocía como ninguno. Estas cosas, claro estaba, no podían propalarse entre “las gentes de la calle” porque, al fin y al cabo, eran casi las principales bases del negocio, pero a él, que era ya de “casa”, sí podía decírselas. (Arciniega, 2021: 50)

También, en la misma estación, provocando el revuelo entre la gente, que lo miraba “con esa mezcla de admiración, de respeto y de extrañeza ingenuas con que el vulgo contempla siempre a los artistas famosos” (*ibidem*: 48) se toparon con el actor Adolphe Menjou. Francisco

Ayala, en 1929, definió a Menjou en uno de los artículos recogidos en *El escritor y el cine* de esta manera: “esclavo, como un planeta que se cree estrella. [...] actor hueco, de bulto [...] un actor de teatro ligero, sentimental y vacío, aferrado a las buenas maneras y a los vestuarios complicados. [...] finge, se adapta, simula” (Ayala, 1988: 55-56). Sin embargo, Freyer lo siente superior porque es una estrella y le produce felicidad el simple hecho de haberlo visto, y aún más el que Marice Roger se lo presente. Es la pomposa falsedad en la que él mismo se verá envuelto y que terminará engullendo su vida. Su paso exitoso por Hollywood se iría convirtiendo en una farsa folletinesca, de decorado, impostada, justamente como apostilla Ayala, “edificio de bambalina, de sonrisas, de gestos” (*ibidem*: 56). Es muy probable que la autora conociera este texto —recordemos que Ayala era también del círculo de la *Revista de Occidente*— o bien opinaba de forma similar sobre Adolphe Menjou: y pienso, aunque no sea demostrable, que bien pudo utilizarlo en su novela en el sentido comentado. De la misma manera que encuentro un paralelismo entre Olga D’anti y Greta Garbo, símbolo de la “mujer fatal” que esconde una enorme pesadumbre y desamor, juguete de su propia imagen.

Eric Freyer había salido de la calle, era un pícaro golfito que, acompañado al acordeón por su padre —“astroso y paralítico”— ofrecía su espectáculo en los mercados y en las calles a cambio de las pocas monedas que le arrojaban al paso. Su padre murió pronto y, a los quince años, Eric ya poseía cierta fama “en el Berlín desconocido y sombrío de los suburbios enigmáticos” (Arciniega, 2021: 84): tenía una querida, frecuentaba los lupanares y era el típico don Juan burlador de mujeres hasta que conoció a Henriette, cantante y bailarina en uno de los *music halls* por los que pasó trabajando. Henriette, que provenía igualmente de la pobreza y el infortunio, mantenía por el contrario una gran integridad moral pese a todas las presiones del ambiente que la rodeaban. Se casaron con un sincero amor y montaron, como se ha dicho, un espectáculo que, poco a poco, fue sacándolos de la penuria económica, hasta la llegada de la carta que ofrecía a Eric la oportunidad de hacerse una prueba en los estudios de Hollywood. La alegría fue grande, pero ya Henriette se planteaba íntimamente “si aquella buena suerte actual no sería su desgra-

cia futura” (*ibidem*: 107). No obstante, a la llamada de Hollywood acudían todos, las más diversas razas, religiones y culturas, con “una misma ambición, una misma idea obsesiónante [...]: el ansia del dólar y de la gloria. Triunfar en Hollywood” (*ibidem*: 119). Porque ni el desencanto de Maurice Roger podía negar que había sido “la carrera más prodigiosa de una ciudad” (*ibidem*: 110).

El cine había llegado para deslumbrar. El público esperaba en la pantalla un espectáculo que lo alejase momentáneamente de la chatura de sus vidas cotidianas. Retomando las citadas entrevistas recogidas por Fortún —recientemente reunidas bajo el título de *Lo que los niños cuentan. Entrevistas a niños trabajadores (1930-1931)* (2019)— viene al caso aquí el testimonio de uno de ellos, Francisco Fernández, de 13 años, trabajador en el campo, que cuenta que un día feriado su madre lo llevó a la capital a ver una película: “¡Qué señores tan limpios y tan bien *trajeaos!* Cuando se encendió la luz me eché a llorar de la rabia, porque se me había *olvidao* lo feo que estaba *too* alrededor, y lo feos que éramos nosotros...” (Fortún, 2019: 272-273). Así pues, lo que el público gustaba y esperaba encontrar era precisamente vidas glamurosas, algo que alentara sus fantasías consiguiendo que cada cual sobrevolara por un momento sobre su cruda realidad, una evasión que la hiciera más llevadera.

Pero dicho espectáculo no es sino pura fachada; la primera visita que Freyer hace con Roger a los estudios de rodaje es la metáfora de la lección que este ha de aprender:

todas estas reconstrucciones arquitectónicas estaban dotadas de una rara particularidad. Mientras el “transeúnte” seguía marchando por entre ellas, la sensación de su autenticidad era perfecta. Perfectas las puertas, las fachadas, el estilo... Pero así que se trasponía uno de los umbrales, aparecía el reverso con toda su desoladora falsedad: nada; el vacío; mondos tabiques que venían a representar lo que las bambalinas de papel en el teatro: un fondo para encuadrar la farsa. (Arciniega, 2021: 115)

Esta tendencia hacia lo extraordinario se convirtió en una verdadera exigencia para el productor que, como todo empresario, buscaba

la máxima rentabilidad. La celebridad de los artistas de cada película contribuía notablemente a ello, por lo que se veían “obligados” a montar una propaganda paralela en la que el producto que se vendía no era solo el estreno cinematográfico, sino también los propios actores, convertidos así en objetos comerciales. De ahí que la prensa se ocupase, más allá de la información y la crítica, de la intimidad, excentricidades y numerosos escándalos (reales o inventados) de las grandes estrellas de la pantalla. Un fenómeno cuya reflexión desde diversos ángulos ocupa muchas de las páginas de *Vidas de celuloide*.

Agnus Lewis, *manager* de Eric Freyer, será el ejecutor del vaticinio que le hizo Roger: “prepárese usted a cambiar de piel como las serpientes. Y mienta; mienta usted estrepitosamente. Por muy inverosímiles que sean sus mentiras siempre parecerán cuentos ingenuos al lado de las que aquí escuchará usted” (*ibidem*: 124). Este mismo será quien se ocupará desde el primer momento de trazarle un plan, al que Eric ha de adaptarse si no quiere renunciar a todo. Lewis, sin ambages, se lo deja claro:

—Señor Freyer... usted, como simple aspirante que es, creerá que lo más importante para lanzar con éxito a un actor es que su trabajo resulte concienzudo y perfecto... Bien; pues no señor. Lo más importante, lo positivamente difícil es conferirle categoría comercial; darle a conocer en el mercado cinematográfico. En suma: crearle una fama internacional. Y esto solo puede conseguirse por la vía publicitaria.

[...] es preciso que usted acepte de antemano todo cuanto yo invente sobre su vida y personalidad... (*ibidem*: 125,127)

Quejándose a la par de lo “terriblemente difíciloso de su profesión”, al tener que inventar cada día nuevos trucos publicitarios:

¿Qué idea inédita se podía lanzar ya a los públicos? Desde el ingenuo reclamo de los divorcios y casamientos más inverosímiles hasta las ‘muertes fingidas’, todo se había ensayado ya. Desafíos, escándalos, robos, desapariciones, vampirismo... Todo, todo agotado. (*ibidem*: 130)

Y Eric acepta, porque su “suprema ambición” —como la de muchos— era la de triunfar en esa “Babel loca y disparatada” que era Hollywood.

El hecho de que el cine estuviera ligado irremisiblemente a una empresa industrial es algo a tener en cuenta. Es el mercado el que condiciona la producción de toda película, y también todo y a todos los que participan en ella. Apuntaba Francisco Ayala que “nunca hubo otra que dependiera en tan alta medida de los factores ajenos a la intención estética misma”. Ni la poesía, a la que incluso el poeta ha de consagrar “algún sacrificio económico”, ni la novela, cuyo gusto concreta “a su alrededor un público de sensibilidad afín” (aunque en algunos casos, en el momento actual, esto sería matizable), ni siquiera en el teatro, en el que, aun siendo semejante al cine, “el sentido artístico está defendido por los criterios de una poderosa tradición”. La técnica cinematográfica prácticamente excluye, independientemente de que el empresario pueda tener sentido artístico y lo tenga en consideración, “la posibilidad de una elaboración artística libre de los fines de la empresa” (Ayala, 1988: 71-73). De ahí también la casi obligación para el guionista y el empresario del *happy end* en cualquier tipo de film. Quizá por eso es tan interesante el punto de vista de Arciniega y la resolución final de *Vidas de celuloide*. A Arciniega no le interesa que la novela tenga un tono romántico ni primar la historia de amor; por eso en ella solo alcanza la dimensión necesaria para sustentar la transformación de Eric. Y aunque los costes que debían arrostrar las empresas cinematográficas eran fabulosos, “para todo ello y para mucho más da el ansia de drogas imaginativas que siente el mundo” (Arciniega, 2021: 116), reflexiona Roger en la novela. *Vidas de celuloide* ofrece este espectáculo, el de aquellos que se entregan al supremo dios de la fama, al que han de sacrificar como ofrenda sus propias vidas. Y, más allá, el más horrible de los vacíos:

¿Qué quedaba —se pregunta Freyer— en su corazón y en su boca del paso de estos ruidosos años de triunfo? [...] ¿Con qué acopio de afectos verdaderos había atemperado él su huerto interior para soportar el calcinado verano que ahora se desplomaba violentamente sobre su vida? (*ibidem*: 407)

Las leves reticencias del primer momento pronto se disipan y, atropellado por el éxito tras su primer film, siente cómo su vida pasada va desapareciendo entre las brumas y Henriette con ellas, desplazada, tras un levísimo asomo de remordimiento por la “maravillosamente bella y elegante” Olga D’anti, que se le ofrece nimbada por “el halo luminoso de su leyenda de mujer inquietante” (*ibidem*: 136). Así como el prototipo masculino lo proporciona el protagonista, el femenino se desdobra, reescribiendo el modelo decimonónico, entre Henriette y D’anti. Esta última, aunque descrita bajo el tópico de la “mujer fatal”, esconde una desasosegante soledad y un profundo desamor, los mismos en realidad que sufrirá Henriette. Pero mientras Henriette simboliza la sensatez y la seguridad, Olga es la locura y la posesión. Arciniega utiliza la consabida imagen de la sirena para describir el poder de seducción de esta última, pero combinándolo con un segundo simbolismo contrario, el que le otorga la propia D’anti, que la tiene como ícono, al ser la única —le declara a Eric— que escapa a la violación: “Nadie, ni dios ni mortal, podía ufanarse de un triunfo sobre ellas”, y si en algún momento cayó en la seducción de un hombre astuto, “avergonzadas y con un sentido militar del honor, se despeñaban de cabeza en el mar, suicidándose para no sobrevivir a su derrota” (*ibidem*: 226). En realidad, Olga es una mujer libre, rebelde, fuerte, que ante el impulso violento de Eric por poseerla responde: “¡Así no! Yo me doy. No se me toma. [...] Me doy o me niego, según mi voluntad. Y menos, por la fuerza” (*ibidem*: 219-220). También es sensible y con una idea clara del amor:

el paso de una vida por otra no se señalaba por la materialidad de un contacto físico, ni tampoco por el simple hecho de haber permanecido unidos dos seres por un lazo conyugal durante un período de tiempo más o menos largo. [...] el paso de una vida por otra vida se caracterizaba por algo más profundo y sutil [...] dejar en ella huellas, rastros, señales hondas e indelebles. (*ibidem*: 222)

Henriette tampoco se ajusta al modelo de la “mujer virginal”, puramente espiritual, por el contrario, ha trabajado en ambientes sórdidos, manteniendo al igual que Olga, aunque con comportamientos opuestos, su libertad personal. Y, más que el abandono y el desamor de Eric, le

duele la imagen proyectada al exterior de mujer abandonada digna de pena y commiseración; la imagen, pregonada a los cuatro vientos, de “la pobre Henriette”.

Aunque sin ser el tema central de ninguna de sus novelas —sus modelos femeninos no son reivindicativos ni se ajustan a un feminismo militante²⁰—, Arciniega siempre hace reflexión de la ominosa circunstancia en que, por pura necesidad, han de verse las mujeres. Por ejemplo, las que ejercen la prostitución o, en la industria cinematográfica, como se detalla en *Vidas de celuloide*, las que han de utilizar su cuerpo como único medio de conseguir un sueño similar al perseguido por Eric. Arciniega se rebela contra el trato que reciben, pues siguen siendo, aunque bajo una falsa apariencia amable, un objeto comercial:

La antigua esclava en venta podía al menos esbozar un tímido gesto de turbación ante el frío ojo del mercader y aún escamotear hábilmente su belleza, temiendo el destino que le daría su nuevo dueño. Estas voluntarias esclavas actuales, no. Sus dueños tiránicos eran el Hambre y la Necesidad y, para vencerlos, todas las armas eran buenas. (*ibidem*: 196)

También es muy crítica con las mujeres que, pendientes únicamente de su propia belleza y de mantener una vida de ociosidad y lujo, hacen de ella una farsa hueca.

Entre el resto de personajes, Arciniega utiliza para reforzar aún más su tesis, al compositor Miguel Plazowsky, joven promesa de la música polaca, al que apodaban “Liszt II”, que tras ser reclutado por compañías cinematográficas de Hollywood y haber tenido éxito y ganado enseguida mucho dinero “haciendo cancioncillas [...] a la medida y al capricho de los financieros del cinema” (*ibidem*: 345), desvió su vocación

²⁰ El interés de Rosa Arciniega en sus novelas no está enfocado hacia la reivindicación feminista —en general, el tipo de mujer en el conjunto de su narrativa (novelas y cuentos) es tradicional, incluso, en algunos casos, cargado con tintes negativos—, sino a temas humanos relacionados con el problema social y político, la alienación en la que puede caer una sociedad —hombres y mujeres— que sustituya los valores “esencialmente humanos” por intereses espurios.

para siempre y, finalmente, sufrir una gran amargura por ello: “¡Adiós, pues, cielo inmortal del Arte!” (*ibidem*: 237), se lamenta a Roger entre maldiciones. Pero nuevamente la razón primera es la necesidad; “Plazowsky era el marido de un cadáver ambulante y el padre de tres criaturas ictéricas y andrajosas” y él mismo “empezaba a convertirse en un exhombre” (*ibidem*: 350). Mientras tanto, el público los imagina con una vida despreocupa, ligera, feliz...:

¿No transpiraban estos hombres y mujeres alegría y frivolidad por todos sus poros? Así, así era como se los imaginaba el mundo, al conocer estas escenas a través de las fotografías de las revistas ilustradas. ¡Qué bien se vivía en Hollywood! Y, sin embargo... (*ibidem*: 354)

Sin embargo, la ilusión se mantenía y “el gran vórtice succionante californiano atraía a diario por un lado a un enorme tropel de ilusos, arrojándolos, luego de haberlos destrozado en la implacabilidad de su remolino, lejos de sí violentamente” (*ibidem*: 409). Incluso la rebelde y libre Olga también confesará finalmente haber sido “lo que han querido que sea” (*ibidem*: 447). Y la reflexión final vuelve a reiterar:

Haber fijado la suprema ilusión de nuestra existencia en lo más perecedero de ella: en la belleza que se marchita con la fugacidad de una flor; en la perfección física que se disuelve como el barro en unos cuantos años... ¡Y no tener ninguna otra ilusión ya para llenar este vacío del después! (*ibidem*: 452)

Porque, irremediablemente, sus vidas quedaron “encerradas para siempre en un metro de celuloide” (*ibidem*: 454).

La mayoría de las novelas escritas en España dedicadas al cine por aquellos años, citadas anteriormente, muestran igualmente a sus protagonistas como “víctimas”, “productos” de las grandes compañías, que se han dejado engañar por la fascinación de la fama, la belleza, el lujo, las fiestas elegantes, etc., y coinciden en desvelar la completa “falsedad del mundo cinematográfico” (Barrera Velasco, 2014). Es esta la base, además, que “sirve de eje para articular la crítica social en estas novelas” mostrando “una realidad vergonzante que destroza las almas de los que viven en ella” (Barrera Velasco, 2019: 196).

En definitiva, y como se ha comentado, Arciniega valoraba positivamente los nuevos avances tecnológicos, le entusiasmaban y se sumaba de forma activa a ellos considerando que revolucionarían —de forma pacífica— la vida de los pueblos. Pero a su vez, era crítica con el mal uso que se les pudiera dar alejándolos de lo humano. Es la tesis de *Mosko-Strom*, distopía de la modernidad; la de *Engranajes*, que muestra la extrema dureza de la vida y del trabajo de los obreros que han de sostener la maquinaria que mueve dicha modernidad. Igualmente *Vidas de celuloide* refleja el coste humano que puede esconder la brillantez del que pronto se llamó séptimo arte, centrándose —como ya se supo ver desde el primer momento de su publicación— en la otra cara de esa “obsesión amable del mundo”, a la que Arciniega se enfrenta como “captadora diestra de rostros y gestos humanos”, mostrando “lo que ya no llega tan frecuentemente a los espectadores de las salas de cinema: el dolor, el desaliento, la ruina, el tremendo drama íntimo de muchas de esas vidas de celuloide, que pagan con lágrimas sus sueños y su gloria” (“Los últimos”, 1934). Pese a ello, es necesario anotar la diferencia de intensidad respecto a sus tres primeras novelas, más explícitas y duras, y centradas en las cuestión social y política tan candente esos años. Y es interesante señalar que con *Vidas de celuloide* Arciniega cerró su producción de novelas, aunque continuó escribiendo narración en sus biografías, noveladas pero muy documentadas, de conquistadores. Reflexionando sobre ello, Raquel Arias afirma: “el ambiente de efervescencia conocido en la España de los años treinta, las esperanzas en un mundo diferente, se habían disipado” y, para la autora, “pocas propuestas quedaban por hacer desde su perspectiva sobre un mundo que ya había sido rechazado como inhabitable” (Arias Careaga, 2013: 194). Ello puede ser un posible argumento que sumar a la explicación de ese abandono suyo ya para siempre —pese al gran éxito obtenido con sus novelas— de la literatura de ficción, sobre el que solo cabe conjeturar. Considero que personal y literariamente, Rosa Arciniega no cayó en la trampa de ningún sectarismo, moda o imposición social, de ahí el haber sido “leída desde marcos ideológicos muy disímiles y, por tanto, ubicada en un lugar extraño del campo cultural” (Suárez, 2017: 192), panorama que se irá esclareciendo a la luz de la puesta en circulación de la lectura

directa de su nutrida —y excelente— obra narrativa y periodística, que mereció, tras la publicación de *Vidas de celuloide*, el siguiente juicio: “Rosa Arciniega es actualmente —con Pío Baroja— la novelista más auténtica que tienen las letras españolas y americanas” (C., 1934: 3).

Recibido: 27/10/2020

Aceptado: 19/03/2021

Referencias bibliográficas

- Arciniega, Rosa (1930a), “Cómo se crían los hijos de nadie. El Instituto Provincial de Puericultura y colegio de La Paz (antes inclusa)”, *Nuevo Mundo*, 1877, 10-1, pp. 16-18.
- (1930b), “Una entrevista con el hijo del presidente del Perú. Augusto Leguía Swayne cuenta sus impresiones de su viaje a España”, *Nuevo Mundo*, 10-1, p. 27.
- (1930c), “Cómo se hace una película en España. Trucos, argumentos e inconvenientes”, *Nuevo Mundo*, 1-883, 21-2, pp. 40-41.
- (1930d), “Un reportaje en el aire. Mi primer vuelo en una avioneta pilotada por Ramón Franco”, *Nuevo Mundo*, 1.910, 29-8, pp. 14-15.
- (1934a), “El sentido humanitario de la radio”, *Ondas*, 466, 16, p. 27.
- (1934b), *Vidas de celuloide. La novela de Hollywood*, Madrid: Cenit.
- (1936), *Pizarro (Biografía del conquistador del Perú)*, Madrid: Cenit.
- (1940), *Playa de vidas*, Manizales (Colombia): Editorial Zapata.
- (1943), *Don Pedro de Valdivia: conquistador de Chile*, Santiago de Chile: Nascimento.
- (1946), *Dos rebeldes españoles en el Perú: Gonzalo Pizarro (el gran rebelde) y Lope de Aguirre (el cruel tirano)*, Buenos Aires: Sudamericana.
- (1956), *Pedro Sarmiento de Gamboa, el Ulises de América*, Buenos Aires: Sudamericana.

--- (2021), *Vidas de celuloide. La novela de Hollywood*, ed. y próls. de Inmaculada Lergo y Roberta Previtera, Sevilla: Espuela de Plata.

Arias Careaga, Raquel (2013), “Rosa Arciniega y la novela social: las trampas del Progreso”, en César de Vicente Hernando (ed.), *Una generación perdida. El tiempo de la literatura de avanzada (1925-1935)*, Miami: Stockcero, pp. 171-196.

Ayala, Francisco (1988), *El escritor y el cine*, Madrid: Aguilar.

Báez y Pérez de Tudela, José María (2012), *Fútbol, cine y democracia. Ocio de masas en Madrid. 1923-1936*, Madrid: Alianza.

Barrera Velasco, Patricia (2013), “Las novelas cinematográficas”, en Ángela Ena Bordonada (ed.), *La Otra Edad de Plata. Temas, géneros y creadores (1898-1936)*, Madrid: Editorial Complutense, pp. 115-128.

--- (2014), “Visiones de Hollywood: la novela española como reflejo del debate cinematográfico de principios de siglo XX”, *Dicenda. Estudios de Lengua y Literatura Españolas*, 32, pp. 175-188.

--- (2019), “Autenticidad y falsedad como ejes para la crítica social en *Cinematógrafo* (1936), Carranque de Ríos frente a Rosa Arciniega y Carmen de Burgos”, en Patricia Barrera Velasco y María del Mar Mañas Martínez (eds.), *El Madrid de Carranque de Ríos. De la ficción cinematográfica a la edición interactiva*, Sevilla: Renacimiento, pp. 151-199.

C. (1934), “Vida literaria. *Vidas de celuloide (La novela de Hollywood)*”, por Rosa Arciniega”, *La Tierra*, 1.222, 3-12, p. 3.

“Conferencias” (1933), “Conferencias. ‘La revolución permanente en el arte’”, por Rosa Arciniega”, *El Sol* 4.964, 9-7, p. 4.

“Contra la represión” (1933), “Contra la represión en el Perú. Por el indulto de un condenado a muerte”, *Luz. Diario de la República*, 315, 7-1, p 12.

Cuesta, Josefina, María José Turrión y Rosa María Merino, eds. (2015), *La Residencia de Señoritas y otras redes culturales femeninas*, Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca-Fundación José Ortega y Gasset-Gregorio Marañón.

Denegri, Francesca (2018), *El abanico y la cigarrera. La primera generación de mujeres ilustradas en el Perú*, Cusco: Cesque editores (3.^a ed. ampliada y revisada).

Díaz Fernández, José (1931), “Libros nuevos”, *Crisol*, 25, 30-5, p. 13.

Eiroa San Francisco, Matilde (2015), “El Lyceum Club: cultura, feminismo y política fuera de las aulas”, en Josefina Cuesta, María José Turrión y Rosa María Merino (eds.), *La Residencia de señoritas y otras redes culturales femeninas*, Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca-Fundación José Ortega y Gasset-Gregorio Marañón, pp. 197-225.

Ena Bordonada, Ángela (2001), “Jaque al ángel del hogar: escritoras en busca de la nueva mujer del siglo XX”, en María José Porro Herrera (ed.), *Romper el espejo: La mujer y la transgresión de códigos en la literatura española: escritura lectura textos (1001-2000). III Reunión Científica Internacional (Córdoba, diciembre 1999)*, Córdoba: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Córdoba, pp. 89-111.

Ezama Gil, Ángeles (2017), “Mujeres hispanoamericanas en el Ateneo madrileño: ¿confraternización, autoridad o celebridad?”, *Ínsula*, 841-842, pp. 35-39.

Fornet, Emilio (1934), “Las mujeres en el arte”, *Estampa*, 323, 17-3, pp. 16-18.

Fortún, Elena (2019), *Lo que los niños cuentan. Entrevistas a niños trabajadores (1930-1931)*, ed., pról. y notas de María Jesús Fraga, introd. de José María Borrás Llop, Sevilla: Renacimiento.

Fuster, Francisco (2015), “Semblanza de la Compañía Iberoamericana de Publicaciones (1924-1931)”, en <<http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmczc9w5>> [consulta 20-03-21].

Gallardo, Delia María (1947), *Engrandeciendo la patria. Libro de lectura con valor oficial, por... Para instrucción Primaria y Secundaria*, pról. de Luis Lama, Lima: [Imprenta Enrique R. Lulli].

García Maldonado, Begoña (2010), “La participación de las mujeres en la difusión de la cultura (1920-1936). Aproximación a través de las fuen-

tes hemerográficas”, en *Derecom*, 4, diciembre-febrero, 2010 [consulta: 10/03/21].

Gubern, Román (1999), *Proyector de luna: la generación del 27 y el cine*, Barcelona: Anagrama.

--- (2000), “El cine sonoro (1930-1939)”, en Román Gubern *et al.* (eds.), *Historia del cine español*, Madrid: Cátedra, pp. 123-179.

“Historia” (2012), “Historia del cine: los inicios”, en *Apuntes de la historia del siglo XX*, 2 de agosto, en <<http://historia-siglo-xx.blogspot.com/2012/08/historia-del-cine-los-inicios.html>> [consulta: 20/10/20].

“Los últimos” (1934), “Los últimos libros. *Vidas de celuloide*, novela, por Rosa Arciniega”, *Mundo Gráfico*, 1.208, 26-12, p. 14.

Machado, Manuel (1917), “El secreto del cine. Cine-teatro. Cristo en Es-lava”, *El Liberal*, 12.642, 22-3, p. 2.

Malboysson, Enrique (1932), “Ante las mujeres valencianas entusiastas de la aviación... Rosa Arciniega realiza vuelos arriesgados”, *Estampa*, 236, 16-7, pp. 26-28.

Mangini, Shirley (2001), *Las modernas de Madrid. Las grandes intelectuales españolas de vanguardia*, Barcelona: Península.

Mañas Martínez, María del Mar (2005), “Cine y literatura españolas”, Biblioteca Virtual de Humanidades (BIVIRHUM), 1-24, <<https://www.liceus.com/producto/cine-y-literatura-espanola/>> [consulta: 20/10/2020]

Marina, José Antonio y María Teresa Rodríguez Castro (2009), *La conspiración de las lectoras*, Barcelona: Anagrama.

Marquina, Rafael (1931), “Engranajes”, *La Gaceta Literaria*, 107, 1-6-1931, p. 15.

Martínez Gómez, Juana (2014), “Escritores peruanos en España (1914-1939)”, en Carmen de Mora y Alfonso García Morales (eds.), *Viajeros, diplomáticos y exiliados. Escritores hispanoamericanos en España (1914-1939)*, Bruselas: P.I.E. Peter Lang, vol. III, pp. 365-399.

- Morla Lynch, Carlos (2008), *En España con Federico García Lorca. [Páginas de un diario íntimo, 1928-1936]*, Sevilla: Renacimiento.
- Mulder, Elisabeth (1931), “La novelista Rosa Arciniega: *Engranajes*”, *Las Provincias*, 20.192, 27-6, p. 4.
- (2018) *Sinfonía en rojo. Prosa y poesía selecta*, introd. y sel. de Juan Manuel de Prada, Madrid: Fundación Banco Santander.
- Nieva de la Paz, Pilar (2006), “Voz autobiográfica e identidad profesional: las escritoras españolas de la Generación del 27”, *Hispania*, 89, 1, pp. 20-26.
- (2008), “Voz autobiográfica y esfera pública: el testimonio de las escritoras de la República”, en Pilar Nieva de la Paz *et al.* (eds.), *Mujer, literatura y esfera pública: España 1900-1940*, Philadelphia: Society of Spanish and Spanish-American Studies, pp. 139-157.
- (2018), *Escritoras españolas contemporáneas. Identidad y vanguardia*, Berlín: Peter Lang.
- Pérez Perucha, Julio (2000), “Narración de un aciago destino (1896-1930)”, en Román Gubern *et al.* (eds.), *Historia del cine español*, Madrid: Cátedra, pp. 19-121.
- Rodríguez Martín, Nuria (2019), “Todos los cines siempre están llenos. El cinematógrafo en Madrid: de curiosidad tecnológica a espectáculo de masas (1896-1936)”, en Patricia Barrera Velasco y María del Mar Mañas Martínez (eds.), *El Madrid de Carranque de Ríos. De la ficción cinematográfica a la edición interactiva*, Sevilla: Renacimiento, pp. 23-61.
- “Rosa” (1933), “Rosa Arciniega habla en el Ateneo de ‘Las revoluciones permanentes en el Arte’”, *Ahora*, 802, 9-7, p. 4.
- Sánchez, Luis Alberto (1932), *Carta a una indoamericana. Cuestiones elementales del aprismo*, Quito: [n.d.].
- (1978), *Tres ensayos polémicos: Carta a una indoamericana, Aprismo y religión, Dialéctica y determinismo*, Lima: Galaxia.

--- (1988), *La vida del siglo*, comp., pról. y notas de Hugo García Salvat-tecci, cronol. de Marlene Polo Miranda, Caracas: Ayacucho.

Sánchez Noriega, José Luis (2000), *De la literatura al cine. Teoría y análisis de la adaptación*, Barcelona-Buenos Aires-México: Paidós Ediciones.

Santonja, Gonzalo (2006), “Breve perfil de la editorial Cenit (Madrid, 1928-1936)”, Biblioteca virtual Miguel de Cervantes <<http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcmw2t5>> [consulta: 20/10/2020].

Seoane, María Cruz y María Dolores Sáiz (1998), *Historia del periodismo en España. 3. El siglo XX: 1898-1936*, Madrid: Alianza Editorial.

Simón Palmer, M.^a del Carmen (2015), “La Mujer Nueva americana en España: Rosa Arciniega”, en Beatriz Ferrús y Alba del Pozo (coords.), *Mosaico transatlántico. Escritoras, artistas e imaginarios (España-EE. UU., 1830-1940)*, Valencia: Universidad de Valencia, pp. 177-191.

Suárez, Mariana Libertad (2017), “Tras el atajo providencial: el escrutinio de la historia en Francisco Pizarro (1936) de Rosa Arciniega”, *Atenea*, 516, dic., pp. 189-201.

“Un gran” (1931), “Un gran éxito literario. *Engranajes*, de Rosa Arciniega”, *Nuevo Mundo*, 1.947, 3-7-1931, p. 21.

Utrera, Rafael (1981), *Modernismo y 98 frente a cinematógrafo*, Sevilla: Publicaciones de la Universidad de Sevilla.

--- (1985), *Escritores y cinema en España: un acercamiento histórico*, pról. de Jorge Urrutia, Madrid: JC.

“Vida” (1933), “Vida Cultural. Conferencia de Rosa Arciniega en el Ateneo”, *La Época*, 29.202, 10-7, p. 6.