

CONFUNDIR LA MÁSCARA CON EL ROSTRO: EL CONCEPTO DE “VIDA CELULOIDAL” EN *VIDAS DE CELULOIDE. LA NOVELA DE HOLLYWOOD* (1934) DE ROSA ARCINIEGA

CONFUSING THE MASK WITH THE FACE: THE CONCEPT OF “CELLULOID LIFE” IN *VIDAS DE CELULOIDE. LA NOVELA DE HOLLYWOOD* (1934) BY ROSA ARCINIEGA

Marlon Ytalo Aquino Ramírez
Universidad San Ignacio de Loyola
marlon.aquino@usil.pe
<https://orcid.org/0009-0005-3485-6688>
DOI: <https://doi.org/10.36286/mrlad.v3i6.259>

Fecha de recepción: 15.04.25 | Fecha de aceptación: 19.06.25

RESUMEN

El presente artículo ofrece un análisis del concepto de “vida celuloideal”, planteado en la novela *Vidas de celuloide. La novela de Hollywood* (1934) de la escritora peruana Rosa Arciniega (Áncash, 1903 – Buenos Aires, 1999). Se parte de la tesis que en dicha obra se representan, a través de la ficción narrativa, las características de un fenómeno antiguo, pero agudizado a partir de la masificación del cine de Hollywood: la falsificación de la vida pública real. En ese sentido, la llamada “vida celuloideal” posee diversas características que, según se plantea en la novela, conducen a la autodestrucción moral y física del sujeto. Entre dichas características, por ejemplo, se encuentran su hiperdependencia del discurso publicitario, su inevitable sometimiento a la mirada ajena, su transitoriedad mercantil y su necesidad de validación con discursos fácticos. Tras la aplicación de un análisis hermenéutico-literario con enfoque comparativo, se concluye que dicha “vida celuloideal” y los riesgos derivados de ella constituyen antecedentes directos de problemáticas contemporáneas relacionadas con la formación de identidades en el mundo digital.

PALABRAS CLAVE: Cine, identidad, falsificación, Rosa Arciniega, redes sociales.

ABSTRACT

This article offers an analysis of the concept of “celluloid life” raised in the novel *Vidas de celuloide. La novela de Hollywood* (1934) by the Peruvian writer Rosa Arciniega (Áncash, 1903 – Buenos Aires, 1999). It is based on the thesis that this work represents through narrative fiction the characteristics of an ancient phenomenon exacerbated by the massification of Hollywood cinema: the falsification of real public life. In that sense, the so-called “celluloid life” has various characteristics that, as stated in Arciniega’s novel, lead to the moral and physical self-destruction of the subject. Among these characteristics are its hyperdependence on advertising discourse, its inevitable submission to the gaze of others, its commercial transitoriness, and its need for validation with factual discourses. Through a hermeneutic-literary analysis with a comparative approach, it is concluded that this “celluloid life” and the risks arising from it constitute direct antecedents of contemporary issues related to the formation of identities in the digital world.

KEYWORDS: Cinema, identity, falsification, Rosa Arciniega, social media.

INTRODUCCIÓN

La obra literaria de Rosa Arciniega (Áncash, 1903 – Buenos Aires, 1999) debe ser leída como parte de una tradición novelística crítica de la modernidad: su producción en las décadas de 1930-1940 —con títulos como *Engranajes* (1931), *Jaque Mate* (1931), *Mosko-Strom* (1933) y *Vidas de celuloide* (1934)— despliega de forma recurrente temas respecto de la maquinización, urbanización, explotación y alienación, y articula una preocupación sostenida por la construcción del yo en contextos mediáticos y comerciales. Estudios recientes que han recuperado y editado su obra —principalmente los de Lergo (2020, 2021a, 2021b)— subrayan su afinidad con la vanguardia hispánica y la crítica social, y sostienen que su tratamiento de la fama y la representación no es un hecho “insular”, sino que dialoga con procesos panlatinoamericanos de modernización y subjetividad mediada. Su tratamiento de la mediación tecnológica conecta con una serie de textos latinoamericanos que exploran la producción de identidades a partir de aparatos técnicos y representacionales: destacan *XYZ* (1934) de Clemente Palma, que utiliza la ciencia ficción para problematizar el rol del cine hollywoodense en la formación de identidades; *La invención de Morel* (1940) de Adolfo Bioy Casares, que interpela la reproducción tecnológica y la copia del yo; y *La traición de Rita Hayworth*, (1968) de Manuel Puig, donde el cine de Hollywood configura la imaginación y el deseo de los personajes de provincias, pues forma identidades afectivas mediadas por las estrellas y el melodrama. Así, se ubica a Arciniega en diálogo con una tradición literaria latinoamericana interesada en las mediaciones de la modernidad. Desde esta perspectiva, la autora reelabora las metáforas de la representación para examinar la relación entre autenticidad y artificio en la era de los medios masivos, e incluso anticipa problemáticas que décadas después serán centrales en la narrativa latinoamericana contemporánea.

Es precisamente desde esta tradición de reflexión sobre la vida como performance y simulacro en que puede entenderse la potencia simbólica de una analogía shakesperiana que Arciniega reactualiza críticamente en *Vidas de celuloide*. En el famoso monólogo de Jacques, “All the world’s a stage”, pronunciado en la comedia *As You Like It* (2004), dicho personaje compara la vida con un teatro y describe las diferentes etapas de esta como roles que los individuos desempeñan en ese escenario: “All the world’s a stage / And all the men and women merely players: / They have their exits and their entrances / And one man in his time plays many parts, / His acts being seven ages” (p. 165). A continuación, enumera los diferentes roles que los “actores” van desempeñando en el “escenario” que es la vida, vale decir, como bebés,

estudiantes, amantes, soldados, hasta llegar a la vejez: “last scene of all, / That ends this strange eventful history” (p. 167).

El propósito de la analogía shakesperiana es el de resaltar cómo los seres humanos, desde su entrada en el mundo, tienen que asumir roles que ya están preestablecidos por la sociedad a la cual han llegado. Esta equivalencia —que también ha sido empleada por diversos autores a lo largo del tiempo como Calderón de la Barca o Charles Dickens, entre otros—, no era presentada en un sentido crítico. En otros términos, estos autores no consideraban problemático que el ser humano tuviera que convertirse en un “actor” desde su nacimiento, dado que se trataba de un destino ineludible, parte de la condición humana.

En efecto, a partir de la masificación de la producción y consumo del cine de Hollywood, tal analogía reaparecerá en la literatura, pero con una orientación, ahora sí, claramente cuestionadora. Es decir, en una serie de obras, especialmente narrativas, se sugerirá que no es correcto que la vida sea como una obra de teatro o, para precisar la contextualización, que la vida sea como una película. Esto porque, si bien se sigue asumiendo que los roles sociales son inherentes a la condición humana, se llama la atención sobre los perniciosos efectos que sufren los actores y actrices de cine que continúan interpretando un rol ficticio en su vida pública real. Dicha crítica aparece precisamente en la novela *Vidas de celuloide. La novela de Hollywood* (1934). Allí, se puede identificar una categoría conceptual, nombrada explícitamente en el texto, que articula los diferentes eventos de la trama: la “vida celuloideal”. La lectura de esta novela de Arciniega, en diálogo con otras ficciones y con los estudios críticos contemporáneos sobre medios y subjetividad, permite comprender la continuidad entre la problemática de la fama mediada en el siglo XX y la construcción performativa del yo en entornos digitales del XXI.

A continuación, se analizará algunas de las características de este tipo de vida, según se muestran en la novela, con la finalidad de apreciar de qué modo aquella está relacionada con la mencionada falsificación de la vida pública auténtica. Esto permitirá, además, realizar un paralelo con el fenómeno contemporáneo de la formación de identidades públicas en el entorno digital —especialmente en las redes sociales— y su impacto en el bienestar de los individuos.

En este estudio se propone, por tanto, un análisis hermenéutico-literario con enfoque comparativo y orientado a comprender los sentidos profundos que subyacen en la representación de la vida como espectáculo. Desde una perspectiva interpretativa, se examinará cómo este motivo, presente en autores como Shakespeare y reelaborado por Rosa Arciniega,

configura distintas concepciones de la identidad, la autenticidad y la performatividad social en contextos históricos y culturales diferenciados. La comparación permitirá no solo identificar las continuidades temáticas y simbólicas entre autores, sino también revelar las transformaciones del imaginario moderno sobre la relación entre vida, ficción y representación.

LA “VIDA CELULOIDAL”

Vidas de celuloide. La novela de Hollywood cuenta la historia de Eric Freyer, actor alemán ficticio que, en la década de 1930, consigue ascender en la llamada “meca del cine” gracias a su éxito como artista de variedades de los *music halls* berlineses. Para ello, Eric ha tenido que abandonar a su amada Henriette, compañera de escenario y esposa; y, junto con ello, una vida plena de sobresaltos económicos, pero también de genuino amor. Aunque el plan inicial consistía en que los esposos se reunieran en Hollywood cuando Eric alcanzara el éxito, esto se verá trastocado cuando el ya célebre y millonario actor alemán se enamora de Olga D’anti, suerte de *femme fatale* y vampiresa que con su encanto lo conducirá al divorcio de Henriette.

Desafortunadamente, el matrimonio de Eric y Olga será un rotundo fracaso en términos sentimentales y económicos, pues, al estar basado en la apariencia y la búsqueda de popularidad, excluía cualquier bienestar afectivo y era totalmente dependiente de las veleidosas preferencias del público. Precisamente, el cambio radical en el gusto de los espectadores sumado al fracaso de su unión conyugal propulsará la estrepitosa caída del exitoso Eric Freyer, quien, de pronto, perderá contratos para nuevos filmes, observará con desolación cómo se esfuma su popularidad y, sobre todo, se descubrirá totalmente solo en el mundo. Es más, volará a Berlín para suplicar una oportunidad de reconciliación con Henriette; no obstante, ella ya no está dispuesta a retornarle su atención y cariño.

Como se puede desprender de esta síntesis de la trama, la novela ofrece una explicación explícita para la caída de Eric: su devaluación como mercancía humana en ese fastuoso mercado de oferta y demanda que es Hollywood. Es decir, la obra muestra cómo Freyer, al dejar de ser deseado por la mirada y el oído de los espectadores, simplemente pierde su valor mercantil. Esto es un hecho que ya ha sido señalado por Lergo (2021b) al precisar que la novela de Arciniega desvela los entresijos de una industria que aplica una “desmedida operación mercantilista y deshumanizada” (p. 74). No obstante, en un estrato más profundo, la novela propone otra explicación que no solamente se refiere al aspecto comercial, sino al existencial. Dicha explicación asoma de forma lateral en diversos momentos de la historia, pero encuentra

una cabal expresión en el final mismo de la novela y en labios de la también caída en desgracia Olga D'Anti, quien le dice a su exesposo Eric Freyer lo siguiente:

—No —dijo—. Nuestras vidas —como la de muchos de los que ahora están *allí*— han sido unas vidas falsificadas, mentirosas. ¡Unas vidas de celuloide! No hemos amado a nadie, ni hemos sabido despertar el amor de nadie hacia nosotros. (Arciniega, 2021, p. 454, énfasis del original)

La conclusión a la que ha llegado Olga, entonces, es que tanto ella como Eric han tenido ese final desolado debido a que han cambiado la “vida auténtica” por la “vida de celuloide”, metáfora que alude a una fabricación existencial realizada con el mismo material con que se realizan las vidas falsificadas de las películas hollywoodenses. De modo que podemos ir aproximándonos al entendimiento de la denominada “vida celuloideal” con otra metáfora, a saber: la de una careta que, de tanto usarse, se queda finalmente adherida al rostro auténtico. O la que también aparece en la novela según la cual esa vida falsificada resulta como un molusco que, al estar tantos años pegado a una roca submarina, acaba por asemejarse a dicha piedra (Arciniega, 2021, p. 151). Y es eso lo que conduce a la crisis del individuo.

Estas metáforas señaladas, naturalmente, demandan una explicación más detallada; por ende, se analizará a continuación cuáles son las principales características de la “vida celuloideal”. A partir de ello, en la parte final del presente trabajo, se podrán llevar a cabo reveladores paralelos con la configuración de “vidas digitales” en el siglo XXI.

“MIENTA USTED ESTREPITOSAMENTE”

Uno de los personajes más interesantes de la novela es, sin lugar a duda, el locuaz Maurice Roger. Se trata de un empleado de los estudios cinematográficos que cumple diversos roles tales como acompañante, asistente, mensajero e, incluso, extra. Él mismo se autodefine a lo largo de la obra como “el pobre Maurice Roger que —no lo olvide— de las cosas de Hollywood sabe más que nadie” (Arciniega, 2021, p. 76). Ciertamente, es él quien desde que va a recibir a Eric a la estación de tren lo va aleccionando sobre la historia y los códigos secretos de Hollywood. Roger manifiesta su deseo de ayudar a que los recién llegados a los estudios se adapten y consigan ascender en ese mundo tan hostil y competitivo. Es por ello que no escatima consejos entre los cuales se encuentra el que da título a esta sección: mentir estrepitosamente (Arciniega, 2021, p. 124). En efecto, según lo plantea Roger, la vida auténtica es insuficiente y hasta problemática para alcanzar el éxito. Por lo tanto, es absolutamente indispensable construir otra vida, falsa, pero mucho más interesante, más dramática, más espectacular, es decir, más “de película”.

No obstante, es otro personaje el que, en el mundo ficticio de la novela, lleva a la práctica esas recomendaciones: el publicista Agnus Lewis. Cuando este se presenta por primera vez ante Freyer para ofrecerle sus servicios, también establece con claridad la importancia de la vida falsificada por sobre la vida auténtica: lo más importante para triunfar no es un trabajo artístico concienzudo y perfecto, sino “conferirle [a este] categoría comercial” (Arciniega, 2021, p. 125). En otros términos, convertirlo en mercancía, introducirlo al circuito de la oferta y la demanda. Ciertamente, Jappe (2016) define a la mercancía como “un objeto vendido o comprado, que cambia de mano contra pago. Cuanto pague uno, depende de su valor, y el valor está determinado por la oferta y la demanda” (p. 29). Pero la mercancía es una manufactura, lo natural convertido en artificio. Y lo que Lewis está capacitado para manufacturar (en sentido metafórico) no es tanto el trabajo artístico, sino la vida pública de Freyer.

Como ha recordado Lergo (2021b), cuando los nombres de los actores y actrices de cine empezaron a aparecer al inicio o al final de los filmes, a modo de crédito individualizador, estos se convirtieron en “verdaderas divinidades” creándose así una “nueva mitología” (p. 85). Este momento, que Richard deCordova (1990) identifica alrededor de 1914, implicaba que miles de personas en el mundo atendieran no solo a lo que los nuevos dioses y diosas hacían en la pantalla, sino fuera de ella. Y es que, según este mismo investigador, el nombre de los artistas empezó a extenderse más allá de una película en especial para ser asociado a otros filmes, a la publicidad que precede al estreno y a otras “extrafilmic practices” (p. 21).

Naturalmente, la divinidad mencionada era ilusoria; por lo tanto, se requería de estrategias para configurar una vida que estuviera a la altura de las enormes expectativas del público. El procedimiento base de esa creación será la falsificación y Lewis advierte sin rodeos a Freyer: “es preciso que usted acepte de antemano todo cuanto yo invente sobre su vida y personalidad” (Arciniega, 2021, p. 127). De modo que, para la construcción de la vida celuloideal, la voluntad del individuo debe ser neutralizada y son otros agentes —el *manager* publicitario, los gustos del público— los que toman el control de esa proyección.

Valga acotar en este punto que, si bien en un primer momento Freyer acepta entregar el control de su vida pública al publicista Lewis, cuando este revela su intención de usar a Henriette para esa falsificación, el actor se muestra contrariado. Le explica que la intimidad que él tiene con su esposa la han conseguido a costa de sacrificios y que, por lo tanto, “no puede prestarse a una violación comercial [...] porque nos amamos” (Arciniega, 2021, p. 130). Esto causará malestar en el publicista para quien todo eso que ha escuchado es simplemente “poesía”

y en Hollywood ello no hace falta (p. 130). Se entiende, entonces, que el mundo cinematográfico se mueve por una lógica distinta de la puramente artística, ya que prima en él la dinámica capitalista de oferta y demanda.

Resulta interesante, en ese primer diálogo entre Freyer y Lewis, cómo el publicista se va autoconfigurando más que como un hombre de negocios como un creador, acaso al mismo nivel que los guionistas de las películas. Así, el trabajo de falsificar vidas públicas “resulta mucho más difícil que el de imaginar simples guiones de películas. [...] Ande, invente usted algo nuevo todos los días para cada actor que llega aquí” (Arciniega, 2021, p. 131). La manufactura de vidas de celuloide, por ende, no es un ejercicio mecánico invariable, sino que demanda necesariamente de la creatividad de sus autores. A ello se abocará con éxito Lewis para conferirle la categoría de estrella cinematográfica a Eric Freyer.

“VIVIR ALERTA SOBRE SÍ MISMO”

La vida celuloideal exige, de otro lado, un inevitable sometimiento a la vigilancia de cámaras que se encuentran fuera de los estudios de grabación de películas. Esto tiene dos sentidos: uno literal, referido al hecho de que todos los actores y actrices famosos son siempre perseguidos en el espacio público por las cámaras de la prensa de espectáculos; y uno metafórico, en referencia a la mirada curiosa del público en general que, también, siempre está atenta a las acciones de los artistas de cine en el espacio público. Para que la publicidad funcione, ambas cámaras tienen que registrar acciones de los actores y actrices que llamen la atención por su espectacularidad. De ahí que actores triunfantes como Eric Freyer, bajo la asesoría de sus respectivos publicistas, deban de controlar cada uno de sus actos públicos del mismo modo que controlan sus actos frente a las cámaras de los estudios.

Una escena donde se aprecia lo anteriormente descrito es aquella en la que Maurice Roger, “que de las cosas de Hollywood sabe más que nadie”, le muestra al frustrado músico polaco Plazowsky algunos de los trucos que los artistas famosos, o que querían serlo, utilizan para mantener su prestigio. Así, mientras observan los lujosos palacetes de Beverly Hills, Roger le señala al músico algunos de los residentes que en sus jardines parecen estar realizando una auténtica actividad manual. Parecen, porque en realidad la prolijidad y elegancia de sus vestimentas —sus pantalones blancos de líneas impecables y sus suéteres también blancos o escandalosamente coloridos— delataban “la falsedad de tales ocupaciones manuales” (Arciniega, 2021, p. 354). Y es que esas cámaras movibles, los ojos de los demás, están siempre al acecho y constantemente vigilando la vida de esos privilegiados a los que les han atribuido

una categoría casi divina. Entonces, para no quebrar esa ilusión que tantos beneficios trae, dioses y diosas tienen que evitar los gestos vulgares, demasiado humanos, para sus admiradores. Todo, hasta el trabajo manual, debe ser pose.

Esta falsificación quedaría como una circunstancia meramente anecdótica si es que no tuviera efectos verdaderamente desestabilizadores en la identidad de los actores y actrices. En el caso de Eric Freyer, por ejemplo, la vida celuloideal que ha permitido que creen para él ha ido ganando hegemonía al punto de hacerse ya indiferenciable de su vida auténtica: “imposible saber aquí dónde terminaba *una* vida y dónde comenzaba *la otra*; en qué punto empezaba a marcarse el límite de la vida propia, en qué otro el de la celuloideal” (Arciniega, 2021, p. 151; énfasis de la autora). Esta confusión adquiere un gran dramatismo cuando Freyer, en la cúspide del éxito, viaja a su natal Alemania y se reencuentra con Henriette. Para ese instante, su amor hacia su esposa se ha desvanecido y toda su atención está dirigida a la sensual Olga D’anti, de modo que dicho encuentro representa un suplicio para él.

En esa reunión de la pareja, que debería ser un momento de máxima intimidad, libre de miradas intrusas, la cámara que Eric Freyer lleva introyectada a todas partes lo obliga a comportarse como si estuviera haciendo una performance para el público. Aunque en el fondo sabe que ya no siente nada por esa mujer, no puede evitar comportarse como uno de esos amantes apasionados de los filmes. Apunta el narrador que: “Eric Freyer creyó estar interpretando una escena cinematográfica”, una en la que por imposición del argumento “había que besar y acariciar a una mujer desconocida y por la que no se sentía afectividad alguna” como si “desde el ángulo opuesto de la habitación le acechara la cámara fotográfica y el ojo experto de un malhumorado realizador” (Arciniega, 2021, p. 295). Todo en la vida de Eric Freyer se ha vuelto performance, actuación. En ningún momento se puede abandonar a lo que le dicten sus impulsos auténticos, pues todo el tiempo debe estar alerta sobre sí mismo. En eso también consiste la vida celuloideal.

Un acontecimiento similar le ocurre a Olga D’anti, actriz también poseedora de una vida de celuloide que se ha hecho indiferenciable de su vida auténtica. En uno de los episodios de la novela, por ejemplo, se cuenta que, tras el suicidio de uno de sus atormentados enamorados, Olga asistió al velorio y ofreció una escena digna de sus mejores filmes:

La sangre del suicida, esparciéndose como una rociada cálida, teñía de escarlata los vestidos y brazos de Olga que, arrodillada ahora junto a la víctima, besaba la boca lívida del moribundo con el vehemente apasionamiento de una actriz de tragedia griega. (Arciniega, 2021, p. 138)

Naturalmente, las cámaras no podían estar ausentes en tan peculiar situación. Un tipo de dispositivos que, aunque son denominados “cámaras cinematográficas de Hollywood” están dedicadas “a los grandes reportajes de actualidad” (Arciniega, 2021, p. 139). Es decir, se ubican en una categoría ambigua en la que no se sabe con certeza si buscan registrar la ficción o la realidad. Como tampoco saben los concurrentes si Olga está fingiendo ese dolor o lo está expresando genuinamente, ya que “[q]uién podía conocer el fondo misterioso de este corazón atormentado, siempre en busca de un nuevo ideal de amor! ¿Todo había de ser reclamo [publicidad] de su vida?” (p. 140).

“VIOLENTO CENTELLEO”

Se ha mencionado ya cómo Agnus Lewis le advertía a Eric Freyer que lo más importante para triunfar en Hollywood no era desarrollar un trabajo artístico de gran calidad, sino darle a este “categoría comercial” (Arciniega, 2021, p. 125). Esto implicaba necesariamente la inserción en el mercado de oferta y demanda no solo de la performance artística, sino del artista como ser humano integral. Y allí se encuentra otro de los componentes de la vida celuloideal: su transitoriedad mercantil. Esto quiere decir que esta vida manufacturada mediante la publicidad y la autovigilancia está insertada en el mercado y sus impredecibles fluctuaciones. Es el precio que se debe pagar para poder ascender a la cima del éxito. Cuando Freyer firma el contrato con el publicista Lewis, es el momento en que acepta participar de la dinámica de la oferta y la demanda. Por supuesto, ello sin ser consciente de que ello inevitablemente conducirá a la pérdida paulatina de su valor comercial y, por lo tanto, de su autoestima.

En la novela, es el narrador heterodiegético el que ofrece una reflexión acerca de la inexorable caducidad de todos los productos hollywoodenses como resultado de las implacables leyes del mercado capitalista. Estas meditaciones surgen luego de que Olga D’anti y Eric Freyer han perdido interés para el público y los productores cinematográficos. “Día a día, se registraban caras nuevas, aparecían astros y estrellas que, luego de fulgir un momento sobre el cielo hollywoodense, con violento centelleo, volvían a caer en la sombra de un anonimato desolador” (Arciniega, 2021, p. 384). Naturalmente, la fama es fugaz porque solo está asentada en el gusto por la novedad, variable que, por cierto, irá adquiriendo aún una mayor relevancia hasta la actualidad.

Resulta llamativa la perspicacia de Arciniega para ahondar en este fenómeno tan consustancial a la modernidad: la sensación de angustia del individuo frente a los cambios constantes de su entorno. En este caso específico, la historia del ascenso y la caída de un actor

de cine hollywoodense ilustra con mayor dramatismo este malestar del sujeto moderno frente a un mundo que no deja de renovarse. En suma, en un mundo donde, como le aconseja Maurice Roger a Eric Freyer al inicio de la novela, hay que estar preparados para “cambiar de piel como las serpientes” (Arciniega, 2021, 124).

“HISTORIETAS FANTÁSTICAS”

Otra particularidad de la vida celuloideal es que requiere el apoyo de discursos fácticos para su total validación. Si bien actores, agentes publicitarios y público saben que una vida de celuloide no es una vida auténtica, todos ellos necesitan creer en una sólida ilusión que les muestre que sí lo es. Para ello, es necesario que se utilicen discursos fácticos como las biografías, las críticas cinematográficas, las fotografías, las notas periodísticas y los reportajes audiovisuales, entre otros, para darle una retórica de autenticidad a las vidas inventadas. Esto ha sido señalado por deCordova (1990) como factor clave para la formación y consolidación del *star system* en las primeras décadas del siglo XX: “Extrafilmic discourse did talk about the player’s personalities outside of films but only to claim that they were the same as those represented in films” (p. 87). Con otras palabras, los discursos extrafílmicos trazaban una continuidad entre la imagen cinematográfica y la vida real.

Por su lado, Moradiellos (2022) define a la biografía como “la escritura sobre los itinerarios de la vida de un personaje real, no ficcional” (p. 321). Esto quiere decir que se trata de un discurso basado en el pacto de verdad, según el cual su autor garantiza a sus lectores que toda la información consignada en la obra corresponde a una serie de hechos reales susceptibles de comprobación. No obstante, en la novela de Arciniega, es Maurice Roger quien, una vez más, develará el artificio de textos que, aunque poseen el aparato estructural y la retórica de las biografías, son en realidad obras de ficción con una finalidad meramente publicitaria. Roger las llama “Historietas fantásticas, puras novelas redactadas con arreglo a su capricho por cualquier *manager* publicitario” (Arciniega, 2021, p. 189). Unos relatos que funcionan como combustible para que muchos aspirantes a un rol actoral se decidan a emprender la incierta y difícil aventura en Hollywood. Como se puede observar, hay una franca discordancia entre la etiqueta clasificatoria del producto textual y su verdadero contenido. Más que un recuento de episodios biográficos efectivamente acontecidos, lo que se narra en esos libros son historias cliché de éxito en las que un personaje de orígenes económicos modestos se convierte, sobre todo gracias al feliz azar, en rico y famoso.

Con respecto a la crítica cinematográfica, que debería ser un discurso analítico y argumentativo, esta es calificada en la novela por Maurice Roger como un “truco moderno” de “huecas palabras pseudocientíficas” (Arciniega, 2021, p. 308). Y es que, al igual que las biografías, estos textos no son preparados para difundir una verdad, sino para favorecer los intereses comerciales de los empresarios hollywoodenses. El locuaz personaje cuestiona que, por ejemplo, los “críticos a sueldo” se amparen en categorías analíticas complejas para esconder así las falencias artísticas de los filmes criticados. Y es que, según su perspectiva, aquellos análisis se concentran en la prolijidad técnica de las partes, pero desatienden la deficiente calidad del todo. Esta estrategia apunta a que el público se vea persuadido a seguir consumiendo las producciones filmicas que, en el contexto mencionado en la novela, están perdiendo interés para dichas audiencias.

La fotografía periodística aparece aquí también al servicio de la consolidación de la vida celuloideal. El episodio con que mejor retrata Arciniega esta situación ocurre cuando Olga y Eric están de viaje de luna de miel. Para entonces, la popularidad de ambos ha comenzado a mermar y es por ello que el publicista Lewis ha aprovechado esta oportunidad para darle un mayor atractivo a la vida celuloideal de su representado. Se tiene que inventar, entonces, una cobertura periodística, aparentemente independiente en la que, por supuesto, no pueden faltar los garantes de la verdad: “media docena de fotógrafos que, capitaneados por Lewis, creyeron oportuno convertir el *hall* en una tormenta de humos y relámpagos” (Arciniega, 2021, p. 367). En ese sentido, la cobertura cumple más una función publicitaria que informativa, es decir, más que hacer una espectacular cobertura de un evento porque se le considera importante, esta tropa de fotógrafos busca volver importante un evento por su espectacular cobertura. Se observa cómo, en efecto, la vida celuloideal demanda de una validación que la legitime o que, al menos, produzca una cierta ambigüedad a su favor.

DE LA VIDA CELULOIDEAL A LA IDENTIDAD DIGITAL

A partir de lo señalado se puede llevar a cabo una productiva comparación con un fenómeno social característico del siglo XXI, a saber, la gran importancia que millones de personas en el mundo otorgan a su “identidad digital”. Esta es definida por autores como Sullivan (2011) como un conjunto de datos personales asociados a una persona en un marco digital, los cuales son generados por ella misma o por otros; dicha identidad digital, entonces, es una construcción (p. 9). En ese orden, la manufactura de una vida celuloideal, expuesta de modo muy preciso por

Rosa Arciniega en esta novela escrita hace casi un siglo, guarda grandes semejanzas con la manufactura de las identidades digitales contemporáneas, especialmente en las redes sociales.

Como apuntan Del Prete y Redón (2020), el uso de internet y sus entornos siempre lleva al sujeto más allá del empleo utilitario de las mismas, e incluso conlleva a que este uso sea el punto de partida para un acto experiencial donde dicho sujeto se autodefine (p. 2). De ahí que las redes sociales sean espacios de experiencia en los cuales se ofrece la oportunidad de reconstruir la identidad con fines de autosatisfacción psicológica o con una finalidad económica. Naturalmente, en la época de *Vidas de celuloide*, esta “otra vida” solo podía ser difundida a gran escala por aquellos privilegiados que conseguían acceder a la maquinaria hollywoodense y, con ello, a plataformas masivas de difusión (prensa escrita y radial). Hoy en día, sin embargo, con el desarrollo y la accesibilidad de la tecnología digital, principalmente a través de teléfonos inteligentes, ya no es necesario ser una “estrella” de Hollywood para manufacturar una identidad que consiga atraer popularidad y dinero.

Desde la teoría crítica contemporánea, Bauman (2007) sostiene que las identidades en la “modernidad líquida” se han vuelto frágiles, inestables y sometidas a un proceso continuo de reinvenición, en un contexto donde la visibilidad pública se confunde con la autenticidad. Esta liquidez identitaria se refleja claramente en las redes sociales, espacios virtuales donde el yo se exhibe, se fragmenta y se adapta al flujo permanente de la atención digital. Del mismo modo, Han (2014) advierte que, en la “sociedad de la transparencia”, el sujeto contemporáneo tiende a reducirse a una imagen de rendimiento y exposición, lo cual genera una paradoja: cuanto más visible es, menos auténtico se vuelve. La vida celuloideal, en este sentido, puede leerse como una anticipación literaria de esa lógica de autoexposición narcisista que Han considera propia de la era digital.

Por su parte, García Canclini (2019) observa que en la cultura digital los individuos construyen pertenencias híbridas y transnacionales, configuran identidades que oscilan entre lo local y lo global, lo real y lo virtual. Este marco permite interpretar las “vidas celuloideas” de Arciniega como un antecedente de las actuales “vidas conectadas”, donde la autofiguración y la circulación de la imagen se convierten en capital simbólico. Así, la autora peruana anticipa tensiones que hoy son analizadas desde los estudios culturales sobre la subjetividad en redes.

Como en el caso del fenómeno de la vida celuloideal, analizado a través de la ficción novelística por Arciniega, en el de la identidad digital la construcción de “otra vida” no es algo esencialmente negativo. Y si en ello intervienen los medios tecnológicos, esto tampoco es de

por sí problemático. De hecho, la misma autora, “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” (Lergo, 2021b, p. 101). Después de todo, si esa reconfiguración de la vida es concebida como un juego, sus consecuencias deberían tener la misma inocuidad que las prácticas lúdicas. Se gana o se pierde un juego, pero en ningún caso esto debería establecer una correlación con la autovaloración genuina que cada individuo tiene de sí.

No obstante, como advierte Bauman (2013), la búsqueda incesante de validación social puede conducir a una forma de “ansiedad identitaria” en que el sujeto depende del reconocimiento externo para sostener su autoestima. De manera similar, Han (2017) describe cómo el capitalismo digital convierte esa necesidad de visibilidad en un mecanismo de control emocional en que el individuo se autoexplota bajo la ilusión de libertad. Ambos enfoques ayudan a comprender el vacío existencial que experimentan los personajes de Arciniega cuando su “vida celuloideal” pierde espectadores, lo que evidencia un vacío análogo al que hoy viven quienes ven decaer su presencia virtual.

Desafortunadamente, debido a variables principalmente psicológicas y sociológicas, muchos sujetos contemporáneos otorgan una importancia tal a sus identidades digitales que estas terminan reemplazando a la identidad real. Debido a ello, no pueden consolidar una personalidad (*Persönlichkeit*) que, según Ortega y Gasset (2006), es el destino individual del ser humano (p. 554). Tal es el caso de Eric Freyer y Olga D’anti, quienes, en la novela de Arciniega, confunden la máscara con el rostro al punto de quedar atrapados en su propia creación identitaria. De modo tal que, cuando sus máscaras ya no son aplaudidas, ambos desarrollan un fuerte sentimiento de vacío, soledad, abandono y angustia. Simplemente, no tienen personalidad y, en consecuencia, destino.

Un cuento de un compatriota de Arciniega, Julio Ramón Ribeyro (2009), simboliza crudamente esta situación. Se trata de un relato de ambientación medieval publicado en 1952 con el título de “La careta”. En él, un joven pueblerino llamado Juan recurre a un artificio para poder ingresar a una aristocrática fiesta en la que es requisito obligatorio usar una máscara. Dado que estas se han agotado en el pueblo, el protagonista decide engañar al anfitrión, guardianes y asistentes del baile apareciéndose con el rostro pintado con bermellón y sonriendo exageradamente. Efectivamente lo consigue, pues, paradójicamente, el rostro auténtico ha conseguido imitar a la perfección a un rostro artificial. Por supuesto, no es fácil sostener la

sonrisa descomunal tanto tiempo y, cuando ya está amaneciendo, el anfitrión pide a todos los invitados que se quiten sus caretas. Juan no puede hacerlo por obvias razones, pero, para su mala suerte, su “careda” es elegida como la mejor. Lo fuerzan a que se la retire y, como todo intento es en vano, a alguien se le ocurre arrancársela con un cuchillo. Es así como terminan arrancándole la piel del rostro ante la indolencia de los observadores.

Este cuento de Ribeyro representa simbólicamente el peligro al que están expuestos los sujetos que, para encajar socialmente, deben recurrir a una falsificación de su identidad. Como en esta ficción, cuando el artificio ya no es sostenible, se corre el riesgo de que el sujeto reciba una sanción social que termine por exponerlo a situaciones dolorosas que ponen en riesgo su equilibrio interior e integridad física. En la parábola de Ribeyro, el rostro queda vacío y se le despoja de toda identidad a Juan; en la novela de Arciniega, el vacío es todavía más grande. Lo señala con desgarradora elocuencia Olga D’anti al final del libro:

Y así nos encontramos ahora. Solos; absolutamente solos y sin una ilusión siquiera con qué llenar el vacío de nuestras almas. ¡Ninguna! Ni la de reconstruir o volver a nuestra vida de antes, a la que fue nuestra, a la que fue la verdadera. (Arciniega, 2021, p. 454)

De esta manera, la autora representa el dolor y la desesperanza de quienes consideran haber recorrido un camino sin retorno en la búsqueda de la felicidad a toda costa. Se aprecia, entonces, cómo la novela de Arciniega es de utilidad para comprender mejor los riesgos de manufacturar una “careda digital” en el siglo XXI. En ese sentido, la “vida celuloideal” arciniega anticipa las formas contemporáneas de subjetividad mediada: vidas performativas que, como advierten Bauman (2007) y Han (2014), se despliegan en la superficie del espectáculo y cuya consistencia depende de la mirada ajena. La novela, leída desde este marco comparativo, ofrece una lúcida crítica de los mecanismos culturales que, bajo distintas tecnologías, convierten la identidad en una representación incesante.

CONCLUSIONES

El análisis del concepto de “vida celuloideal”, planteado en *Vidas de celuloide. La novela de Hollywood*, nos lleva a una fascinante conexión con la formación de identidades individuales en la actualidad, especialmente en el ámbito de las redes sociales. Esto porque, como señalan Antón y Levratto (2021):

En las redes sociales, el sujeto digital construye su yo de una forma muy diferente a como lo hace en las interacciones cara a cara, teniendo en cuenta, por ejemplo, que su manejo sobre las plataformas y sus conocimientos informáticos en general, serán determinantes para que ofrezca una identidad u otra. (p. 30)

Como se mostró en el análisis textual, la hiperdependencia del discurso publicitario en la época dorada de Hollywood se tradujo en la necesidad de las estrellas cinematográficas de construir narrativas ficticias y atractivas sobre sus vidas para mantenerse relevantes y, en última instancia, ser adoradas por el público. Este fenómeno, que marcó una era donde la maquinaria publicitaria era esencial para la fama, establece un vínculo intrínseco con la dinámica actual de las redes sociales. En la actualidad, la construcción de identidades digitales implica, a menudo, una cuidadosa curaduría de contenido para atraer la atención y el reconocimiento. Al igual que las estrellas de Hollywood tejían historias cautivadoras para alimentar su estrellato, los usuarios de redes sociales seleccionan meticulosamente los aspectos de sus vidas que desean compartir al punto de crear una narrativa digital que, si bien puede ser auténtica en algunos aspectos, sigue imbuida de elementos publicitarios para generar interacción y validación. Así, la hiperdependencia del discurso publicitario, que alguna vez definió la vida celuloideal, persiste en la era digital, donde la atención y la aprobación se buscan a través de cuidadosas estrategias de presentación personal en línea.

De otro lado, el inevitable sometimiento a la mirada ajena durante la época dorada de Hollywood, recreada en la novela de Arciniega, suponía que los actores vivieran bajo la constante observación del público, incluso en sus momentos más privados. Este escrutinio perpetuo generaba una sensación de estar siempre en el escenario y de llevar al sujeto a una especie de actuación constante para satisfacer las expectativas del público. Este fenómeno histórico se asemeja sorprendentemente a la dinámica contemporánea de las redes sociales. En la era digital, las personas también experimentan una vigilancia constante, pero ahora de carácter virtual. La mirada ajena se traslada a la pantalla de los dispositivos donde la audiencia sigue de cerca las actividades cotidianas. Los usuarios de redes sociales, conscientes de esta mirada virtual, pueden sentirse presionados a representar versiones idealizadas de sus vidas, y así contribuir a una forma moderna de actuación. La necesidad de recibir validación y aprobación puede llevar a una continua representación de la vida diaria, paralela a la experiencia de los actores de Hollywood que, décadas atrás, también estaban sujetos a una observación constante en su vida pública. En ese sentido, el inevitable sometimiento a la mirada ajena encuentra un eco en la actualidad a través de la construcción cuidadosa de identidades digitales para ser vistas de determinadas maneras.

La transitoriedad mercantil experimentada por los actores en la época dorada de Hollywood, representados por Eric Freyer y Olga D'anti en la novela analizada, y cuyas carreras se valorizaban y devaluaban según la fluctuante demanda del público, tiene notables

paralelos con la dinámica de las redes sociales en la actualidad. En ambos contextos, la atención y la popularidad son efímeras, sujetas a la rápida evolución de los gustos y preferencias del público. En la era digital, la viralidad de un contenido puede catapultar a un usuario a la fama en cuestión de días, solo para que esa popularidad disminuya rápidamente con la llegada de nuevos contenidos. Este ciclo constante de valorización y devaluación puede generar una sensación de vacío existencial similar al experimentado por los actores de Hollywood. Es más, la necesidad constante de mantenerse relevante en el escenario digital puede llevar a la búsqueda frenética de validación, e incluso a contribuir a una sensación de insatisfacción y falta de significado. En efecto, la transitoriedad mercantil conecta de manera impactante la experiencia de los actores de Hollywood con la realidad contemporánea de aquellos que buscan reconocimiento y validación en las redes sociales.

La necesidad de validación mediante discursos fácticos, una práctica común en la época dorada de Hollywood, representada también en la novela, encuentra una conexión significativa con la dinámica de construcción de identidades en las redes sociales contemporáneas. En los días de Hollywood, los agentes publicitarios utilizaban biografías, periódicos, críticas de cine y reportajes, los cuales, por su naturaleza, deberían ser veraces para dar credibilidad a las narrativas inventadas sobre la vida privada de los actores. De manera análoga, en el entorno digital actual, la validación y la autenticidad de las identidades se busca a través de discursos aparentemente fácticos, tales como la presentación de logros, experiencias y conexiones sociales. Las redes sociales son plataformas donde los usuarios comparten aspectos de sus vidas con la intención de construir una imagen auténtica. Sin embargo, esta búsqueda de validación a través de discursos aparentemente fácticos puede llevar a la creación de identidades construidas y a la presión constante por mantener una imagen que se perciba como verdadera. La necesidad de validación, en este contexto, revela la intersección entre las estrategias de la época dorada de Hollywood y la actualidad digital, donde la verdad percibida se convierte en un elemento crucial para la construcción y aceptación de identidades.

Vidas de celuloide. La novela de Hollywood proporciona, entonces, una lente valiosa para examinar la naturaleza de la falsificación de vidas públicas. Al trasladar estas reflexiones al contexto actual de las redes sociales, se destaca la persistencia de un fenómeno que ha evolucionado, pero que mantiene su esencia: la creación consciente de identidades públicas con todas sus implicaciones en la autenticidad y la autodestrucción moral y física del individuo. De este modo, Rosa Arciniega se revela como una precursora crítica de las problemáticas mediáticas del siglo XXI. Su diagnóstico de la “vida celuloideal” no solo describe una patología

propia de la cultura de masas de los años treinta del siglo pasado, sino que anticipa, con notable lucidez, los rasgos estructurales de la subjetividad contemporánea: la autoexposición permanente, la estetización del yo y la dependencia de la mirada ajena como fuente de valor. En su narrativa, la fama no es una forma de reconocimiento, y sí un dispositivo de alienación que transforma la identidad en mercancía —una idea que siglos después será central en la crítica cultural de autores como Guy Debord (2005) o Jean Baudrillard (2005)—. La vida convertida en espectáculo, el sujeto reducido a simulacro y la autenticidad subordinada a la visibilidad encuentran, en Arciniega, una formulación temprana que la inscribe dentro de una genealogía de pensamiento sobre la representación y el deseo mediático.

Esta anticipación se vuelve aún más significativa si se observa que la “vida celuloideal” propone un tipo de identidad estructuralmente performativa: los individuos deben actuar para existir. En ese orden, Arciniega prefigura lo que la cultura digital actual ha radicalizado: la vida en redes como una escena continua de autoafirmación en que la subjetividad depende de métricas de aprobación, visibilidad y consumo simbólico. Así como sus personajes viven atrapados en el artificio hollywoodense, los sujetos contemporáneos experimentan una tensión constante entre la autenticidad y la curaduría de su imagen. El yo digital es, en última instancia, una reedición de la “vida celuloideal”: un proyecto de autoconstrucción sometido a los mismos imperativos de seducción, mercado y espectáculo.

La vigencia de *Vidas de celuloide* radica, por tanto, en su capacidad de traducir una crisis moderna de la representación en términos que resuenan plenamente en la posmodernidad y la hipermodernidad. En su ficción se advierte ya la emergencia de lo que Han (2014) llamará “la sociedad de la transparencia”, donde la exposición sustituye al reconocimiento y la existencia pública reemplaza a la interioridad. Arciniega entrevé, desde los años treinta del siglo XX, la lógica de la economía de la atención, la desmaterialización de la experiencia y la confusión entre biografía y performance que hoy definen el espacio digital.

En este sentido, su novela ofrece un testimonio de la modernidad mediática temprana y expone una advertencia sobre el destino del sujeto en las sociedades de la imagen. Su crítica a Hollywood trasciende su tiempo, puesto que señala la génesis de un fenómeno que alcanzará su madurez en las plataformas digitales donde cada usuario se convierte en actor, público y mercancía simultáneamente. Así, Arciniega anticipa las tensiones ontológicas del siglo XXI, donde la autenticidad se convierte en una forma de estrategia y la intimidad en un espectáculo de sí.

En suma, la “vida celuloide” del pasado sigue resonando en la era digital y, a su vez, nos recuerda que la búsqueda de la autenticidad en un mundo mediado por la imagen es un desafío constante. Este artículo propone, finalmente, un entendimiento más profundo de la relación entre la ficción narrativa del pasado y la realidad digital del presente a partir de la demostración de cómo los fantasmas del Hollywood antiguo siguen influyendo en la sociedad contemporánea, aunque ahora la pantalla sea digital y el escenario sean las redes sociales del siglo actual.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ANTÓN, R. & LEVRATTO, V. (2021). La construcción de la identidad digital en las redes sociales: un estudio cuantitativo en Argentina y España. La imagen como elemento determinante en la identidad y acción digital. *Revista Latinoamericana de Estudios sobre Cuerpos, Emociones y Sociedad*, (36), 23-32. <https://www.relaces.com.ar/index.php/relaces/article/view/448/428>
- ARCINIEGA, R. (2021). *Vidas de celuloide. La novela de Hollywood*. 1934. Espuela de Plata.
- BAUDRILLARD, J. (2005). *Cultura y simulacro*. Kairos.
- BAUMAN, Z. (2007). *Modernidad líquida*. Fondo de Cultura Económica.
- BAUMAN, Z. (2013). *La cultura en el mundo de la modernidad líquida*. Fondo de Cultura Económica.
- DEBORD, G. (2005). *La sociedad del espectáculo*. Pre-Textos.
- DECORDOVA, R. (1990). *Picture Personalities: The Emergence of the Star System in America*. University of Illinois Press.
- DEL PRETE, A. & REDÓN, S. (2020). Las redes sociales on-line: Espacios de socialización y definición de identidad. *Psicoperspectivas*, 19(1), 1-11. <https://www.redalyc.org/journal/1710/171063032008/html/>
- GARCÍA CANCLINI, N. (2019). *Ciudadanos reemplazados por algoritmos*. Calas.
- HAN, B.-C. (2014). *La sociedad de la transparencia*. Herder.
- HAN, B.-C. (2017). *Psicopolítica: Neoliberalismo y nuevas técnicas de poder*. Herder.
- JAPPE, A. (2016). *Las aventuras de la mercancía*. Pepitas de Calabaza.
- LERGO, I. (2020). Introducción. En Rosa Arciniega, *Engranajes*. Espuela de Plata.
- LERGO, I. (2021a). Introducción. En Rosa Arciniega, *Vidas de celuloide. La novela de Hollywood*. Espuela de Plata.

- LERGO, I. (2021b). Rosa Arciniega y el cine. *Revista de Escritoras Ibéricas*, (9), 73-107. <https://doi.org/10.5944/rei.vol.9.2021.28786>
- MORADIELLOS, E. (2022). La biografía histórica: unas reflexiones tentativas y personales. *Boletín de la Real Academia de la Historia*, 219(2), 321-338. Real Academia de la Historia.
- ORTEGA Y GASSET, J. (2006). Sobre un Goethe bicentenario. En *Obras completas*, (pp. 549-562). Taurus-Revista de Occidente.
- RIBEYRO, J. (2009). La careta. En *La palabra del mudo*, (pp. 31-33). Seix Barral.
- SHAKESPEARE, W. (2004). *As You Like It*. 1599. Cambridge University Press.
- SULLIVAN, C. (2011). *Digital Identity*. University of Adelaide Press.