

José Carlos Mariátegui y el cine: entre Hollywood y un Charlot desnudo

Chrystian Zegarra

Colgate University. Hamilton, Nueva York

En las palabras preliminares a *La escena contemporánea* (1925), colección de artículos publicados previamente en las revistas limeñas *Variedades* y *Mundial*, José Carlos Mariátegui (1894-1930) apunta que, debido al tono "fragmentario" y "rápido" de sus "impresiones", éstas no tienen como objetivo "componer una explicación de nuestra época" y seguidamente manifiesta su convicción acerca de la imposibilidad de "aprehender en una teoría el entero panorama del mundo contemporáneo" ya que no se puede "fijar en una teoría su movimiento". Ante la limitación teórica para reproducir la totalidad de una época sometida a cambios profundos, como fue el período que comprende los tres primeros decenios del siglo XX, considera que "el mejor método, para explicar y traducir nuestro tiempo es, tal vez, un método un poco periodístico y un poco cinematográfico".¹ En este sentido, los episodios de la vida contemporánea encuentran una representación más fidedigna al ser registrados por la cámara cinematográfica —y por la máquina de escribir del cronista—, pues está capacitada para capturar y reproducir el flujo veloz de los nuevos tiempos. Por analogía, la sumatoria de los breves artículos de Mariátegui formaría una unidad basada en la fragmentación, similar a un procedimiento de montaje textual de raigambre cinematográfica.

Estas frases de Mariátegui servirán como punto de partida para este ensayo que se propone resaltar las conexiones entre sus textos ensayísticos y literarios y el cine. Me propongo mostrar cómo los tópicos cinemáticos recorren su obra desde los ensayos juveniles de la "edad de piedra" (1894-1919) hasta los artículos publicados en *Amauta* y otros medios impresos a fines de la década del 20. Mariátegui siempre se mostró atento al desarrollo de las propuestas artísticas, literarias y políticas de su tiempo, participando activamente en los debates sobre el carácter del arte y la literatura de vanguardia, y teorizando sobre la narrativa indigenista y el "problema del indio". Por ello, el interés que prestó a las innovaciones técnicas del cinematógrafo refleja su disposición para reflexionar sobre el impacto del séptimo arte en la vida intelectual y cotidiana del individuo. En lo que sigue señalaré cómo la percepción de Mariátegui hacia el cine evoluciona desde una valoración negativa de los productos cinemáticos frívolos y acartonados de la industria de Hollywood, hasta un reconocimiento del cine como herramienta para estimular la conciencia crítica de las masas. Esta última idea se encarna en los films de Charles Chaplin, a quien Mariátegui consideró como el "antiburgués por excelencia".² Es pertinente aclarar desde el principio que Chaplin simboliza una doble dimensión artística al ser a la vez "figura clave del entretenimiento fordista de masas y la imaginación

¹ "Prólogo", *La escena contemporánea*, Lima, Biblioteca Amauta, 1976, p. 11.

² "Esquema de una explicación de Chaplin", *El Alma Matinal y otras estaciones del hombre de hoy*, Lima, Biblioteca Amauta, 1959, p. 57.

internacional popular” e ícono de “resistencia al proceso de ‘hollywoodización’ verbal desde la perspectiva de una mimética vernácula general”.³

Confluencias entre cine y literatura en el Perú

La productiva y prolongada relación entre los escritores latinoamericanos y el cine data de las primeras décadas del siglo XX. Edmundo Paz-Soldán y Debra Castillo enfatizan que, “Prácticamente no hay ningún escritor latinoamericano que no haya registrado el impacto del universo de los medios masivos de comunicación del siglo veinte”.⁴ La presencia del cine en la escena cultural peruana se vio respaldada por un cambio en la sociedad capitalina y un sector limeño pudo responder a las exigencias de los patrones cinematográficos. En este sentido, *Mundial* publicó dos artículos de Juan de Ega (1921) que incluyen productos culturales provenientes de la esfera del cine dentro del imaginario social de la época. En el primer texto, el autor incorpora dentro de su lista clasificatoria de novios a los “enamorados de cinema”, ya que “[son] algo que se ha hecho epidémico en Lima”.⁵ En la segunda crónica, estos nuevos personajes son ubicados en su entorno preferido —la sala de cine—, la cual provee la oscuridad cómplice para una cita amorosa: “Y vienen los cines. Lugar por excelencia para las complicidades del amor, la sala del cinema posee el disimulo del espectáculo y las ventajas de la oscuridad”.⁶ Esta misma revista publicó un artículo que refuerza la idea de que el cine reformuló la mentalidad de sus receptores en el contexto peruano de esos años. En esta pieza anecdótica e irónica, el autor da cuenta de cómo los limeños buscaban emular a los íconos mudos de la pantalla gigante, Rodolfo Valentino y Mary Pickford, por ejemplo. Esta actitud es vista con punzante humor ante la imposibilidad de evitar la creciente influencia del cine en la vida pública: “Invade todos los sectores de la vida la tendencia cinematográfica. Es el microbio de la pantalla que se ha multiplicado hasta el extremo de uniformar, caricaturizándolos, a una serie de tipos y tipas que imitan a los ases del séptimo arte”, argumenta el cronista.⁷ El autor ironiza acerca del nacimiento de un nuevo tipo de personajes femeninos: las “niñas” o “mujeres cinemáticas”, que persiguen a un amante que reúna las características de sus ídolos de celuloide, y ello hasta tal punto que los hombres se sienten obligados a adoptar patrones de comportamiento impostados para adecuarse a las exigencias de sus pretendidas: “Ellos se deshacen a imagen y semejanza de los actores que imitan por culpa de las mujeres que buscan, en la calle, lo que sólo cabe en la pantalla”.⁸

El giro sustancial que impuso el cine en el arte causó que destacados escritores e intelectuales peruanos de las décadas del 20 y 30 entablaran con él un diálogo creativo y analítico. Carlos Arroyo Reyes repasa la inclinación de algunos escritores peruanos (Mariátegui, César Vallejo, Jorge Basadre y María Wiesse) hacia la figura de Charles Chaplin, por el aspecto ideológico (“bolchevique o comunista informal”)

³ John Kraniuskas, “Mariátegui, Benjamin, Chaplin”, *Fronteras de la modernidad en América Latina*, Hermann Herlinghaus y Mabel Moraña, eds., Pittsburgh, PA, Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, 2003, p. 91.

⁴ “Beyond the Lettered City”, *Latin American Literature and Mass Media*, New York, Garland, 2001, p. 7, mi traducción.

⁵ “El amor en Lima”, *Mundial*, 78 (1921), p. 30.

⁶ “El amor en Lima”, *Mundial*, 80 (1921), p.11.

⁷ César Corzo, “El microbio de la pantalla”, *Mundial*, 429 (1928), p. 81.

⁸ Corzo, p. 82.

de su producción cinematográfica.⁹ Por su parte, Óscar Limache sacó a la luz una compilación de textos de poetas peruanos (nacidos entre 1907 y 1976), “que explícitamente se hubieran ocupado del cine”. Este crítico asevera que “es innegable la influencia del cine en la búsqueda de nuevas formas de expresión por parte de escritores y artistas”.¹⁰ Asimismo, en sus numerosas crónicas enviadas desde París a diarios y revistas peruanas, César Vallejo discutió ampliamente el papel del cine en el debate sobre la naturaleza del arte y la literatura. Por ejemplo, en “La Pasión de Charles Chaplin” (1928), se evidencia una preocupación por dotar al séptimo arte de una fuerza revolucionaria; es decir que, además de incidir en un dominio técnico para captar la sensibilidad novedosa, se le exige al cineasta una toma de conciencia ante la realidad. Vallejo elogió el acierto del compromiso social de *The Gold Rush* (1925): “En pos del oro’ es una sublime llamarada de inquietud política, una gran queja económica de la vida, un alegato desgarrador contra la injusticia social”.¹¹

El cine en la Edad de piedra

Desde los primeros artículos periodísticos que publicó en *La Prensa* en 1911, la mayoría firmados con seudónimos, entre los que destaca el de Juan Croniqueur, Mariátegui demostró una constante afinidad con el cine —“Me interesa el cinematógrafo”, escribió en 1917 en “Carta a un poeta”—¹², que se prolongaría a lo largo de su obra. Además, Mariátegui fue un conocido cinéfilo quien, como miembro activo de la bohemia limeña aglutinada en el Palais Concert, se reunía con “los escritores jóvenes... para cambiar impresiones sobre las cintas cinematográficas y los estrenos teatrales”.¹³ Sin embargo, el entusiasmo de su citada confesión sigue un curso que oscila desde la calificación del cinema como producto superficial burgués —al punto que en el poema “Para ganar la polla” (1916) incita a “Desdeñar el cinema” (*EJ* I, p. 123)— hasta el descubrimiento de su poder artístico y comunicativo, de los que dejó constancia en lúcidos ensayos posteriores.

En la revista hípica *El Turf* Mariátegui publicó algunos poemas, entre los que se destacan las series “Films de la tarde” y “Emociones del hipódromo”, donde menciona motivos cinematográficos. En estos textos, plagados de palabras inglesas como “paddock”, “stud”, “match”, “sportsmen”, “crack”, etc., la voz poética divaga entre el mundo de los jóvenes aristócratas de la sociedad “señoril” limeña, asiduos concurrentes al Jockey Club, quienes en la elegancia de sus trajes y maneras dejan traslucir un clima de tedio y frivolidad. Para Mariátegui, esta experiencia de primera mano en un mundo decadente, reunido en el microcosmos del escenario hípico, “excitó la seriedad y hondura analítica de sus preocupaciones, y quizá lo llevó a

⁹ “El subversivo señor Charlot”, *Quehacer*, 58 (1989), p. 103.

¹⁰ *Un año con trece lunas. El cine visto por los poetas peruanos*, Lima, Colmillo Blanco, 1995, p. 9.

¹¹ “La Pasión de Charles Chaplin”, *Mundial*, 404 (1928), p. 1.

¹² *Escritos juveniles*, III, p. 285. Las citas de los textos tempranos de Mariátegui provienen de la edición en 8 volúmenes, *Escritos juveniles (La edad de piedra)*, Alberto Tauro, ed., Lima, Biblioteca Amauta, 1987. En adelante, abreviamos el título de esta colección como *EJ*, seguido del número del volumen y la página correspondiente.

¹³ Alberto Tauro, “Estudio preliminar”, *Escritos juveniles*, I, p. 34.

precisar la conciencia de sí mismo”.¹⁴ En sus incursiones al hipódromo, Mariátegui (quien se autodenomina “poeta esplinático”, en clara alusión al *spleen* de Charles Baudelaire) agudizó su comprensión de la vida impostada de los sectores altos de la sociedad de Lima, y ello dio como resultado la vena irónica y paródica de sus poemas, cuentos y crónicas de la edad de piedra.

En un poema de la serie “Emociones” (1916) dice: “Mi vida en este instante tiene un vulgar teorema: / a las seis de la tarde el landó y el cinema, / a las siete el fastidio y a las ocho el cocktail” (*EJ I*, p. 102). En el cuento “Epistolario frívolo (novela auténtica)” (1916), el narrador reproduce un diálogo epistolar entre dos jóvenes aristócratas. El pretendiente anuncia: “Después de las carreras te buscaré en el teatro, en el cinema y en el Palais. Tú estarás en uno de estos sitios” (*EJ I*, p. 193). El doble juego amoroso de la mujer, quien podría haber sido atacada por el “microbio de la pantalla”, la lleva a confesar que en realidad estaba comprometida con otro hombre. La imitación de ciertos patrones de conducta importados de Estados Unidos y asimilados a través de los films norteamericanos, era una práctica común de la aristocracia limeña. Mariátegui lo señala en la crónica policial “El suceso del día” (1914), sobre el suicidio de una pareja de amantes. Según el cronista, el “amor” ha dejado de ser “la razón más poderosa para el suicidio”, tal y como ocurría en las obras de Shakespeare o Maeterlinck. En el mundo contemporáneo penetrado por los productos masivos de la industria fílmica, es “la propaganda objetiva del cinema, que poquísimos tiene de edificante y moralizadora, [la que] ha intervenido en sus caracteres sencillos y románticos [de los suicidas] para decidirlos a tan trágico fin” (*EJ II*, p. 27). Siguiendo esta misma línea, en “Causerie” (1916) leemos: “Es así la vida social en estos días. El teatro, las *matinéas* familiares, las *soirées* de la Filarmónica y las *vermouths* de moda del Excélsior monopolizan el comentario y la preocupación de las gentes ‘bien’” (*EJ II*, p. 98, énfasis suyo). Además, en dos textos de la columna “Glosario de las cosas cotidianas” (1916) publicada en *La Prensa*, el periodista dice que “por no aburrirse, por matar el tiempo, van las gentes al Palais Concert, al cinema, a tertulias, a ‘five o’clock teas’, al balneario, a todas partes” (*EJ III*, p. 52, sus comillas). Y en la pieza “Diario de una niña cristiana, de dieciocho años, bonita, inteligente, amable, que habla francés y lee a Paul Bourget” se lee: “Yo soy muy amiga de Elena y de Isabel. Isabel y Elena son primas y Elena es hermana de Luis, que ya es bachiller en letras y que va a verme todos los viernes al cinema” (*EJ III*, p. 100).

Sobre el dominio abrumador del cine de Hollywood en las salas peruanas, Violeta Núñez publicó una exhaustiva investigación que incluye un listado de todos los films estrenados en Lima en la década del 30. Los datos son contundentes: de un total de 3698 largometrajes, 2693 provienen de Paramount, Universal, Metro, Warner, Fox, etc., mientras que la cantidad restante (1005) se reparte entre otros 20 países del resto del mundo.¹⁵ En este sentido, en la revista *Colónida*, dirigida por Abraham Valdelomar, apareció una nota anónima que critica el aspecto comercial del cine norteamericano, comparando los recipientes que contienen las cintas con latas de conserva: “En cada una de estas cajas cilíndricas que a primera vista parecen latas de mortadella, vienen enroscados [sic] varios kilómetros de pasiones, odios,

¹⁴ *Ibid.*, p. 28.

¹⁵ *Cartelera cinematográfica peruana 1930-1939*, Lima, Universidad de Lima, 1998, p. 375.

asesinatos, persecuciones”.¹⁶ Con un estilo mordaz, el artículo arremete contra películas que, a pesar de lo trillado de sus argumentos, producen ganancias mayúsculas debido a un público que acude en masa a observarlas: “Nuestros cinematógrafos han llegado a cobrar sumas verdaderamente fabulosas por la exhibición de un drama cursi”. Ante la invasión de la cursilería en las pantallas limeñas, el autor propone “un discreto alejamiento...”.¹⁷ Vale resaltar que esta breve nota, además de enfatizar el rechazo de *Colónida* al cine superficial, sirve para constatar que el cine norteamericano inundaba las salas del mundo y la conciencia de los espectadores. En una crónica sobre una bailarina argentina de flamenco, “Viendo a Antonia Merce” (1915), Mariátegui confiesa irónicamente su incapacidad para ponderar positivamente el desfile de luces y sombras de las imágenes ya que, debido a su “evidente miopía física”, es incapaz de “apreciar bien estas visiones oscilantes que auspician las digestiones burguesas y los vulgares discreteos enamoradizos” (*EJ III*, p. 202).

En nuestra opinión, el texto ficcional más logrado de la edad de piedra es “El hombre que se enamoró de Lily Gant” (1915). Su argumento es simple: el protagonista abandona a su prometida porque cree firmemente que la actriz de cine se ha enamorado de él. Para Eugenio Chang-Rodríguez, este personaje “es una caricatura de la sensualidad y la cursilería burguesas, influidas por las metáforas cinematográficas”.¹⁸ En el plano simbólico la historia enfatiza la hipótesis de que la ilusión que causa el cine en las conciencias acrílicas, pasivas, puede conducirlos a un estado de despersonalización y pérdida de contacto con la realidad social inmediata: “Y en la sala, la concurrencia burguesa, vulgar y plácida, no perdía detalles de la historia folletinesca y cursi de la película” (*EJ I*, p.171). Lily Gant es descrita como “niña engañada” que “ponía en cada gesto y en cada ademán un matiz de su gama artística” (*EJ I*, p. 171). Además, era “frágil y hermosa como una muñeca” (*EJ I*, p.171), encarnando en su intangible consistencia de “sombra del ecran” al típico autómatas de celuloide. La alienación del protagonista, quien sucumbe al canto de sirena de la estrella, esquematiza la sociedad de la época, sometida al embrujo de la industria cinematográfica norteamericana. Podría postularse también que el cuento sugiere que la mentalidad burguesa peruana estaba sometida a modelos foráneos, lo cual lleva al protagonista a fantasear un romance con un maniquí mecanizado como el que representa Lily Gant. Simon Pople y Joe Kember afirman que además de constituirse en un medio para reproducir la realidad de manera documental, desde sus inicios el cine ha servido para liberar a los espectadores de su apego a la realidad, “ofreció perspectivas extrañas y manipuló a su audiencia por medio de una amplia variedad de trucos técnicos”.¹⁹

Entre 1916 y 1919, Mariátegui publicó cientos de crónicas políticas en la columna “Voces” del periódico *El Tiempo*. Sus textos vincularon la esfera de lo cinemático con el diario ajeteo de las jornadas parlamentarias, sirviendo además como punzantes dardos críticos al segundo gobierno del presidente José Pardo y Barreda

¹⁶ “Los cinematógrafos”, *Colónida*, 2 (1916), p. 40.

¹⁷ *Ibid.*

¹⁸ *Poética e ideología en José Carlos Mariátegui*, Madrid, Porrúa Turanzas, 1983, p. 64.

¹⁹ *Early Cinema. From Factory Gate to Dream Factory*, Londres, Wallflower, 2004, p. 61, mi traducción.

(1915-1919). En "Concilios cotidianos" (1916), por ejemplo, Mariátegui ironiza: "Las recepciones del señor Pardo van a ser nocturnas... Ha pedido condiciones a la Quijanito para una noche. Y si alguien le reprocha esto, dirá que el señor Billinghamst hacía sus tertulias palaciegas con cinematógrafo" (*EJ IV*, p. 63). En "Eleven o'clock tea" (1916) señala: "Y estuvo en Palacio toda la mayoría. Toda absolutamente. Sólo la minoría no quiso hacerle caso a las amables invitaciones del señor Pardo y se quedó en su casa. O se fue al teatro. O se fue al club. O se fue al cinema" (*EJ IV*, p. 101). Ante la "monotonía" de los discursos presidenciales, el cronista reproduce los reclamos de la concurrencia: "Debía haber cinema. Sería interesante ver a la Bertini en Palacio" ("La lámpara maravillosa" (1916), *EJ IV*, p. 327). En "Escenografía" (1916), el presidente Pardo es blanco una vez más de un certero puntillazo al denunciar su carácter acartonado. El palacio de gobierno se vuelve set de cine desde el cual se dirige el destino político del país: "Y el señor Pardo sigue siendo un obseso del decorativismo. Se muere por la elegancia, por el lujo, por la fastuosidad. Y su gobierno sigue siendo un gobierno decorativista" (*EJ IV*, p. 24). Mónica Bernabé acierta al afirmar que los tópicos de las crónicas, "Más que a la política y sus tribulaciones, prestan atención al decorado, a las vestimentas de los personajes, a las poses de sus protagonistas".²⁰ Mariátegui establece un paralelo, en clave paródica, entre el ámbito del parlamento y el contenido artificial de los films americanos de moda. En el ya citado "Concilios" denuncia que "hemos sorprendido un procedimiento imitador del señor Borda. Hace lo mismo que las empresas cinematográficas. Ofrece los proyectos por series, lo mismo que las películas muy grandes. Lo mismo que *Los Misterios de New York*. Lo mismo que *El Tres de Corazones*" (*EJ IV*, p. 64). Las comparaciones entre la superficialidad de cierto tipo de cine comercial y la vacuidad de las decisiones tomadas por los políticos peruanos fueron en aumento. Por ejemplo, en "Claudicación" (1916) Mariátegui afirma: "Si el parlamento fuese razonable y comprensivo para las iniciativas originales, el señor Ramírez presentaría un proyecto suprimiendo los discursos en las cámaras o reduciéndolos a determinados días. Un proyecto que señalase días de discursos como los cinemas días de moda" (*EJ IV*, p. 145). Y en "Quinta tarde" (1916) vuelve a ironizar: "Nosotros mirábamos el reloj y pensábamos que era la quinta tarde del debate del presupuesto. La quinta serie, como dice el señor José María Miranda a quien seduce el cine permanente y 'Los Misterios de New York'" (*EJ IV*, p. 231). "Semana febril" (1917) contiene esta exclamación: "¡Las elecciones no se hacen en los cinemas!" (*EJ V*, p. 396). "Hacia la meta" (1917) insiste en las semejanzas: "El reclamo moderno triunfa en nuestros sistemas democráticos. El cinematógrafo y la rotativa resultan dos elementos principales" (*EJ V*, p. 385). La duración excesiva de las estériles discusiones parlamentarias es caricaturizada en "Debate persistente" (1917): Inesperadamente la Cámara se aficionó al tema de la instrucción nacional. Y se hizo el debate desmesurado como una película folletinesca e intermitente como una terciana" (*EJ VI*, p. 213). Ahora bien, Mariátegui también se afana en denunciar las acrobacias cinematográficas de los parlamentarios oficialistas, sobre todo en el ambiente casi circense de la etapa electoral, como se observa en "Balbuena, suplente" (1917): "El señor Seoane es el candidato del teatro nacional, de los cinemas, de los

²⁰ *Vidas de artista. Bohemia y dandismo en Mariátegui, Valdelomar y Eguren (Lima, 1911-1922)*, Lima, Instituto de Estudios Peruanos / Buenos Aires, Beatriz Viterbo, 2006, p. 80.

'entalladitos'" (*EJ VI*, p. 9, su subrayado), y en "En la balanza" (1917): "—¡Sánchez diputado! ¡Esto parece el título de una película!" (*EJ VI*, p. 79), entre otros textos.

La influencia del cine en los escritos de la edad de piedra revela una faceta de Mariátegui que se bifurca en un derrotero crítico al poner en el tapete los comportamientos frívolos de la alta sociedad limeña y al desenmascarar las prácticas políticas ineficaces de ciertos dirigentes que lucen una mecánica de aspaviento y teatralidad, antes que asumir su responsabilidad cívica para solucionar los problemas del país.

Chaplin y Mariátegui: la doble dimensión del compromiso social

El 8 de octubre de 1919, Mariátegui emprendió un viaje a Italia, Francia y Alemania, con el apoyo económico del presidente de facto Augusto B. Leguía. Como director del diario *La Razón*, Mariátegui se enfrentó al régimen y por eso Leguía patrocinó ese alejamiento del país. Estuardo Núñez argumenta que Mariátegui aceptó este "exilio disimulado" como una posibilidad de ampliar sus horizontes intelectuales entrando en contacto con los últimos desarrollos artísticos y con los debates políticos en la escena europea.²¹ Si bien es cierto que en Lima Mariátegui ya había demostrado inquietudes sociales, vinculándose en 1918 "con un socialista italiano de paso por Lima, Remo Polastri, con quien llega a proyectar la organización de un partido socialista", e involucrándose en las "actividades sindicalistas" que produjeron "la primera huelga general organizada [en 1918], con serias repercusiones políticas",²² es en Europa donde adopta el marxismo. En Europa, Mariátegui continuó cultivando su afición por el cine y enriqueció su bagaje visual al ver cintas que se alejaban diametralmente de los esquemas comerciales del cine hollywoodense: "Le atrajeron... las exhibiciones cinematográficas de 'El Gabinete del Dr. Caligari' con Werner Krauss y Conrad Veidt y tal vez 'El Dr. Mabuse' que sólo se estrenó en 1923".²³ El contacto con un cine predominantemente vanguardista y comprometido con la realidad social del momento — como la rusa, de la cual opina: "El teatro y el cine prosperan magníficamente en la nueva Rusia. Eisenstein y Pudovkin se clasifican, por sus obras, entre los primeros regisseurs del mundo"²⁴— agudiza su vena crítica para retomar sus ataques a los productos pre-fabricados del cine comercial. Mariátegui escribe entonces "La última película de Francisca Bertini" (1921) donde, con punzante ironía, toma como pretexto el retiro de las pantallas de esa famosa actriz italiana, debido a su matrimonio, para lapidar a las estrellas del celuloide que ganan sumas astronómicas, relegando a los "artistas geniales" (literatos o actores de teatro) al anonimato y a la miseria económica. Mariátegui denuncia que "La artista cinematográfica ... es una improvisada. Casi sin preparación alguna arriba a un primer puesto...favorecida generalmente por algún mecenas elegante y oscuro".²⁵

²¹ Estuardo Núñez, *La experiencia europea de José Carlos Mariátegui*, 2a ed., Lima, Biblioteca Amauta, 1994, pp. 17-8.

²² *Ibid.*, pp. 15-6.

²³ *Ibid.*, p. 88.

²⁴ "Pequeño film de la actualidad literaria y artística", *Mundial*, 474 (1929), p. 56.

²⁵ "La última película de Francisca Bertini", *El Artista y la Época*, Lima, Biblioteca Amauta, 1959, p. 196.

Haciéndose eco de las opiniones de Mariátegui, en las páginas de la revista *Amauta*, María Wiese firmó regularmente una sección de comentarios de películas. Estos se refieren, casi en su totalidad, a films producidos en EE.UU. Wiese es despiadada con algunos de los films que encarnan, a su criterio, los defectos más visibles del cine comercial de Hollywood —argumentos edulcorados, personajes maniqueos, historias vacuas—, calificando a la mayoría de las cintas como “incoloras y convencionales” porque “De Hollywood, sobre todo, nos viene el gran peligro... con sus inmensos talleres, sus ‘estrellas’ pagadas a precios fantásticos, sus batallones de comparsas — toda esa maquinaria prodigiosa, que representa millones de millones de dólares [sic]. De Hollywood nos llegan esos cientos de metros de películas —necedades sentimentales, piruetas, carreras, trompeaduras, dramones truculentos— que concluyen con el gusto tan poco refinado de los públicos, inyectándoles el veneno azucarado de la cursilería”.²⁶ Es evidente que la crítica de Wiese tiene un tono anticapitalista que apunta a que el cine debe servir como vehículo de la revolución; de ahí su mofa al universo frívolo de la burguesía. Para ella, el paradigma del cineasta revolucionario es Chaplin, “un creador, un innovador, un revolucionario”, ya que sus películas, además de aportar una técnica novedosa, captan el drama del hombre alienado por los artefactos comerciales de la era moderna, “porque ese es el arte de Chaplin: vida, humanidad, amor y emoción”.²⁷ De esta forma, la corriente de opinión que cuestiona las operaciones monopólicas del cinema comercial de Hollywood reproduce la atmósfera crítica que ya se había manifestado en los textos de escritores e intelectuales peruanos en las décadas iniciales del siglo XX. Mariátegui incide en este punto cuando afirma que “El folletín, en la literatura y en el cinema, obedece a esa tendencia que pugna por mantener en la pequeña burguesía y el proletariado la esperanza en una dicha final ganada en la resignación más bien que en la lucha. El cinema yanqui ha llevado a su más extrema y poderosa industrialización esta optimista y rosada pedagogía de pequeños burgueses. Pero la concepción materialista de la historia, tenía que causar en la literatura el abandono de estas miserables recetas.”²⁸

La referencia de Wiese a la dimensión humana del arte de Chaplin es compartida por la vasta mayoría de escritores e intelectuales de la época. En el Perú se destaca, entre decenas de muestras, “Radiografía de Chaplin” (1929) de Xavier Abril, texto que consiste de una serie de 37 fragmentos poéticos donde se exalta su carácter visionario al afirmar que “Las películas de Chaplin, una vez expuestas, captan nuevas sensaciones del mundo”.²⁹ Emilio Adolfo Westphalen alabó *The Great Dictator* (1940): “La terrible mofa que hizo Chaplin de los dictadores aún es lección que debemos repetirnos; pues esa especie de burla nos será compensación de muchas derrotas y fracasos, y al mismo tiempo, la mejor manera de ir socavando los fundamentos de una imposición injusta y sin razón”.³⁰ Frente al ostentoso derroche de capitales de Hollywood, la figura desgarrada del vagabundo Charlot — *the tramp*—, cautivaba con una simpleza que tocaba las fibras más sensibles del espíritu humano. Como señala Peter Conrad, “Hacia 1927 el vagabundo habría sido reconocido en cualquier lugar del mundo debido únicamente a esa evidencia [su

²⁶ “Los problemas del cinema”, *Amauta*, 12 (1928), p. 24, sus comillas.

²⁷ *Ibid.*

²⁸ “Elogio de ‘El Cemento’ y del realismo proletario”, *El Alma Matinal*, p. 167.

²⁹ “Radiografía de Chaplin”, *Amauta*, 20 (1929), p. 74.

³⁰ “Quién habla de quemar a Kafka”, *Las Moradas*, 1 (1947), p. 20.

vestimenta]. Charlie Chaplin, en el siglo que supuestamente perteneció al hombre común, fue el hombre común en persona”.³¹

Carlos Arroyo Reyes ha trazado un sugerente paralelismo entre Chaplin y Mariátegui, apuntando una coincidencia “casi biográfica” ya que “ambos fueron muy pobres, huérfanos de padre y tuvieron una madre consumida por la costura”; además “existía una identificación ideológica” encarnada en la figura del “bohemio” que es la “antítesis del burgués”.³² Siguiendo esta línea, Mariátegui analizó los films *En pos del oro* —del cual resalta su “resonancia humana”— y *El circo*, en “Esquema de una explicación de Chaplin”. Las peripecias de la “epopeya capitalista” que se embarca en la búsqueda del oro son parodiadas por Chaplin, quien expone el fracaso del capitalismo ante la imposibilidad de “emanciparse del oro”. Esta cinta satírica, sin embargo, cobra mayor dimensión al ser narrada desde el punto de vista romántico del bohemio Charlot, quien es capaz de “llegar a la más honda y desnuda humanidad, al más puro y callado drama”. Por otro lado, en Chaplin anida un “íntimo conflicto entre el artista y Norteamérica”, porque a pesar del éxito masivo de sus films, estos no se adecúan a los patrones en serie de la industria estadounidense. Es más, los “gerentes de Hollywood lo estiman subversivo, antagónico”. Esto debido a que “El arte logra, con Chaplin, el máximo de su función hedonística y libertadora. Chaplin alivia, con su sonrisa y su traza dolidas, la tristeza del mundo”.³³ El rol catártico del arte verdadero, en tanto que liberador de fuerzas emocionales y propiciadoras para una toma de conciencia social, alcanza en Chaplin su más elevado exponente. Por eso Mariátegui reconoce que el espíritu burlesco y paródico de Chaplin para enfrentar las más dramáticas situaciones e injusticias del hombre contemporáneo (cabe recordar las mecanizadas piruetas del obrero Charlot en *Tiempos modernos*) es el camino más acertado para hacerle frente al desalentador clima de alienación que acecha al ciudadano común y corriente en el mundo industrializado. Así, en “La muerte de Max Linder” (1914) — el cómico francés considerado por muchos críticos como predecesor de Chaplin— Mariátegui escribe: “El comprendió hábilmente que la faz más amable de las cosas es la faz cómica, él proclamó el triunfo divino y optimista de la risa, por encima de todas las miserias y dolores de la vida. Supo reírlo todo, ironizarlo todo, supo ser un espíritu de robusta y generosa alegría, que compendiase la más compleja de sus expresiones en la sonora mueca de una carcajada” (*EJ II*, p. 172).

De estas páginas se deduce que el motivo cinematográfico actúa como hilo conductor que entrelaza temáticamente la producción de José Carlos Mariátegui. Su férrea convicción ideológica, traducida en una praxis política, en la urgencia de un cambio revolucionario de las estructuras sociales y políticas del país —que se entrevé con claridad en los ensayos escritos a partir del contacto con la realidad y el arte europeos, pero que ya había empezado a forjarse por la “problemática planteada por la primera guerra mundial y sus consecuencias”³⁴—, encuentra un adecuado correlato en los alcances que el cine de Chaplin, como actividad estética que busca la concientización de las masas, proponía a la mirada de un público entregado a Hollywood. El cine ya había probado su eficacia en el contexto post-

³¹ *Modern Times, Modern Places*, New York, Knopf, 1998, p. 421, mi traducción.

³² Arroyo Reyes, p. 106.

³³ Mariátegui, “Esquema”, pp. 55-62

³⁴ Guillermo Rouillón, *La creación heroica de José Carlos Mariátegui. La edad de piedra (1894-1919)*, Lima, Arica, 1975, p. 199.

revolucionario soviético, a través de realizadores como Eisenstein, Vertov, Pudovkin, Dovzhenko, entre otros; esta situación animó en Mariátegui la esperanza de que sus productos fílmicos llegaran a los espectadores peruanos. Si bien es cierto que Mariátegui desdeñó el carácter aburguesado del primer cine, la aparición de grandes creadores y de figuras mundiales como Charles Chaplin, cambiaron su actitud, lo cual es evidente en las numerosas referencias que aparecen en sus ensayos con respecto al papel transformador del cine. Como lo resume en 1930 en una reseña a *Nadja* de André Breton: "No es posible atender y descubrir lo real sin una poderosa y afinada fantasía. Lo demuestran todas las obras dignas de ser llamadas realistas, del cinema, de la pintura, de la escultura, de las letras".³⁵

³⁵ "'Nadja', de André Breton", *El Artista y la Época*, p. 179.