

# El payaso letrado

## Chaplin y la vanguardia latinoamericana<sup>1</sup>

Jason Borge<sup>\*</sup>

Traducción de Ignacio Albornoz Fariña<sup>\*\*</sup>

*El clown inglés no constituye un tipo, sino más bien una institución, tan respetable al menos como la cámara de los lores. El arte del clown significa el domesticamiento de la bufonería salvaje y nómada del bohemio, según el gusto y las necesidades de una refinada sociedad capitalista.*

José Carlos Mariátegui<sup>2</sup>

**E**n *The Politics and Poetics of Transgression*, Peter Stallybrass y Allon White afirman que la burguesía “renegó” del lenguaje bajo y grotesco del carnaval y lo relegó al terreno del Otro, codificando así “todo aquello que el burgués de verdad debía esmerarse en *no ser* para poder preservar un sentido estable y ‘correcto’ de sí mismo”.<sup>3</sup> El ascenso al poder de Charlie Chaplin, no obstante, demuestra que la “bajeza” carnavalesca inherente a espectáculos decimonónicos como el circo y el *music hall* logró perpetuarse con bastante facilidad en la cultura de masas de inicios del siglo XX. Al mismo tiempo, la fama de Chaplin coincidió con –y de hecho precipitó– la evolución de la industria del cine silente, desde un “cine de atracciones” dirigido principalmente a las clases bajas hasta una forma narrativa “respetable”, cada vez más atractiva para el espectador burgués. En América Latina, como en otras latitudes, la aceptación del cine por parte de los intelectuales se predicaba según su estatus

---

<sup>1</sup> Este artículo fue originalmente publicado en inglés con el título “The Lettered Clown: Chaplin and the Latin American Avant-Garde” en la *Revista de Estudios Hispánicos*, n. 42, 2008, pp. 261-278. Agradecemos a su autor, Jason Borge, y a la mencionada publicación por autorizar su traducción para esta revista. Las imágenes incluidas en la presente traducción no forman parte del artículo original y fueron especialmente seleccionadas para ilustrar este texto.

<sup>2</sup> MARIÁTEGUI, José Carlos. “Esquema de una explicación de Chaplin”. En: Borge, Jason (ed.). *Avances de Hollywood: Crítica cinematográfica en Latinoamérica, 1915-1945*. Rosario: Beatriz Viterbo, 2005, p. 168.

<sup>3</sup> STALLYBRASS, Peter y Allon White. *The Politics and Poetics of Transgression*. Ithaca: Cornell University Press, 1986, p. 178.

cualitativo en cuanto forma artística. Hacia inicios de los años veinte, Chaplin había empezado ya a aspirar a la artísticidad en sus películas, refinando o retirando de a poco el material áspero y a menudo grosero de sus primeros cortometrajes. A medida que el cine se hacía con un público más amplio, delineado por gustos burgueses, sus primeras comedias físicas cedieron el paso a películas en las que lo carnavalesco aparecía fugazmente, en dosis reducidas, como “destellos voyeurísticos de una escandalosa pérdida de estatus y decoro”.<sup>4</sup> Emparentada con la noción bajtiniana de “desentronización inmanente”, esa “indiscriminada pérdida” resulta particularmente patente en *The Gold Rush* (1925), *City Lights* (1931) y *Modern Times* (1936), cintas donde Charlot adopta cada tanto las galas de la vida burguesa, que se ve luego forzado a abandonar, en episodios que se acompañan de pesadas dosis de *pathos*.<sup>5</sup> En realidad, las películas de Chaplin funcionan retrospectivamente como vívidos testimonios de que el carnaval, según advierten sucintamente Stallybrass y White, “era demasiado repugnante para la vida burguesía, que solo podía soportarlo como un espectáculo sentimental”.<sup>6</sup>

El proyecto de higienización de Chaplin elevó a su personaje a un nivel en el que dejó de ser el vagabundo térreo y amoral de sus películas tempranas. A raíz de ello, Charlot se había convertido ya hacia los años treinta en una figura prácticamente intocable. En ninguna parte resultó ser eso más cierto que en América Latina. El lenguaje que usaban los escritores de la época, muchos de los cuales adscribían a escuelas vanguardistas en las que se denunciaba el uso de los sentimientos como un reflejo burgués, ponía esmero en disfrazar el giro sentimental en la obra de Chaplin, finta que revelaba tanto su propia visión política como la de su amado cineasta. Para la mayoría de los críticos de cine de vanguardia y los literatos de los años veinte, Charlot poseía un atractivo “humano” y “eterno”. A medida que sus películas se volvían más extensas e incorporaban más

---

<sup>4</sup> *Ibid.*, p. 183

<sup>5</sup> BAJTÍN, Mijail. “Carnaval y Literatura. Sobre la teoría de la novela y la cultura de la risa”, *ECO Revista de la cultura de Occidente*, vol. 23, n. 129, 1971, p. 315. Las fugaces instancias de ascensión social de Charlot constituyen una resemantización de lo que Bajtín llama “el pathos carnavalesco de cambios y renovaciones” (*Idem*).

<sup>6</sup> STALLYBRASS y White, *op. cit.*, p. 183.

elementos no-cómicos, muchos críticos elogiaron su alcance e hicieron predicciones sobre su durabilidad. Como advierte Charles Musser, sin embargo, las estrategias universalizantes de este tipo pasaban por alto un aspecto importante de la obra de Chaplin, pues “al presentarlo como un ‘payaso silente’ cuyo arte era eterno y universal, los críticos hacían innecesaria cualquier exploración histórica (excepto quizás la estrecha historia de la biografía)”.<sup>7</sup> Con sus profundas disparidades en lo tocante a la riqueza y al capital cultural, con su diversidad étnica y su problemática relación con Estados Unidos, América Latina podía difícilmente permitirse el lujo de encubrir la historia. Así y todo, incluso en revistas de vanguardia de inspiración supuestamente revolucionaria las exageradas alegaciones de universalidad solían hacer sombra a cuestiones más profundas, relativas a la raza y a la clase, en las películas de Chaplin.

En el presente artículo, me gustaría examinar el elogio casi unánime que hicieron de Chaplin los intelectuales vanguardistas de los años veinte y treinta, centrándome para ello en la fascinación particularmente intensa que la estrella inglesa despertó entre los colaboradores de la revista peruana *Amauta*, representante del ala más cohesivamente militante de la escena latinoamericana de vanguardia. Semejante fascinación evidencia a mi juicio una profunda ambivalencia a la hora de entender qué son el arte, la cultura y la política. Como veremos, la promoción “amautista” de Chaplin demuestra a la vez la voluntad y la renuencia de sus escritores a ser modernos. Al acoger a la figura más celebrada del cine silente –una cuyo compromiso público con la justicia social y presunta oposición a la industria del cine lo hacían aún más digerible desde un punto de vista ideológico– la revista quiso aliarse subrepticamente con lo que interpretó como una nueva forma de expresión. Gracias a los lazos explícitos que lo unían al universo del *music hall*, del vodevil y del circo, Chaplin fue rápidamente identificado no solo con los medios modernos de masa, sino también con formas teatrales de corte popular. Los intelectuales latinoamericanos de vanguardia fueron especialmente

---

<sup>7</sup> MUSSER, Charles. “Work, Ideology, and Chaplin's Tramp”. En: Robert Sklar y Charles Musser (eds.). *Resisting Images: Essays on Cinema and History*. Philadelphia: Temple University Press, 1990, p. 61.

propensos a validar el “arte” de Chaplin apoyándose en su abolengo vernáculo, pese a los lazos inextricables –aunque a menudo ignorados– que el actor-cineasta mantuvo con Hollywood. Así, los vanguardistas dejaban en evidencia sin saberlo las limitaciones de sus propias posturas revolucionarias.



Grabado incluido en “Esquema de una explicación de Chaplin”, *Amauta*, n. 18, octubre de 1918, p. 71.

El ensayo de José Carlos Mariátegui sobre Charlie Chaplin, publicado por primera vez en *Amauta* en 1928, comienza con la premisa de que el cine silente era el arte cinematográfico por excelencia y que, como tal, habría “asesinado al teatro, en cuanto teatro burgués”.<sup>8</sup> El teatro popular, sin embargo, era para el autor peruano un asunto completamente distinto. En sus

distintos avatares –pantomima, circo, vodevil, etc.– el espectáculo popular había infundido en el cine un carácter “bohemio”. Películas como *The Circus* (1928), escribe Mariátegui, capturaron con maestría aquel linaje “de baja estofa”, gracias a una economía formal que hacía resaltar más la pantomima del actor que la intriga o los intertítulos. Si bien el autor marxista no es el primero en ver a Charlot como payaso, el énfasis que pone en la construcción histórica y la nacionalidad de Charlie resulta notable. Para Mariátegui, el payaso inglés representa “el máximo grado de evolución del payaso”.<sup>9</sup> Al haber aparecido en el paisaje nacional en el preciso momento en que el fardo de la dominación militar y la influencia hegemónica mundial empezaban a

<sup>8</sup> MARIÁTEGUI, *op. cit.*, p. 171.

<sup>9</sup> *Ibid.*, p. 172.

desplazarse desde Gran Bretaña hacia los Estados Unidos, Chaplin sintió –dice Mariátegui– el prurito de la nueva metrópolis e introdujo por tanto el payaso inglés a los medios tecnológicos de Hollywood. A la vez vigorizado y fastidiado por su entorno neoyorquino, Chaplin se nutrió del “íntimo conflicto entre el artista y Norte América”, aun si la “puerilidad burguesa” y el “prosaísmo arribista” del país coartaron su estilo.<sup>10</sup>



Fotograma de *The Circus* (*El circo*, Charles Chaplin, 1928)

Al resaltar la incompatibilidad ideológica de Chaplin con los Estados Unidos –cuya maquinaria industrial y política ayudaría a deportarlo del país varias décadas después–, Mariátegui le niega a Chaplin la simbólica ciudadanía americana que el propio Chaplin rehuyera en la vida real. Ahora bien, pese a atribuirle una capacidad única para mitigar con su obra el sufrimiento universal del pueblo, el escritor peruano

<sup>10</sup> *Ibid.*, p. 173.

no reclama a Chaplin para América Latina, como sí lo harán algún tiempo después otros escritores del continente. Por el contrario, las únicas referencias ostensibles en el ensayo de *Amauta* son Inglaterra y Estados Unidos. Lo que Mariátegui parece querer lograr, curiosamente, es restaurar la identidad inglesa de Chaplin, haciendo hincapié para ello en el abolengo payasesco de Charlot, una maniobra que le permite situar a Chaplin al mismo tiempo por encima de la contienda hollywoodense –al resaltar la “dignidad perfectamente anglicana” del payaso inglés– y por debajo de la opresión burguesa estadounidense –al destacar el perfil bohemio del Vagabundo.<sup>11</sup>

La incapacidad de Mariátegui a la hora de abordar el significado específico de Chaplin para Latinoamérica, por otro lado, tiene su origen en el esencialismo con el que define a Charlie, una figura cuya ambigüedad transcendía al “noble” payaso inglés descrito en el ensayo. John Kraniauskas considera paradójico que Mariátegui condene a los “guardianes del orden estético” y trate simultáneamente las películas de Chaplin como si fuesen obras literarias.<sup>12</sup> A propósito de *The Gold Rush*, Mariátegui compara, en efecto, a Chaplin con Dumas y Cervantes, antes de concluir que “[a]rtística, espiritualmente, [la película] excede, hoy, al teatro de Pirandello y a la novela de Proust y de Joyce”.<sup>13</sup> Como sugiere Kraniauskas, el enaltecimiento de Chaplin deriva en realidad de la premisa según la cual la estirpe payasesca del actor inglés era a la vez popular y refinada en su origen. Mariátegui parece ser consciente de la inconmensurabilidad de su propia posición cuando dice a los lectores de *Amauta* que la atracción que ejerce la estrella hollywoodense es a la vez “rigurosamente aristocrática y democrática”, lo cual hace de Chaplin “un verdadero *tipo* de élite, para todos los que no [olvidan] que élite quiere decir *electa*”.<sup>14</sup>

Lejos de ser una mera transposición de la manifestación más “refinada” de la tradición payasesca, el vagabundo de Chaplin se cimentaba, en realidad, en diversas fuentes

---

<sup>11</sup> *Ibid.*, p. 172.

<sup>12</sup> KRANIAUSKAS, John. “From the Archive: Introduction to Msiuacegui”, *Journal of Latin American Cultural Studies*, v. 10, n. 3, 2001, p. 303

<sup>13</sup> MARIÁTEGUI, *op. cit.*, p. 170.

<sup>14</sup> *Ibid.*, p. 168.

europas, principalmente la *commedia del' arte* italiana, con su surtido elenco de granujas y bufones, y el Pierrot francés, que es a su vez una adaptación del Arlequín, el sirviente italiano. Si el payaso inglés era una exageración del bobo rústico, por su origen y apariencia, la tradición del payaso latino tendía a enfatizar en cambio los aspectos atribulados, oportunistas y a menudo amorales del Arlequín. Como lo advierte R. J. Broadbent en su clásico estudio *A History of Pantomime*, el Harlequin es una figura sorprendentemente maleable, que adopta distintos atributos según los distintos lugares y tiempos que habita: “el Arlequín ha de ser modelado como un personaje nacional, una criatura de maneras; y por ende la historia de ese Arlequín podrá ser la de la época y el pueblo, cuyo genio habrá de representar”.<sup>15</sup> En Italia, el personaje adoptó diversos aspectos y apodos; en Francia, el Arlequín se volvió albureador e incluso moralista, sin por ello elevarse sobre su esencial ingenuidad.<sup>16</sup> Un perfil así de adaptable y heterogéneo parecería calzar mejor con Charlie que el elegante payaso inglés de Mariátegui. Como han observado muchos comentaristas, incluyendo el mismo Chaplin, a lo largo de más de dos décadas de películas, el Vagabundo está sometido a una serie aparentemente tan interminable de infortunios, imposiciones y privaciones materiales que no duda en robar cuando es necesario –incluso a niños, como en una memorable escena de *The Circus*.<sup>17</sup> Alternativamente generoso y egoísta, caballeresco y tosco, el pequeño vagabundo le debe por lo menos lo mismo a los modelos continentales que a la tradición payasesca inglesa.

Privilegiar el circo como expresión vernácula, por encima de la especificidad nacional, es un prerrequisito para que Mariátegui acepte el estilo cinematográfico de Chaplin, prestándole a la cultura de masas la credibilidad de la tradición del carnaval que

---

<sup>15</sup> BROADBENT, R.J. *A History of Pantomime*. Nueva York: Benjamin Blom, 1901.

<sup>16</sup> *Ibid*, p. 115.

<sup>17</sup> Aunque alaba a Chaplin como «el mejor comediante de todos los tiempos, en sus momentos más altos», Buster Keaton pone cuidado en distinguir también a Charlot de su propia persona cinematográfica: «A mi parecer, había desde un inicio una diferencia fundamental: el vagabundo de Charlie era un holgazán, con filosofía de holgazán. Adorable como era, robaría si tuviese la oportunidad. Mi personaje, en cambio, era un hombre de trabajo y honesto» (citado en ROBINSON, David. *Charlie Chaplin: Comic Genius*. Nueva York: Abrams, 1996, p. 132).

necesitaba para transcender las limitaciones burguesas del mercado. Más que cualquier otra gran revista latinoamericana de vanguardia –lista esta en la que habría que contar *Contemporáneos* (México), *Revista de avance* (Cuba), *Klaxon* (Brasil) y *Martín Fierro* (Argentina)–, *Amauta* quiso enmarcar sus intervenciones en los debates culturales directamente en el léxico del discurso materialista, en gran parte a raíz de la influencia sobresaliente del propio Mariátegui. De tal modo, las apreciaciones sobre la cultura de masas, a menudo abordadas con cautela por otras escuelas de vanguardia como inherentemente ideologizadas, eran aisladas gracias a la plataforma política rigurosamente aplicada de *Amauta*. Esta plataforma resulta evidente en “Meditación del circo”, de Estuardo M. Núñez, publicada –aspecto relevante– un poco antes del texto de Mariátegui sobre Chaplin. Para Núñez, el circo es en sí mismo un microcosmo del mundo, con su propio sistema ya acabado de representación: “La carpa en el circo tiene una significación planetaria; es un mundo”.<sup>18</sup> El carácter depurado que Núñez reconoce en la “realidad” del circo se asemeja curiosamente a muchas descripciones vanguardistas del cine mudo, que era también favorablemente comparado en relación a los excesos y convenciones del teatro “decadente”.

Núñez tiene razón cuando llama la atención sobre el estilo performático decididamente *democrático* y el espacio físico del circo en general (aspecto que Mariátegui advierte asimismo). Constreñidos por la agenda marxista de *Amauta*, sin embargo, uno y otro exageran el valor universal del circo en detrimento de las variaciones locales. El público latinoamericano de Chaplin, por lo común menos proclive a abstracciones totalizantes, habría relacionado naturalmente a Charlot con los distintos payasos de *sus propios* escenarios y circos. La centralidad del circo itinerante decimonónico para el surgimiento de la cultura de masas en Latinoamérica es subrayada por Jesús Martín-Barbero, quien observa que la radionovela surgió en la intersección del folletín y el circo criollo, a medida que el espectáculo visual del circo se volvía cada vez más narrativo, hacia el cambio de siglo: “[E]l circo criollo hace el puente que une la tradición narrativa inserta en el folletín

---

<sup>18</sup> NÚÑEZ, Estuardo M. “Meditación del Circo”, *Amauta*, n. 17, 1928, p. 58.

con la puesta en escena de los cómicos ambulantes”.<sup>19</sup> Si el radioteatro constituyó una extensión mediática y masiva de la narración circense, el público resentía la falta de espectáculo visual en el nuevo medio. Las compañías de radio respondieron, apunta Martín-Barbero, saliendo de gira a las provincias: “La novela-folletín que se hace teatro en el circo criollo continúa en la radio su fuerte relación con el teatro no solo porque la emisión radial difunde una obra que se representa a la vista del público, sino porque las compañías de actores que hacen el radioteatro viajan por las provincias permitiendo a la gente ‘ver lo que escucha’”.<sup>20</sup>

Al permitir a las audiencias radiales ver “lo que escuchaban”, las compañías generaron prácticamente la misma publicidad que las compañías de películas silentes, aunque al revés: el mismo Chaplin, en sus primeros años, solía hacer apariciones públicas para que sus admiradores, en efecto, pudiesen “oír lo que veían” en sus películas. Para Martín-Barbero, la clave del éxito del radioteatro en Latinoamérica tenía menos que ver con el nuevo medio *per se* que con su función mediadora frente a tradiciones vernáculas. En los Estados Unidos también el circo ayudó a sentar las bases de la cultura de masas moderna –una red de industrias nuevas que, en mucha mayor escala que en Latinoamérica, incluía al cine. Las películas de Chaplin, por consiguiente, “mediaron” de forma bastante similar a la radionovela en Latinoamérica<sup>21</sup>.

Una breve mirada a las tradiciones circenses latinoamericanas pone en evidencia su desarrollo único en la región. Como observa Raúl H. Castagnino en su libro *El circo*

---

<sup>19</sup> MARTÍN-BARBERO, Jesús. *De los medios a las mediaciones: Comunicación, cultura y hegemonía*. Barcelona: G. Gili, 1987, p. 184.

<sup>20</sup> *Idem*.

<sup>21</sup> En su libro *The Circus Age: Culture and Society Under the American Big Top*, Janet M. Davis describe un proceso análogo en los Estados Unidos. El circo –y particularmente el circo-tren– fue instrumental en allanar el camino de las películas de Hollywood, de la radio y la televisión. “Como el vodevil, los parques de diversiones, las ferias mundiales y la naciente industria cinematográfica, el circo-tren fue un componente esencial de la pujante cultura de masas [americana]”. DAVIS, Janet M. *The Circus Age: Culture and Society Under the American BigTop*. Chapel Hill: The University of North Carolina Press, 2002, p. 34.

*criollo*, el circo itinerante del siglo XIX era un espectáculo altamente teatralizado y no un mero popurrí de animales exóticos y extravagancias humanas. El circo, por ejemplo, era en la práctica la única forma en la que los residentes de las provincias del Río de la Plata podían acceder regularmente a espectáculos populares, excluidos como estaban del teatro insular y elitista de Buenos Aires.<sup>22</sup> Por lo común, la tradición sudamericana del payaso se asemejaba más a la latina que a la inglesa. La palabra “payaso”, advierte Castagnino, deriva del italiano *pagliaccio*, el cual conlleva, más que el término inglés, una connotación de “hombre de paja”, “o sea, el zarandeado, el vapuleado, el que recibe los golpes, el ‘ausente’, el insensible. *Clown*, en cambio, lleva más la idea de la patanería, la imagen del paleta”.<sup>23</sup> En Brasil, los payasos tienden hasta hoy en día a ser patanes locuaces antes que mimos patéticos, lo que significa que el circo brasileño “tropicaliza” hasta cierto punto diversos modelos europeos. De acuerdo a Mário Fernando Bolognesi, el tipo payasesco más común del Brasil contemporáneo es el Augusto, conocido por su ineptitud y sus holgadísimas ropas, pero también por su muy sufrida marginalidad.<sup>24</sup> “Los payasos mimos”, sin embargo, son también bastante preponderantes, formando un contrapunto ante los gestos desbordantes del Augusto.<sup>25</sup> Inherente a estas caracterizaciones de la diferencia Latinoamericana es la noción de la picaresca, que tiene en el *malandragem* su equivalente brasileño más cercano. Ambos términos hacen hincapié en el poder del marginado para desestabilizar la estructura de autoridad ocupando “los intersticios entre el orden y el desorden” –un poder subversivo que Roberto da Matta identificara como el núcleo mismo del carnaval brasileño.<sup>26</sup>

---

<sup>22</sup> CASTAGNINO, Raúl. *El circo criollo: Datos y documentos para su historia, 1757-1924*. Buenos Aires: Lajouane, 1953, p.9.

<sup>23</sup> *Ibid.*, p. 138.

<sup>24</sup> BOLOGNESI, Mario Fernando. *Palhaços*. San Pablo: UNESP, 2003, pp. 74-78.

<sup>25</sup> En el circo brasileño contemporáneo, escribe Fernando Bolognesi, uno de los más prominentes “payasos mimos” es Kuxixo, cuyos aires de vagabundo y gestos refinados demuestran claramente la influencia de Chaplin. *Ibid.*, pp. 95-96.

<sup>26</sup> MATTA, Roberto da. *Carnivals, Rogues, and Heroes: An Interpretation of the Brazilian Dilemma*. Notre Dame: University of Notre Dame, 1991, pp. 130-131.



El payaso Ricardo Bell, ca. 1900. Fuente: [TCU Library](#)

Al mismo tiempo, el panorama que delinean los historiadores de las tradiciones circenses latinoamericanas indica una tendencia general desde mitades del siglo XIX a convertir a los payasos en las estrellas del espectáculo. En México, Luis Reyes de la Maza escribe en su libro *Circo, maroma y teatro* que el más famoso de todos los payasos era Ricardo Bell, quien durante décadas deleitara a los espectadores del Teatro Circo Orrín con su combinación de pantomima, trucos temerarios y sátira verbal cáustica. La fama de Bell a

finales del XIX y comienzos del XX era tal que Reyes de la Maza lo sitúa entre las cinco figuras principales de la historia del teatro mexicano.<sup>27</sup> En ningún lugar la nueva celebridad del payaso fue más evidente que en el circo criollo de Pepino el 88 (José Podestá).<sup>28</sup> Según Castagnino, Pepino el 88 “nació” en Buenos Aires, alrededor de 1880, y logró distinguirse rápidamente de las generaciones anteriores de payasos argentinos. En comparación con el típico payaso inglés, tan común en el país por entonces, Pepino era mucho más verbal y satírico, actuando indistintamente frente a adultos y niños.<sup>29</sup>

<sup>27</sup> REYES DE LA MAZA, Luis. *Circo, maroma y teatro*, 1819-1910. México D.F.: UNAM, 1985, p. 364.

<sup>28</sup> En *La cultura popular en la Edad Media*, Bajtín sostiene que el Romanticismo introduce “un carácter privado, de ‘cámara’” en las manifestaciones previas de lo grotesco. Ese “grotesco subjetivo” o “carnaval individual” marcó particularmente la literatura del XIX. BAJTÍN, Mijail. *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*. Madrid: Alianza, 2003, p. 39. En cierto sentido, el aislamiento decimonónico del payaso en el circo –y más adelante el grotesco todavía más “escenificado” del *music hall* y al fin de la comedia silente– puede ser visto como un ejemplo extra-literario de ese tipo de evolución de lo carnavalesco.

<sup>29</sup> CASTAGNINO, *op. cit.*, p. 83.

También era, siempre según Castagnino, menos un mimo que un payaso literario, cuya performance incluía una buena cantidad de décimas cómicas, canciones y refranes que solían parodiar salvajemente a las figuras públicas de la época.<sup>30</sup> Paradójicamente, fue el éxito no menos rotundo que tuvo José Podestá interpretando al gaucho fundacional Juan Moreira el que eventualmente eclipsó a Pepino el 88 y abrió paso a una nueva era en el teatro popular, centrada menos en la arena circense y más en el escenario.



José Podestá,  
caracterizado como su  
famoso personaje Pepino  
el 88, Buenos Aires, 1890.  
Fuente: Archivo General  
de la Nación Argentina

---

<sup>30</sup> *Ibid.*, pp. 81-82.

Piolim, quizás el payaso más célebre de Brasil, fue una creación del mismo inicio de siglo que presencié el fin de Pepino el 88.<sup>31</sup> El éxito de Piolim era tal que el Clube de Antropofagia lo acogió como “arte puro” y festejó, incluso, el cumpleaños del legendario *palhaço* en 1929, para anunciar más tarde a sus lectores: “almoçamos Piolim”.<sup>32</sup> En una *crônica* sobre el circo publicada en el *Diário nacional* dos años después, Mário de Andrade recuerda el almuerzo y reconoce que el entusiasmo que sentían los modernistas por el circo había sido en realidad un entusiasmo por Piolim. Como la de Chaplin, escribe Andrade, “[a] comicidade de Piolim evoca na gente uma entidade, um ser [...] que nós todos profundamente sentimos em nós, nas nossas indecisões e gestos contraditórios [...]”.<sup>33</sup> Charlot y Piolim, en otras palabras, trascendieron el circo mismo y se sumaron así a figuras “tragicómicas” contemporáneas de la talla de las que crearon los grandes escritores modernistas: Joyce, Proust y Pirandello.<sup>34</sup> Como en el caso de Pepino 88, la aclamación de las masas y una cierta movilidad social ascendente separaron, en última instancia, a los payasos del entorno popular del que salieron.

Con la excepción de Mário de Andrade, los intelectuales latinoamericanos que escribieron sobre Chaplin no lograron por lo general establecer comparaciones explícitas entre Charlot y las tradiciones locales o populares. Varios escritores de los

---

<sup>31</sup> Aunque claramente privilegiado por los modernistas brasileños, Piolim no fue ni el primero ni el único *palhaço* famoso de inicios del siglo XX. Como advierte José Ramos Tinhorão, los contemporáneos inmediatos de Pepino 88 en Brasil fueron los payasos cantores afrobrasileños Benjamim de Oliveira y Eduardo das Neves, quienes actuaron como nexos cruciales entre la cultura popular del siglo XIX y la del siglo XX. TINHORÃO, José Ramos. “Circo brasileiro, local do universal”. En: *Cultura Popular: Temas e Questões*. San Pablo: Editora 34, 2001, pp. 60-62.

<sup>32</sup> “Noticia do primeiro festim”, *Revista de Antropofagia*, v. 2, n. 3, 1929, p. 6. Tras anunciar una semana antes de la fiesta que “Piolim será vastamente almorzado por el Club de Antropofagia, que inaugura así su menú” (“Almoçaremos Piolim”, *Revista de Antropofagia*, v. 2, n. 2, 1929, p. 6.), los antropófagos, siempre traviesos, informaron la semana siguiente también sobre sus monerías: “Se masticó bien todo lo que cayó en los platos y para el aperitivo se bebió cachaça, que seguimos tomando después también, sola. Frijoles con chicharrones y carne de Piolim” (“Noticia do primeiro festim”, *ibid.*).

<sup>33</sup> ANDRADE, Mario de. “Circo de cavalinhos”. En: *Taxi e Crônicas no Diário Nacional*. San Pablo: Duas Cidades, 1976, p. 404.

<sup>34</sup> *Idem.*

años veinte y treinta, sin embargo, vieron en la “máscara” del Vagabundo una suerte de cripto-latino. En su relevante estudio de 1921 sobre Chaplin, Louis Delluc comienza observando que “la máscara de Charlie Chaplin, mimo anglo-americano, es de una curiosa latinidad”.<sup>35</sup> El *cinéaste* llega incluso a imaginar a Charlot como francés y especula sobre su supuesta herencia hispánica. Sin embargo, Delluc se abstiene finalmente de bautizar a Chaplin como un latino de tomo y lomo: quizás, sugiere, el verdadero maquillaje étnico de Chaplin no importaba tanto como la *percepción que tenía la gente* sobre la etnicidad del ídolo.<sup>36</sup> En los años veinte, Chaplin trabajó amistad con otro intelectual prominente, Waldo Frank, quien tuvo primero una opinión ambivalente sobre el cineasta pero terminó casi por reverenciarlo a medida que fueron conociéndose mejor.<sup>37</sup> Entre finales de los años veinte y comienzos de los treinta, los artículos de Frank solían aparecer en las principales revistas culturales y vanguardistas de Latinoamérica. En uno de ellos, “Retrato de Chaplin” (publicado en 1928, tanto en *Amauta* como en la revista mexicana *Contemporáneos*), Frank revela entre otras cosas que la madre de Chaplin era de origen gitano.<sup>38</sup> Más adelante, emplea esa información ante los lectores latinoamericanos como una garantía de las credenciales obreras de Chaplin, pese a su incomparable fortuna personal y a su dominación del mercado hollywoodense:

Chaplin [...] es una criatura del teatro, y no hay teatro sin una “taquilla” en frente. Pero en el *studio* de Chaplin existe –con más realidad que en ningún hombre– un hombre del pueblo, un *cockney*, un gitano, un amigo del music-hall, que mira a los ojos del mundo, como en un espejo, para mirarse a sí mismo más objetiva y exactamente.<sup>39</sup>

La imagen de Chaplin que transmite el artículo –la de un astuto y a veces implacable perfeccionista– destaca el empuje y la inteligencia del cineasta. Pero Frank consigue

---

<sup>35</sup> DELLUC, Louis. *Charlie Chaplin*. París: Maurice de Brunoff, 1921, p. 6.

<sup>36</sup> *Ibid.*, pp. 7-8.

<sup>37</sup> MALAND, Charles J. *Chaplin and American Culture: The Evolution of a Star Image*. Princeton: Princeton University Press, 1989, pp. 85-86.

<sup>38</sup> FRANK, Waldo. “Retrato de Charles Chaplin”, *Contemporáneos*, n. 14, 1929, p. 291.

<sup>39</sup> *Ibid.*, pp. 303-304.

también hacer cuadrar los éxitos de Chaplin con su clase social (cockney), con su nacionalidad (inglés) y con su etnicidad. Si como hombre de negocios Chaplin se asemejaba a un ambicioso *yankee*, su linaje mismo lo volvía, en cambio, internacional.

Aparte de los ensayos de Mariátegui y Frank, *Amauta* ofrece todavía otros dos análisis étnicos del Vagabundo. Al igual que Louis Delluc, la ensayista, novelista y crítica cultural María Wiese se concentra en la “máscara” de Chaplin. Tras atribuirle a Carlitos el mérito de llevar a la pantalla “un sentido de humanidad, de fantasía, de comicidad y de emoción”, Wiese resalta la profundidad que subyace tras la superficie cómica:

El rostro de Chaplin –esa fina máscara un poco melancólica, en la que intervienen elementos de latinidad y que iluminan dos claras pupilas soñadoras– ¡cómo expresa todos los matices de la vida, cómo traduce todos los sentimientos y todas las emociones!<sup>40</sup>

La descripción de Wiese es digna de atención no solo por su mención de la “latinidad”, sino también por asociar la etnicidad percibida de Charlot con los sueños y la melancolía. La vanguardia latinoamericana relacionó a menudo el cine arte con la ensoñación, aunque el carácter “onírico” de Chaplin no surge aquí como un signo de automatismo o arte puro, sino más bien de latinidad y melancolía refinada. Al mismo tiempo, pese a la especificidad del trasfondo de Chaplin –los atributos étnicos y culturales que la escritora peruana considera como una parte indisociable de la persona de Chaplin–, el hombre enmascarado de Wiese es universal en su poder interpretativo, capaz de “traducir” todos los sentimientos y emociones. Chaplin es al cine, de tal modo, lo que Beethoven es a la música y Monet a la pintura.<sup>41</sup>

En su análisis de la máscara de Chaplin, Wiese deja traslucir tanto una noción momentánea como la necesidad de un análisis histórico más profundo. Como lo han

---

<sup>40</sup> WIESE, María. “Los problemas del cinema”. En: Borge, Jason (ed.). *Avances de Hollywood: Crítica cinematográfica en Latinoamérica, 1915-1945*. Rosario: Beatriz Viterbo, 2005, p. 187.

<sup>41</sup> *Ibid.*, p. 24.

señalado varios críticos e historiadores, la historia y prehistoria del circo moderno son inseparables de los espectáculos en que se escenificaba la diferencia física –incluyendo la “excentricidad” racial, sexual o cultural– pero también, y sobre todo hacia fines del siglo XIX, de aquellos, abiertamente coloniales, en que se subyugaba por el puro valor de la exhibición. En el caso de la tradición circense europea, particularmente, el payaso se nutre así de una larga tradición de “Otros”. A partir del siglo XVI, anotan Stallybrass y White, individuos de parajes “exóticos” venían a complementar la exhibición de “monstruos” en las ferias europeas. Como si fuera poco, se solía hacer que los “salvajes” imitasen modales civilizados con fines cómicos, de modo que “la imitación del Otro de la cortesía [...] [consolidaba] la sensación de que lo civilizado está siempre dado de antemano, posesión esencial e imperturbable que distingue al ciudadano europeo del indio del Oeste y del Zulu, así como del tití y de la mantícora”.<sup>42</sup> Los patéticos y constantes intentos de Charlot por interpretar el papel del caballero bien vestido actualizan el humor revelador que producían esas exhibiciones carnavalescas. La “*étrange latinité*” de Chaplin<sup>43</sup> les recordaba sutilmente a los espectadores su subalternidad “ya dada”, que era en algunos casos la de ellos también.<sup>44</sup> El inepto encubrimiento de su otredad invocó asimismo la lucha de los propios intelectuales latinoamericanos por emular modelos metropolitanos de auto-representación. Al examinar los supuestos colonialistas de la cultura carnavalesca caribeña, Gerard Aching observó la importancia capital del “desenmascarar”, que describe como “un auto-reconocimiento ideológico inesperado e indeseable (el *shock* del auto-reconocimiento) producido tras el contacto con un sujeto enmascarado”.<sup>45</sup> Si Charlot es un tipo de “sujeto enmascarado” por delegación cinematográfica, Wiese ha logrado hasta cierto punto “desenmascarar” un vínculo común a través de un encuentro con el personaje de Chaplin. Sin embargo, no hay reconocimiento alguno de la pobreza inherente y la marginalidad de la máscara “latina”: de ahí el “shock” del

---

<sup>42</sup> STALLYBRASS y White, *op. cit.*, p. 41

<sup>43</sup> DELLUC, *op. cit.*, p. 6.

<sup>44</sup> STALLYBRASS y White, *op. cit.*, p. 41.

<sup>45</sup> ACHING, Gerard. *Masking and Power: Carnival and Popular Culture in the Caribbean*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2002, p. 6.

que escribe Aching. Por el contrario, Wiese ve en Charlot un emblema de una latinidad “noble” y libre de problemas, como un signo de armonía universalizante antes que de diferencia discordante.

El rostro de Chaplin se transforma de manera todavía más extrema en manos de un compatriota de Wiese, Xavier Abril, cuya “Radiografía de Chaplin” es uno de los tratamientos literarios más extensivos y únicos del periodo. Publicado en dos partes, la primera en *Amauta* 20 (1928), la segunda varios meses después, el texto consiste en una mezcla de aforismos poéticos y humorísticos y meditaciones más extensas sobre Chaplin en cuanto fenómeno cultural. En la primera parte de la “Radiografía”, Abril hace hincapié en el atractivo universal de Chaplin –eso sí, con una vuelta de tuerca. Por un lado, Abril imagina a la ubicua estrella en el más remoto e improbable de los lugares. De la influencia de Chaplin sobre los niños, por ejemplo, se dice que comienza antes de nacer: “La intención de Chaplin está ya en los ovarios de las madres contemporáneas. Los bebés dicen Chaplin y se orinan. En Virginia, para que los niños se queden dormidos les dan teta y Chaplin”.<sup>46</sup> A ratos, el poeta-crítico raya en lo absurdo (ejemplo: “En el Cantábrico hay peces a las siete de la noche que se parecen a Chaplin”;<sup>47</sup> y “Los niños engordan demasiado viendo a Chaplin”<sup>48</sup>). En otras ocasiones, Abril personaliza el alcance universal de Carlitos: “Todos guardamos algún parecido con Chaplin. Yo encuentro que mi ombligo es mi infancia y Chaplin”.<sup>49</sup> Si bien el autor lanza sus ocurrencias vagamente surrealistas con una dosis de ironía, la seriedad con la que trata por lo general el tema evita que el texto se transforme en una letanía de absurdos.

Pese a algunas pullas marxistas de circunstancia, dirigidas contra la burguesía (“Chaplin sabe [...] que las puertas de la burguesía sólo se abren por dentro”<sup>50</sup>), el lenguaje del escritor peruano alcanza su punto más alto cuando vincula el poder

---

<sup>46</sup> ABRIL, Xavier. “Radiografía de Chaplin”, Parte 1. En: Borge, Jason (ed.). *Avances de Hollywood: Crítica cinematográfica en Latinoamérica, 1915-1945*. Rosario: Beatriz Viterbo, 2005, pp. 174-175

<sup>47</sup> *Ibid*, p. 179.

<sup>48</sup> *Ibid*, p. 176.

<sup>49</sup> *Ibid*, p. 177.

<sup>50</sup> *Ibid*, p. 175.

estelar de Chaplin y su sentimentalismo con la política de mercado. Escribe: “El jacquet de Chaplin tiene el llanto del Romanticismo como marca de fábrica”.<sup>51</sup> Más adelante, expresa la comodificación de Chaplin en términos más explícitos, conectando al omnipresente Carlitos con el mercado de masa de bienes de consumo: “Chaplin debería manufacturarse. Y así como se compra una villa o un automóvil, se debería comprar Chaplin”; y luego, más sutilmente: “El patetismo de Chaplin está inspirado en los maniqués de las sastrerías pobres”.<sup>52</sup> Si bien la llegada de Chaplin ha inaugurado “una nueva humanidad”, como anuncia Abril en la conclusión de la primera parte de su texto, el ícono cinematográfico no está por sobre el marketing a la hora de promocionar su mensaje.

La segunda parte de la “Radiografía” no retoma exactamente donde quedó la primera. Si bien el jocoso estilo vanguardista de la primera parte abre paso a un ensayo más serio y analítico, el resto del texto tiene, sin embargo, aún muchas observaciones lúcidas. Quizás la más fascinante de todas sea la sección 41, “Charlot tipo”, en la que Abril concibe a Chaplin como el emblema de un retorno a formas clásicas:

El arte nuevo ha dado su tipo en Charlot. El tiempo antiguo, salido del medioevo, dio al nervioso Hamlet. Con él se realiza fisiológicamente la mentalidad nerviosa en oposición al temperamento clásico, griego. Los latinos y la revolución francesa no dieron sino a bufones y títeres. Chaplin encarna la contraria del bufón, y en idea revolucionaria: su libertad. Con él principia en la historia la eliminación del hombre grotesco que es la figura del juglar. Chaplin muestra a veces –como al través de rayos X: en blanco y negro terribles–, su esqueleto mas no lo rabeliano, tudesco y epidérmico de la carne tatuada, que era la técnica pirata y primitiva del juglar.<sup>53</sup>

En este notable pasaje, Abril rechaza, en efecto, lo carnavalesco, o al menos así parece. ¿No es la “radiografía” del juglar grotesco de Chaplin una mera extensión de los

---

<sup>51</sup> *Idem.*

<sup>52</sup> *Ibid*, p. 176

<sup>53</sup> ABRIL, Xavier. “Difícil trabajo: Radiografía de Chaplin”, Parte 2. En: Borge, Jason (ed.). *Avances de Hollywood: Crítica cinematográfica en Latinoamérica, 1915-1945*. Rosario: Beatriz Viterbo, 2005, p. 181.

elementos carnavalescos por medio de la tecnología, aquello que William Solomon ha denominado “tecno-carnavalesco”?<sup>54</sup> La supuesta “liberación” de Chaplin respecto del bufón, sin embargo, es una postura provocativa sobre la genealogía de los payasos y el payasismo. Su apartamiento del juglar resulta particularmente interesante, puesto que hacia finales del siglo XIX la palabra había llegado a denotar al “malabarista” y ya no tanto al transmisor medieval de la literatura oral. En la manera en que Abril usa el término, el juglar remite en estricto rigor al malabarista, figura esencial del circo latinoamericano. En cierto sentido, la condena implícita en Abril de la tradición rabelesiana anticipa la crítica que hace Terry Eagleton de Bajtín por privilegiar formas populares que perpetuaban las jerarquías sociales en la misma medida en que las satirizaban. Al dejar al bufón suelto, por decirlo de algún modo, Abril aboga por un carnaval que no sea ya un mero “enclave autorizado”.<sup>55</sup> Según ese punto de vista, Chaplin ha dotado al Arlequín tradicional de un poder y una autonomía que nunca se les concedió en períodos anteriores de la historia.

Más adelante todavía, Abril vuelve al tema de la “antigüedad” de Charlot. Ahora bien, su vagamundo heleno –asimilado en otro lugar a un judío errante– ha mutado curiosamente en un gitano también. Hablando de Chaplin, el poeta peruano escribe: “Como gitano que es, ha podido llevar al cinema ese continuo movimiento de figuras –colores– y de imágenes que capta del mundo el nómada”.<sup>56</sup> Si bien Abril no logra decidir a cuál de los sujetos nómades más se parece Charlot, su énfasis en el movimiento captura el *leitmotif* del viaje que caracteriza muchas de las películas de Chaplin, de *The Vagabond* (1916) a la famosa escapada final de *Modern Times*. Es probable

---

<sup>54</sup> En su libro *Literature, Amusement and Technology in the Great Depression*, Solomon analiza las maneras en que Henry Miller y otros escritores norteamericanos de los años treinta celebran la mediación tecnológica del imaginario grotesco. Solomon alude al trabajo de Miller como “un ejemplo notable de [...] un enfoque genuinamente regenerativo, aunque masoquista del acercamiento de los cuerpos y las máquinas”. SOLOMON, William. *Literature, Amusement and Technology in the Great Depression*. Cambridge: Cambridge University Press, 2002, p. 9.

<sup>55</sup> EAGLETON, Terry. *Walter Benjamin, or Towards a Revolutionary Criticism*. Londres: Verso, 1981, pp. 148-149.

<sup>56</sup> ABRIL, Parte 2, p. 182.

que muchos lectores latinoamericanos de la época hayan asociado el deambular del personaje con grupos itinerantes locales (incluyendo a los gitanos). Abril, sin embargo, sitúa simbólicamente al vagabundo de Chaplin en las antiguas rutas migratorias del sur de Europa: “Sus mismos zapatos no son más que los coturnos griegos ennegrecidos, humanizados por un largo y sudoroso peregrinaje mediterráneo”.<sup>57</sup> Aunque sus zapatos están al mismo tiempo “ennegrecidos” y “humanizados” por la adversidad del viaje, el hecho de que también sean griegos implica que el Vagabundo de Abril es un andariego de procedencia eminente.

El perfil que esboza Abril se asemeja pues al del refinado payaso de Mariátegui. Tras la postura revolucionaria y la admiración que sienten ambos escritores por el dominio del medio fílmico de Chaplin, yace una nostalgia por una subjetividad pre-capitalista: en lugar de comparar a Carlitos con campesinos modernos, nómadas y mendigos demasiado malsanos para atizar el imaginario erudito, Abril y Mariátegui, pese a sus propensiones políticas, buscan elevar el personaje de Chaplin seleccionándolo como el heredero –y el transformador– de los atributos más nobles de la cultura popular. En mayor medida que Mariátegui, sin embargo, Abril ve también en Chaplin una figura moderna desembarazada de sus señas vernáculas. En distintos pasajes de “Radiografía de Chaplin”, Abril le resta importancia a lo que podría llamarse el abolengo carnavalesco de Charlot. Para el poeta, la clave del poder de Chaplin radica en su habilidad para “ver a través” del mundo, con su “sensibilidad de rayos X”<sup>58</sup>, por tanto, “[l]a soledad de Chaplin está en el Polo más que en el Circo, que es una manera cablegráfica, radiográfica del Polo”.<sup>59</sup> Aunque la metáfora de la “radiografía” roza a veces la autoparodia, el escritor peruano acaba privilegiando el *élan* tecnológico de Chaplin por encima de los humildes orígenes de su personaje. En definitiva, Abril considera que el camino y el circo son poco más que fases de desarrollo, sucios ritos de paso a través de los cuales el payaso de otrora se ha vuelto aéreo.

---

<sup>57</sup> *Idem.*

<sup>58</sup> *Ibid.*, p 181

<sup>59</sup> ABRIL, Parte 1, p. 175.

Abril cierra su inusual trabajo prestándole al Vagabundo un nuevo disfraz latino: el de Don Quijote. En lugar de centrarse en el Caballero Errante, sin embargo, Abril –de manera típicamente excéntrica– compara el bastón de Charlot con Sancho Panza. “En [Charlot] [...], lo único cuerdo, lógico, es su bastoncito que es una especie de Sancho adelgazado por un riguroso régimen vegetariano”.<sup>60</sup> El hecho de que Sancho sea ahora vegetariano (por no hablar de su semejanza con el bastón) sugiere que su “espíritu carnavalesco” ha sido algo disminuido por las demandas racionalizantes de los tiempos modernos. El curioso fraseo de Abril distingue una simbólica lucha de poder identificada por Bajtín, quien usa la misma metáfora literaria: “El rol de Sancho frente a Don Quijote podría ser comparado con el rol de las parodias medievales con relación a las ideas y los cultos sublimes; con el rol del bufón frente al ceremonial serio; o el de las Carnestolendas con relación a la Cuaresma, etc.”.<sup>61</sup>

Abril no es el único escritor latinoamericano del periodo en haber establecido un nexo entre el Quijote y la obra de Chaplin, aunque sí es el único en haber equiparado a Charlot con Sancho, antes que con el Caballero Errante propiamente dicho.<sup>62</sup> A pesar de los intentos del escritor peruano por reivindicar a Chaplin como un representante moderno de la cultura del carnaval, en última instancia se ve forzado a recurrir a la literatura para cumplir su objetivo. En cuanto emblema del canon occidental, la obra de Cervantes dio prestigio allí donde se la invocaba, al tiempo que subrayaba la herencia cultural y lingüística de escritores latinoamericanos que trabajaban a menudo en la oscuridad. Al apropiarse de Chaplin, escritores como Abril ponían en equilibrio sus usos estratégicos del pasado literario, apuntando también al presente al apoderarse de un emblema

---

<sup>60</sup> ABRIL, Parte 2, p. 183

<sup>61</sup> BAJTÍN, *La cultura popular en la edad media*, pp. 26-27.

<sup>62</sup> En su curioso *Don Quijote de Hollywood (peripecia tragicómica)*, el escritor cubano Luis Felipe Rodríguez cuenta una extraña historia que comienza cuando el Vagabundo pierde el conocimiento tras una caída. El resto del relato adopta la forma de un sueño en el que Carlitos va viajando gradualmente desde Nueva York a las entrañas del Infierno, deteniéndose cada tanto para visitar brevemente el despacho de una médium, el Limbo y el Purgatorio –los últimos dos en avión. Si para Abril Charlot se asemeja a un Sancho degradado e inanimado, para Rodríguez Carlitos personifica la cuaresma del Caballero Errante en un mundo moderno. RODRÍGUEZ, Luis Felipe. *Don Quijote de Hollywood (Peripecia tragi-cómica)*. La Habana: Molina, 1936

internacionalmente reconocido de la cultura de masas. A la vez, el emparejamiento de Don Quijote y Charlot dentro de una escenografía imaginaria sugería un intercambio simbólico: si Sancho (y, por extensión, la literatura en general) se modernizaba a través de su contacto con el pequeño Vagabundo, entonces Carlitos se tornaba a su vez más “hispanico” y también más “artístico” al compartir el escenario con el celebrado personaje de Cervantes.

El problema con ese intercambio era que contradecía los principios de *Amauta*. Al aventurarse en proyectos identitarios panhispánicos, el experimento de Abril se alejó del estricto análisis materialista; al “actualizar” a Cervantes, entretanto, privilegió el cine por motivos puramente formales. El fundamental ensayo de Mariátegui, “Arte, revolución y decadencia”, publicado por primera vez en 1926, había sentado las bases para la labor de crítica cultural de la revista. En respuesta a la acogida del cine de la que daban cuenta buena cantidad de revistas de vanguardia de inicios de los años veinte, Mariátegui previno contra evaluaciones acríicas de la cultura moderna basadas exclusivamente en criterios técnicos.<sup>63</sup> Con respecto a Chaplin, los amautistas hicieron en general un valeroso intento de mantenerse fieles a las directrices de Mariátegui. El tratamiento poético que Abril le reservó a Charlot celebra la tecnología del cine solo en la medida en que “libera” al payaso de sus límites tradicionales. Wiese, por su parte, tiene la precaución de alabar las películas de Chaplin como “películas con técnica y, sobre todo, con un espíritu nuevo”.<sup>64</sup> Pero Abril, Wiese e incluso Mariátegui acudían con frecuencia al refugio seguro de la cultura erudita para defender, por comparación, el “arte” de Chaplin. El precio que se pagó por apelar al prestigio del gran arte fue precisamente aquel que los amautistas deseaban evitar a toda costa: el sujeto popular en cuestión –el pequeño vagabundo–

---

<sup>63</sup> Mariátegui escribe: “No aceptar como nuevo un arte que no nos trae sino una nueva técnica. Eso sería recrearse en el más falaz de los espejismos actuales. Ninguna estética puede rebajar el trabajo artístico a una cuestión de técnica. La técnica nueva debe corresponder a un espíritu nuevo también. Si no, lo único que cambia es el paramento, el decorado. Y una revolución artística no se contenta de conquistas formales”. MARIÁTEGUI, José Carlos. “Arte, revolución y decadencia”, *Amauta*, n. 3, 1926, p. 3.

<sup>64</sup> WIESE, *op. cit.*, p. 187.

salió inevitable y visiblemente limpio de las cualidades *carnales* que sus doctos admiradores estimaban revolucionarias en primer lugar. Hasta en sus momentos de mayor compromiso social, los vanguardistas latinoamericanos se mostraron excesivamente ansiosos por manifestar su resistencia al comercialismo de la industria cinematográfica, aunque reacios a abandonar el canon estético como principal indicador para medir el valor de la emergente cultura de masas.

### Referencias bibliográficas

- ABRIL, Xavier. “Radiografía de Chaplin”, Parte 1, *Amauta*, n. 20, enero de 1929, pp. 73-76. En: Borge, Jason (ed.). *Avances de Hollywood: Crítica cinematográfica en Latinoamérica, 1915-1945*. Rosario: Beatriz Viterbo, 2005, pp. 174-179.
- \_\_\_\_\_. “Difícil trabajo: Radiografía de Chaplin”, Parte 2, *Amauta*, n. 28, enero de 1930, pp. 27-30. En: Borge, Jason (ed.). *Avances de Hollywood: Crítica cinematográfica en Latinoamérica, 1915-1945*. Rosario: Beatriz Viterbo, 2005, pp. 179-183.
- ACHING, Gerard. *Masking and Power: Carnival and Popular Culture in the Caribbean*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2002.
- “Almoçaremos Piolim”, *Revista de Antropofagia*, v. 2, n. 2, 1929, p. 6.
- ANDRADE, Mario de. “Circo de cavalinhos”. En: *Taxi e Crônias no Diário Nacional*. San Pablo: Duas Cidades, 1976. pp. 403-405.
- BAJTÍN, Mijail. “Carnaval y Literatura. Sobre la teoría de la novela y la cultura de la risa”, *ECO Revista de la cultura de Occidente*, vol. 23, n. 129, 1971, pp. 311-338.
- \_\_\_\_\_. *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*. Madrid: Alianza, 2003.
- BOLOGNESI, Mario Fernando. *Palhaços*. San Pablo: UNESP, 2003.
- BORGE, Jason (ed.). *Avances de Hollywood: Crítica cinematográfica en Latinoamérica, 1915-1945*. Rosario: Beatriz Viterbo, 2005.
- BROADBENT, R.J. *A History of Pantomime*. Nueva York: Benjamin Blom, 1901.
- CASTAGNINO, Raúl. *El circo criollo: Datos y documentos para su historia, 1757-1924*. Buenos Aires: Lajouane, 1953.

- DAVIS, Janet M. *The Circus Age: Culture and Society Under the American BigTop*. Chapel Hill: The University of North Carolina Press, 2002.
- DELLUC, Louis. *Charlie Chaplin*. París: Maurice de Brunoff, 1921.
- EAGLETON, Terry. *Walter Benjamin, or Towards a Revolutionary Criticism*. Londres: Verso, 1981.
- FRANK, Waldo. “Retrato de Charles Chaplin”, *Contemporáneos*, n. 14, 1929, pp. 289-308.
- KRANIAUSKAS, John. “From the Archive: Introduction to Msiuacegui”, *Journal of Latin American Cultural Studies*, v. 10, n. 3, 2001, pp. 303-304.
- MALAND, Charles J. *Chaplin and American Culture: The Evolution of a Star Image*. Princeton: Princeton University Press, 1989.
- MARIÁTEGUI, José Carlos. “Arte, revolución y decadencia”, *Amauta*, n. 3, 1926, pp. 3-4.
- \_\_\_\_\_. “Esquema de una explicación de Chaplin”, *Amauta*, n. 18, octubre de 1918, pp. 66-71. En: Borge, Jason (ed.). *Avances de Hollywood: Crítica cinematográfica en Latinoamérica, 1915-1945*. Rosario: Beatriz Viterbo, 2005, pp. 167-173.
- MARTÍN-BARBERO, Jesús. *De los medios a las mediaciones: Comunicación, cultura y hegemonía*. Barcelona: G. Gili, 1987.
- MATTA, Roberto da. *Carnivals, Rogues, and Heroes: An Interpretation of the Brazilian Dilemma*. Notre Dame: University of Notre Dame, 1991.
- MUSSER, Charles. “Work, Ideology, and Chaplin's Tramp”. En: Robert Sklar y Charles Musser (eds.). *Resisting Images: Essays on Cinema and History*. Philadelphia: Temple University Press, 1990, pp. 36-67.
- “Noticia do primeiro festim”, *Revista de Antropofagia*, v. 2, n. 3, 1929, p. 6.
- NÚÑEZ, Estuardo M. “Meditación del Circo”, *Amauta*, n. 17, 1928, pp. 58-59.
- REYES DE LA MAZA, Luis. *Circo, maroma y teatro, 1819-1910*. México D.F.: UNAM, 1985.
- RODRÍGUEZ, Luis Felipe. *Don Quijote de Hollywood (Peripezia tragi-cómica)*. La Habana: Molina, 1936.
- ROBINSON, David. *Charlie Chaplin: Comic Genius*. Nueva York: Abrams, 1996.
- SOLOMON, William. *Literature, Amusement and Technology in the Great Depression*. Cambridge: Cambridge University Press, 2002.

STALLYBRASS, Peter y Allon White. *The Politics and Poetics of Transgression*. Ithaca: Cornell University Press, 1986.

TINHORÁO, José Ramos. “Circo brasileiro, local do universal”. En: *Cultura Popular: Temas e Questões*. San Pablo: Editora 34, 2001, pp. 55-84.

WIESSE, María. “Los problemas del cinema”. En: Borge, Jason (ed.). *Avances de Hollywood: Crítica cinematográfica en Latinoamérica, 1915-1945*. Rosario: Beatriz Viterbo, 2005, pp. 184-188.

---

**Fecha de recepción:** 1 de noviembre de 2022

**Fecha de aceptación:** 12 de diciembre de 2022

**ARK CAICYT:**

<http://id.caicyt.gov.ar/ark:/s24690767/jcir3i35w>

**Para citar este artículo:**

BORGE, Jason. “El payaso letrado Chaplin y la vanguardia latinoamericana”. Traducción al español de Ignacio Albornoz Fariña, *Vivomatografías. Revista de estudios sobre precine y cine silente en Latinoamérica*, n. 8, diciembre de 2022, pp. 233-257. Disponible en: <<http://www.vivomatografias.com/index.php/vmfs/article/view/441>> [Acceso dd.mm.aaaa].

---

\* **Jason Borge** es profesor titular de estudios culturales latinoamericanos de la Universidad de Texas, en Austin. Es autor de *Avances de Hollywood: Crítica cinematográfica en Latinoamérica, 1915-1945* (Beatriz Viterbo, 2005), *Latin American Writers and the Rise of Hollywood Cinema* (Routledge, 2008), y *Tropical Riffs: Latin America and the Politics of Jazz* (Duke University Press, 2018). E-mail: [jason.borge@austin.utexas.edu](mailto:jason.borge@austin.utexas.edu).

\*\* **Ignacio Albornoz Fariña** posee un máster en Teoría del Cine (París VIII, 2016) y un máster profesional en Valorización del Patrimonio Audiovisual (París VIII, 2017). Actualmente se encuentra finalizando su tesis, bajo la dirección de Christa Blümlinger, en torno al cine documental chileno. Es autor de una docena de artículos científicos sobre temas diversos, como la valorización de los archivos, el cine documental latinoamericano, el cine-ensayo y la producción cinematográfica universitaria en Chile en los años setenta. También trabaja como traductor especializado en cine. Hasta la fecha, ha traducido al español artículos y libros de Marie-José Mondzain, François Albera, Maria Tortajada, Tom Gunning, Victor Freeburg, Érik Bullot, Peter Szendy y Jacques Rancière. Es colaborador habitual de la revista de crítica cultural *Santiago*, donde publica artículos sobre cine. Recientemente, ha editado el libro *Raúl Ruiz: potencias de lo múltiple*, un volumen colectivo que será publicado próximamente por Metales Pesados en Chile. E-mail: [ignacio.n.albornoz@gmail.com](mailto:ignacio.n.albornoz@gmail.com).