

Código:	2	0	1	7
---------	---	---	---	---

0	9	9	6	
---	---	---	---	--

PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATÓLICA DEL PERÚ
ESTUDIOS GENERALES LETRAS

TRABAJO INDIVIDUAL

Título: «Recordando el legado de José Carlos Mariátegui: su postura sobre la potencialidad revolucionaria en el cine realista vanguardista de la Rusia Soviética y en el cine realista de Charles Chaplin (1919 y 1929) »

Nombre: Alessandra Salazar Alva

Tipo de evaluación: Monografía Final

Curso: Investigación Académica (INT124)

Horario: 678

Comisión: 678C

Profesor: Miguel Costa

Jefe de Práctica: Raúl Silva

Resumen

Esta investigación tiene como propósito analizar la potencialidad revolucionaria que José Carlos Mariátegui reconoció en el cine realista vanguardista de la Rusia Soviética y en el cine realista de Charles Chaplin entre 1919 y 1929, al concebir a ambos como capaces de llegar a las masas obreras y concientizarlas sobre las injusticias sociales dentro del capitalismo. Hay que señalar que el contexto europeo que Mariátegui vivió en su exilio fue lo que influyó en su perspectiva del cine como arma revolucionaria, pues tuvo contacto directo con un cine vanguardista europeo y soviético que, a diferencia del hollywoodiense, sí estaba más vinculado a fomentar una conciencia política crítica. Así, en futuras publicaciones como “El Alma Matinal”, Mariátegui se dedica a analizar el cine soviético a partir de cómo su nacionalización permite que sea un cine accesible a todo el pueblo ruso, y a partir de su contenido anticapitalista revolucionario. Sin embargo, dentro del cine hollywoodiense, Mariátegui rescató la cinematografía de Charles Chaplin: sus personajes representativos del pueblo obrero, y su crítica hacia las injusticias sociales del capitalismo.

Este trabajo propone que Mariátegui reconoció al cine soviético y al cine de Chaplin como producciones que priorizaban los fines políticos de crítica y cambio socioeconómico; por ende, demostrando la potencialidad del cine como arma de revolución cultural. De acuerdo a ello, en un primer capítulo analiza las características generales del cine de Hollywood, de Europa vanguardista y de la Rusia Soviética, junto con sus diferencias fundamentales en lo estético y en su rol político. También se retratan los rasgos específicos del cine de Charles Chaplin. En el segundo capítulo, a partir de los apuntes de Mariátegui entre 1911 y 1919, se analiza el potencial revolucionario del cine más radical de los tres: el soviético, y de la cinematografía excepcional dentro de Hollywood: la de Charles Chaplin. Desde la lectura del pensador peruano, se concluye que mientras que el cine soviético se configuraba como un subespecie sin clases con claro contenido anticapitalista debido a ser reflejo de una ideología comunista clara, el cine de Chaplin funcionó dentro de Hollywood como una producción excepcional que aún así era crítica con el capitalismo y más representativa del obrero que los otros éxitos comerciales hollywoodienses. Para tal propósito se ha realizado una búsqueda bibliográfica de investigaciones de reciente publicación que interpretan las fuentes primarias donde Mariátegui expone su perspectiva. En este sentido, las investigaciones de Christian Zegarra, Álvaro Campuzano, Mónica Bernabé, Michelle Clayton, entre otros, han sido fundamentales.

Tabla de Contenido

Introducción

Capítulo 1

En las puertas del siglo XX: cine, modernidad, ideología, revolución

1.1 El cine del siglo XX en Occidente: Hollywood, vanguardismo europeo y realismo vanguardista en la Rusia Soviética

1.1.1 El cine occidental en el siglo XX: su desarrollo tecnológico, sus corrientes principales y su uso para propaganda política

1.1.2 Los rasgos del cine soviético vanguardista entre 1919 y 1927: nacionalización, causa revolucionaria, montaje experimental

1.2 El rol ambivalente de Charles Chaplin dentro de la industria hollywoodiense en la década de 1920.

1.2.1 Los rasgos del cine de Charles Chaplin en la década de 1920: técnica de cine mudo, popularidad internacional, controversial progresismo

1.2.2 Las controversiales películas “La quimera del oro” y “El circo” de Charles Chaplin

1.3. El pensamiento social de José Carlos Mariátegui sobre el cine entre 1911 y 1919

1.3.1 El contexto político y social peruano de José Carlos Mariátegui entre 1911 y 1919: exclusión política, desigualdades socioeconómicas, populismo y aristocracia alienada

1.3.2 La percepción de Mariátegui sobre la relación entre la sociedad, la política y el cine: cine mercantilizado y público aristocrático

Capítulo 2

La revolución cinematográfica de la Rusia Soviética y de Charles Chaplin según José Carlos Mariátegui, entre 1919 y 1929

2.1 El marxismo cinematográfico de José Carlos Mariátegui entre 1919 y 1929

2.2 El potencial revolucionario de la cinematografía soviética según José Carlos Mariátegui, entre 1919 y 1929

2.2.1 La cinematografía soviética como espacio que refuerza la sociedad sin clases

2.2.2 La concientización social del cine realista vanguardista en el pueblo soviético

2.3 El potencial crítico de la cinematografía realista de Charles Chaplin según José Carlos Mariátegui, entre 1919 y 1929

2.3.1 La libre resonancia internacional de la cinematografía de Charles Chaplin

Código:	2	0	1	7	0	9	9	6	
---------	---	---	---	---	---	---	---	---	--

2.3.2 La crítica anti capitalista en las películas “La quimera del oro” y “El circo” de Charles Chaplin

Conclusiones

Bibliografía

Introducción

Entre 1911 y 1919, mediante textos que conforman su obra “El Alma Matinal”, el pensador social Mariátegui reflexiona sobre cómo elementos culturales como el cine pueden aportar a la concientización política a las masas obreras. Para plantear esta relación entre sociedad y cine, Mariátegui emplea dos conceptos marxistas: por un lado, la sociedad sin clases como un concepto que se refiere a instaurar un espacio donde la distribución de recursos sea accesible a todos; por otro lado, el anticapitalismo revolucionario como alusión a una posición que critica el capitalismo por su dominación misma, por sus injusticias sociales hacia los sectores populares. De este modo, el cine cobró para Mariátegui una especial importancia dentro de su trabajo académico; sin embargo, existe menor análisis de estas reflexiones a comparación de sus trabajos economicistas. El problema que busca dilucidar esta investigación es el siguiente: ¿De qué manera José Carlos Mariátegui reconoció en el cine realista vanguardista de la Rusia Soviética y en el cine realista de Charles Chaplin una potencialidad revolucionaria entre 1919 y 1929? Como veremos a continuación, se trató de una lectura de ambos cines como medios que se oponen a lo elitista de la cultura burguesa y a lo capitalista de la sociedad burguesa.

Cabe señalar la importancia que tiene investigar un tema como este, ya que permite esclarecer la perspectiva de José Carlos Mariátegui sobre la importancia política del cine, permitiendo reivindicar al cine y a lo cultura como aspectos que también aportan a la transformación de la sociedad. A inicios del siglo XX, el cine fue el hito de la revolución tecnológica. Sin embargo, su desarrollo artístico fue heterogéneo y dependiente del área geográfica. En Hollywood, el cine era privatizado, mercantilizado, lujoso y con argumentos trillados. También, camuflaba nacionalismo e imperialismo. De manera antagonista, el cine vanguardista de la Rusia Soviética - desarrollado entre 1918 y 1927 - era estatizado, experimental y con un montaje prioritario sobre el diálogo, para así ser entendido incluso por analfabetas rusos. Era sumamente político, apelando a la causa revolucionaria soviético y oponiéndose al capitalismo estadounidense. Cabe resaltar una excepción dentro de Hollywood: el cine mudo de Charles Chaplin. Su protagonista Charlot era más representativo de los obreros que de la extravagante élite, y películas como “La quimera de oro” y “El circo” eran críticas de las dominaciones e injusticias sociales. Tanto Chaplin como el cine soviético cautivaron a muchos intelectuales de izquierda peruanos, entre ellos José Carlos Mariátegui. En el caso del cine soviético vanguardista, Mariátegui lo consideraba un espacio que reforzaba la sociedad sin clases en tanto su montaje y su estatización lo hacían accesible a todo el pueblo soviético. Además, sostenía que las imágenes realistas y el argumento anticapitalista permitían reforzar en los espectadores la conciencia social activa. Sobre Chaplin, Mariátegui consideraba su cine como un espacio democratizador al gozar de accesibilidad internacional tanto en los sectores de élite como en los sectores populares, trascendiendo las barreras culturales de clase. Asimismo, vio en los

films “La quimera del oro” (1925) y “El circo” (1928) una directa y eficaz crítica socioeconómica a los valores capitalistas.

El presente trabajo está dividido en dos capítulos. En el primero se busca analizar el significado del cine occidental del siglo XX en Hollywood, en la Europa vanguardista y en la Rusia Soviética para poder distinguir bien la forma en que las tres corrientes de cine se relacionan con la sociedad. En general, se busca analizar el cine occidental como hito tecnológico, como diverso en sus corrientes, y como arma de propaganda política. Y se busca profundizar específicamente en el rol de la nacionalización, el montaje experimental y la causa revolucionaria en el desarrollo del cine soviético vanguardista como un cine político entre 1918 y 1927. Después, se analiza el rol ambivalente de Charles Chaplin dentro de la industria hollywoodiense en la década de 1920, explicando cómo esta figura ambivalente se construye a partir de su técnica de cine mudo, su popularidad internacional y su controversial progresismo. También se analizará la percepción que generó sus primeras películas controversiales “La quimera de oro” en 1925 y “El circo” en 1928. Finalmente, se analiza el pensamiento social de José Carlos Mariátegui sobre el cine entre 1911 y 1919 como la perspectiva inicial que tuvo sobre el cine en su “Edad de Piedra”. Para entender las razones de esa perspectiva, se explica el contexto político y social peruano de populismo, desigualdades sociales y aristocracia alienada. Y para entender tal perspectiva, se analiza los elementos de cine mercantilizado y público aristocrático que Mariátegui empleó al relacionar sociedad, política y cine.

En el segundo capítulo se aborda el análisis marxista del cine que efectuó Mariátegui entre 1919 y 1929. Se evaluará las influencias que tuvo del marxismo europeo y del vanguardismo artístico como aspectos centrales del contexto sociocultural europeo que lo impactaron durante su exilio. Después, se analizará los conceptos marxistas de sociedad sin clases y anticapitalismo revolucionario que empleó para establecer una dialéctica entre sociedad y cine. Finalmente, se analizará el potencial político que Mariátegui atribuyó tanto a la cinematografía soviética vanguardista como a la cinematografía realista de Charles Chaplin. En el caso de la cinematografía de Charles Chaplin, Mariátegui tuvo más reflexiones críticas al respecto, así que se analizará tanto la libre resonancia internacional de este cine como la crítica anticapitalista representada en el propio argumento y en escenas ilustrativas de “La quimera de oro” y “El circo”.

En esta investigación confluyen dos tradiciones historiográficas: la del estudio del cine soviético y del cine de Chaplin, y la de la interpretación de la perspectiva de Mariátegui sobre ambas corrientes. Las investigaciones sobre los primeros son encabezadas principalmente por los historiadores Peter Kenez en “The Cultural Revolution in Cinema”, David Bordwell en *El cine de Eisenstein: teoría y práctica*, y Elie Faure en “The Art of Charlie Chaplin”. En cuanto a la tradición fisiográfica que interpreta a José Carlos Mariátegui, resaltan los trabajos recientes de Mónica Bernabé, en especial sus textos “El oro y el circo: Esquema de una explicación de Mariátegui” y *Vidas de*

artista: Bohemia y dandismo en Mariátegui, Valdelomar y Eguren. También es primordial la obra que Álvaro Campuzano publicó al respecto el año pasado: *La modernidad imaginada: Arte y literatura en el pensamiento de José Carlos Mariátegui (1911-1930)*. Otros textos como el artículo “Mariátegui y la escena contemporánea” de Michelle Clayton, el libro interpretativo del pensamiento social de Mariátegui *La agonía de Mariátegui* de Alberto Flores Galindo, y la investigación “José Carlos Mariátegui y el cine: Entre Hollywood y un Charlot desnudo” de Christian Zegarra han sido igualmente valiosos.

El tema de esta investigación fue inspirado por el libro citado de Álvaro Campuzano, en el que explica cómo, para Mariátegui, en el siglo XX en plena consolidación del capitalismo habían artistas individualistas con posiciones anticapitalistas que en realidad eran partidarios del orden aristócrata antes que del revolucionario, pues criticaban al capitalismo por enajenarlos de ser artistas con relevancia intrínseca a como lo eran en la aristocracia, más no les importaba la explotación de obreros. A este tipo de artistas les llamaba “torremarfilistas”, siendo la torre de marfil una alusión a su egocentrismo e individualismo. A partir de este concepto, pude construir lo que era para Mariátegui un capitalismo revolucionario y profundizar más mi interés sobre cómo el arte puede connotar posiciones políticas. En ese sentido, el presente trabajo busca analizar la perspectiva de José Carlos Mariátegui sobre qué tan revolucionarias fueron las expresiones cinematográficas en la corriente soviético vanguardista y en Charles Chaplin. También me resultaron motivadoras otras investigaciones previas en torno a los apuntes de Mariátegui sobre Chaplin: el texto “*El oro y el circo: Esquema de una explicación de Mariátegui*” de Mónica Bernabé y de Michelle Clayton “Mariátegui y la escena contemporánea”. Cabe aclarar que esta investigación ha utilizado principalmente fuentes secundarias, junto con la edición más reciente (2010) – ergo entendible - de la obra *El Alma Matinal* de Mariátegui, donde están contenidos los artículos de Mariátegui sobre el cine entre 1919 y 1929.

Capítulo 1

En las puertas del siglo XX: cine, modernidad, ideología, revolución

Los inicios del siglo XX son el apogeo de la modernidad en cuanto al plano cultural. Uno de los elementos claves es la introducción del cine, pues aparte de su banal definición como incursión tecnológica, también connota un nuevo medio para llegar a las mentalidades de las personas. Este poderío del cine es primordial en un contexto donde los conflictos políticos y desigualdades económicas también son notorias, pues entonces el cine podrá o despertar el descontento o asimilar la dominación. En el presente capítulo abordaré los diversos roles y percepciones que despertó el cine en las dos primeras décadas del siglo XX. En el primer subcapítulo trataré el cine en el plano internacional, específicamente en las áreas de Hollywood, Alemania y Rusia por ser las principales corrientes artísticas de cine. Luego me enfocaré en el cine soviético por la especial relevancia que cobró su cine experimental para activar la crítica anticapitalista en los obreros. En el segundo subcapítulo abordaré un cine que, al igual que el soviético, también favoreció el estímulo crítico: el cine de Chaplin como un cine mudo que llegaba a distintos grupos sociales antes excluidos tales como los obreros y la población sorda. Finalmente, en mi tercer subcapítulo trataré el pensamiento del intelectual Mariátegui en torno al cine, pero en su edad de piedra de 1911 a 1919 por lo que aún no era capaz de reconocer el potencial de Chaplin o el cine soviético. Por el contrario, ante un contexto limeño alienado donde llegaba principalmente un cine europeo y americano superficial, su percepción del cine será todavía la de un medio que aliena masas.

1.1 El cine del siglo XX en Occidente: Hollywood, vanguardismo europeo y realismo vanguardista en la Rusia Soviética

El cine aparece a finales del siglo XIX, rápidamente volviéndose un mecanismo para arte y para política. Sus centros principales de desarrollo son justamente parte de los países políticamente activos de entonces: Hollywood (EEUU), vanguardismo europeo (Alemania, Francia) y realismo vanguardista en la Rusia Soviética (Rusia). Será el cine soviético el que tenga mayor carga ideológica, pues al encontrarse en un contexto donde Hollywood arrasa, Lenin y directores como Eisenstein verán en el séptimo arte una forma de llegar a las masas obreras y arraigarlas en una cultura anticapitalista.

1.1.1 El cine occidental en el siglo XX: su desarrollo tecnológico, sus corrientes principales y su uso para propaganda política

El séptimo arte fue un hito de la revolución tecnológica del siglo XX. Originada en 1895 por los hermanos Lamiere, su definición básica solía ser la proyección de imágenes en movimiento a una amplia audiencia, haciendo énfasis en imágenes pues el primer cine fue el cine mudo. El cine se ubicó entre las muchas nuevas innovaciones tecnológicas que transformaron ampliamente la percepción humana, pero además tenía la facultad de generar diversos sentimientos y sensaciones durante un periodo largo de “trance” en el cual el espectador se volvía sujeto de estímulos cinematográficos que funcionaban como impulsos en nuestro sistema nervioso (Holl 2017: 23). En otras palabras, se trataba de un invento tecnológico especialmente importante por la conexión que lograba con la conciencia del hombre moderno.

Si bien se ha caracterizado al cine como representante de progreso tecnológico, estaba lejos de ser homogéneo; sus formas de desarrollo artístico fueron sumamente variadas y dependientes del área geográfica. A lo largo de la década de 1920 y en gran parte del siglo XX, fueron tres las corrientes principales: el cine de Hollywood, el cine vanguardista de Europa (haciendo énfasis en el cine expresionista de Alemania), y el cine de la Rusia Soviética (Kepley 1990: 3). En el caso de Hollywood, con “El nacimiento de una nación” de Griffith se dio inicio a múltiples superproducciones que lo convirtieron en el centro del cine mundial, lo cual despertaba una actitud ambivalente por parte de países contrincantes como Francia: se admiraba este cine y a la vez se sentía recelo por su acaparamiento global, sugiriéndose que tenía un dominio sobre las conciencias de los espectadores que respondía a intereses políticos estadounidenses (Augros 2000: 19). En realidad, este cine era principalmente comercial pero eso no excluía sus tintes políticos. Era comercial, en tanto era distribuido por empresas privadas y encarnaba un producto clave del mercado estadounidense para generar ganancias. Por ello, su contenido incluía actuaciones dramáticas, escenografía lujosa y argumentos trillados; un cine que venda. Y era político, en tanto sus películas presentaban un contenido que legitimaba el capitalismo y el nacionalismo estadounidense, teniendo obvios efectos en el subconsciente de los espectadores.

Con respecto al cine europeo, este estaba enormemente influenciado por las vanguardias artísticas de cubismo, expresionismo, dadaísmo, surrealismo, entre otras. En líneas generales, el cine vanguardista era aquel que pretendía consolidarse como un cine que fomenta el aprendizaje cultural y artístico, en tanto rechazaba los aspectos comerciales y las líneas narrativas simplistas. Sin embargo, dentro del cine vanguardista hubo propuestas específicas muy distintas según cada país. El más relevante y cercano a la esencia del cine soviético, fue el cine expresionista alemán. Lotte H. Eisner lo define como un cine en el que “se persigue la expresión oculta tras el objeto; los hechos en sí, como la enfermedad, el hambre, la prostitución, no tiene ningún valor: el artista expresionista tiene que distinguir su esencia y buscar tras ellos su significación. Hay que ir más allá de su falsa realidad” (Sánchez 2002: 222). Es decir, se trata de un cine experimental en el que los significados, los sentimientos y las esencias priman sobre la realidad objetiva, los hechos y las materias. La película alemana “El gabinete del doctor Caligari” de 1920 es una muestra de la cantidad y calidad de experiencias que el expresionismo cinematográfico se retaba a transmitir: en ella, se plasmó familias disfuncionales, rivalidades de celos entre hermanos y líneas argumentativas edipianas. (Sánchez 2002: 215).

El cine soviético vanguardista se desarrolló en un periodo de 1919 a 1927. Su vanguardia culminó en Marzo de 1928 Stalin implanta una política obligatoria según la cual el cine, junto con otras industrias, debe incrementar su producción y lograr la autosuficiencia dentro de los siguientes cinco años y, además, debe tener un enfoque menos experimental y más explícitamente realista socialista (Youngblood 1991: 149). Previo a esta política, el cine ya pretendía estar al servicio de la Revolución pues el propio Lenin lo había nacionalizado en 1918 y lo consideraba sumamente valioso para crear una nueva cultura. Sin embargo, este cine era útil para la causa revolucionaria a la vez que se le permitía a los directores ser creativamente libres, al punto que ellos eran también teóricos experimentales de cine. Sánchez hace alusión al rol del cine soviético de manera bastante precisa: “En Europa había en los años veinte una separación entre el cine comercial (norteamericano, popular, medio de entretenimiento) y el cine artístico (europeo, elitista, reflexivo). En cierta forma, el cine soviético de esa época realiza una síntesis de ambas posturas, apropiándose del pragmatismo norteamericano para una nueva estética reflexiva; se trata de valorar la destreza narrativa y la capacidad fascinadora del cine como entretenimiento para ponerlo al servicio de la Revolución, siendo conscientes de la dimensión ideológica del cine” (2002: 224). El cine soviético era entonces un cine tan experimental como el europeo pero que buscaba ser menos abstracto y más orientado a las masas populares como el norteamericano, siendo la última característica vital pues pretendían usar el cine como arma ideológica para reforzar el apoyo del pueblo a la nueva sociedad rusa.

Dentro de las tres corrientes descritas, resultaba clave notar que estas se dan en naciones políticamente activas y fuertes en esa época, con conflictos y hasta guerras entre sí. Por ende, no solo se trataban de movimientos artísticos sino que también estaban naturalmente teñidos de

aspectos políticos y nacionalistas. Los cines con mayor énfasis político eran el hollywoodiense y el soviético. Sobre el hollywoodiense, los argumentos enfatizaban el sueño americano de ascenso social, a la vez que los actores más queridos transmitían a sus “fans” la idealización de sus lujos y un estilo de vida consumista. En el caso del soviético, películas como “Lo viejo y lo nuevo” de Sergei Eisenstein presentan un argumento sumamente político; en ella, se legitima la industrialización del campo como forma idónea de acumular ganancias económicas y liberar a los campesinos de su dependencia hacia los propietarios (Sánchez 2002: 226).

1.1.2 Los rasgos del cine soviético vanguardista entre 1919 y 1927: nacionalización, causa revolucionaria, montaje experimental

“De todas las artes, el cine es para nosotros la más importante”; pronunció Vladimir Lenin poco después de la Revolución Rusa de 1917. Lenin había identificado que la revolución política debía ir acompañada de una “revolución cultural” que permita formar nuevas nociones de cultura y política que rompan con los aspectos jerárquicos de aquel pasado zarista; solo así podría construirse el nuevo régimen comunista (Kenez 1988: 415). Bajo este supuesto, el cine fue nacionalizado por Lenin el 27 de Agosto de 1919 con el propósito de insertarlo el cine en la sociedad sin clases, donde el acceso a recursos pretendía ser igualitario. Así, la industria de cine ruso se volvió propiedad del estado comunista y controlada por tal, siendo todo lo contrario a la industria de cine norteamericano que era distribuida por empresas privadas; por ello, se suele ubicar al cine ruso como “la otra cara” del cine: el hollywoodiense solía responder principalmente a intereses comerciales, mientras que el soviético, a intereses gubernamentales políticos (Kepley 1990: 3).

En segundo lugar, al responder a intereses gubernamentales, considerando sobre todo el carácter autoritario de este Estado, el cine encarnaba expectativas políticas. Sobre Sergei Eisenstein, quien es recordado como el más influyente director soviético, “todo su pensamiento presupone que el arte, en el nuevo Estado soviético, tiene que informar, educar y sobre todo convencer a los ciudadanos. Tenía que celebrar la victoria de la clase trabajadora y atacar a los enemigos del socialismo. Como la mayoría de los artistas contemporáneos, Eisenstein compartía la creencia de Lunacharsky de que si el arte tenía que cumplir una función social, no podía ser fríamente didáctico. Tenía que provocar emoción, inspirar a las masas en pro de la dedicación a la nueva sociedad en construcción” (Bordwell 1999: 141). Es decir, para Eisenstein y para la mayoría de los directores soviéticos, el cine perseguía una causa revolucionaria: tenía que persuadir al pueblo del triunfo de la nueva sociedad sin clases y, al mismo tiempo, denunciar la explotación capitalista fuera de ella. En ese sentido, los directores soviéticos solían considerar a los espectadores como el fin de su obra, como proletarios en los cuales debían impactar emocional e intelectualmente para poder sumergirlos en la conciencia comunista deseada.

Asimismo, el cine soviético vanguardista era, como nos sugiere el término “vanguardista”, profundamente experimental. Esto, porque hasta finales de 1927 no hubo una política estatal de obligatoriedad con respecto al estilo del cine, más sí la necesidad cultural de crear un cine revolucionario para la nueva Rusia revolucionaria. Sobre todo, era relevante que el cine soviético fuera experimental para que pudiera diferenciarse tanto de otras formas de arte (ej: literatura y teatro) como de las producciones norteamericanas, ergo volviéndose un medio que fuera consecuente con el proceso de liberación social de la Rusia soviética; ello se lograba con ideas y teorías innovadoras, inclusive nuevos géneros como el heroísmo monumental del director Sergei Eisenstein y el de cine-documentales de Vertov. (Albera 1998: 156). Los grandes directores como Eisenstein, Vertov, Pudovkin y Kuleshov jugaron un rol importante en tanto no solo eran artistas creativos sino también teóricos profundamente comprometidos, inclusive mucho más que el estado soviético, en desarrollar un cine radical que se separara de las nociones burguesas de arte (Kenez 1988: 416). Quizás lo más experimental resultaba ser el conjunto de ideas en torno al montaje. Habían ideas tan radicales como la de Einstein, según la cual el montaje podía ser libre y prescindir totalmente del argumento, pues lo que primaba es usar el montaje como estrategia para calar en el público (Bordwell 1999: 159-160). Otra idea radical era la de Dziga Vertov, quien planteaba un cine sin actores ni interpretación en donde lo que primara fuera la representación del mundo – vía montaje - de la manera más realista y crítica posible, rechazando cualquier elemento de ficción o fábula burguesa que él consideraba como opio del pueblo (Sánchez 2002: 116-117).

Ahora bien, el cine soviético no solo debía ser innovador al caracterizar la nueva sociedad comunista sino también introducir “modelos de pensamiento” crítico en el espectador; es decir, las diversas técnicas experimentales debían ser útiles para que el obrero desarrolle un pensamiento dialéctico. (Bordwell 1999: 155). La dialéctica era relevante para Lenin, para Engels, para Eisenstein y para la mayoría de intelectuales soviéticos en tanto se encargaba de visibilizar las necesarias contradicciones en todo, permitiendo que los ciudadanos puedan cuestionarse aquellas posturas reduccionistas y mecanicistas. En el cine, la dialéctica era aplicada por Eisenstein mediante una contradicción entre planos, es decir, planos distintos que al yuxtaponerse creaban un concepto que no podría estar presente en cada plano aislado, por ende generándose un intenso impacto emocional en el público. Acompañando al impacto emocional, estaba el ejercicio intelectual de los espectadores de no ser público pasivo sino de conectar las imágenes y asociarles significados. Un ejemplo de ello es la película “La huelga” de Eisenstein, donde se intercalaba el plano de la matanza de un toro con la masacre de los obreros, introduciendo así a los espectadores el concepto de explotación (Bordwell 1999: 156).

También es importante resaltar que tanto la nacionalización como el montaje libre de argumento ambos permitían que las películas soviéticas fueran más accesible a la población posicionada como pobre y analfabeta. Es decir, el cine se volvía un espacio al cual muchos obreros

podrían acceder, en vez de un privilegio. Sin embargo, a pesar de los múltiples esfuerzos, una crítica común a este cine es que permaneció principalmente como un fenómeno urbano a lo largo de la década de 1920 (Youngblood 1991: 150). Ahora, cabe recalcar que evidentemente hubo limitaciones pues, al ser estatizado, el desarrollo de este cine se veía afectado por el constante clima de tensiones políticas y económicas. Pero, aun así, logró tener incluso un impacto internacional. A lo largo de las décadas de 1920 y 1930, Eisenstein tuvo entre sus partidarios a organizaciones obreras europeas que ayudaban con la distribución de sus obras, a notables periodistas que mediante él hacían propaganda en favor de la URSS, e incluso a la revista norteamericana *Experimental Cinema* que aclamaba los experimentos de montaje de este y otros directores (Bordwell 1999: 294-295).

1.2 El rol ambivalente de Charles Chaplin dentro de la industria hollywoodiense en la década de 1920.

Dentro de la comercial industria hollywoodiense, Chaplin cumplirá un rol excepcional. Es parte de tal industria por lo que tendrá rasgos de esta tales como un contenido cinematográfico donde prima el amor, una popularidad internacional y la capacidad de elaborar montajes complejos. Sin embargo, también se diferenciará de tal mediante la estilización de sus películas como un medio para fomentar la conciencia crítica en todo espectador, haciendo énfasis en los sectores populares y la población sorda. Sus dos películas controversiales “La quimera de oro” y “El circo” lo posicionarán, además, como uno de los directores más progresistas y desafiantes al orden capitalista, acercándolo cinematográficamente a rasgos del cine soviético.

1.2.3 Los rasgos del cine de Charles Chaplin en la década de 1920: técnica de cine mudo, popularidad internacional, controversial progresismo

Cine cómico y mudo. Eran dos rasgos prominentes del estilo cinematográfico de Chaplin en la década de 1920. Chaplin es reconocido como uno de los grandes precursores del cine cómico, junto con Harry Langdon, Harold Lloyd y Buster Keaton. Cabe precisar que el cine cómico de Chaplin es de tipo burlesco, una forma primitiva del género cómico que se originó en 1908 y continuó hasta 1930. Sobre el burlesco, Sánchez afirma: “El burlesco es la forma originaria del cine cómico(...). El humor es ingenuo y absurdo, fruto de la violencia primitiva y las situaciones físicas más que de la dimensión psicológica de los personajes, pero ello no significa renunciar a la crítica de valores y actitudes sociales, sobre todo cuando deviene más transgresor por irreverente e impúdico.” (2002: 106) Es decir, en el burlesco el humor es fruto de situaciones explícitamente físicas o hasta violentas; lo que prima son estas situaciones sociales externa antes que el mundo interior de los personajes. Después de todo, el cine de Chaplin pertenecía a la industria hollywoodiense, por lo que su producción como tal debía ser lo suficientemente digerible como para obtener grandes ganancias. Sin embargo, se diferenciaba de otras películas

hollywoodienses en tanto su contenido cinematográfico constantemente fue crítico social o económicamente con el capitalismo, un factor clave para Hollywood y otras industrias. No solo eso, sino que el burlesco enfatizaba el estilo irreverente de su crítica.

Para lograr este burlesco complejo, uno de los elementos clave de Chaplin fue el personaje Charlot, el cual él mismo interpretaba. Charlot debuta en 1914 pero será especialmente famoso en las décadas de 1920 y 1930. Faure retrata de manera bastante clara el significado de este personaje: “Pobre Charlot! Las personas lo aman, y lo compadecen, y aun así él los hace matarse de la risa. Eso es porque él se sostiene a sí mismo, como una carga pesada, viéndose imposibilitado de dejar ni por un instante – excepto cuando produce en nosotros una felicidad lo cual le ayuda a sopesarlo – al genio que pertenece a los espíritus de los grandes cómicos. Como ellos, él tiene esa exquisita imaginación que le permite descubrir en cada incidente y en cada acto de la vida diaria, una razón para sufrir poco o mucho, para reírse de sí mismo poco o mucho, y para ver la vanidad detrás del encanto y esplendor de las apariencias (Faure 1998: 149). Es decir, Charlot se alejaba de la frivolidad hollywoodiense al ser un personaje que connotaba bastante emotividad, en especial la tristeza, pero todo a través de la comedia. La emotividad estaba acompañada justamente de una crítica a los valores hollywoodienses de falsas apariencias, lujos y vanidad.

Sobre el cine mudo, Chaplin lo encarnó en la época del cine silencioso y la prolongó a lo largo de toda su carrera como director, pues se resistía a un cine sonoro que él desacreditaba por considerar menos personal (Faure 1998: 304). Él tenía la firme convicción que el cine mudo era coherente con el lado humano del arte, porque podía ser entendido por todas las personas incluidas aquellas con sordera o que no supieran leer o escribir. De hecho, su técnica de cine mudo consistía en una serie de gestos sumamente expresivos que se asemejaban al lenguaje de la población sorda. Asimismo, al no tener un sonido que muchas veces en las películas hollywoodiense era usado hasta el ridículo, lo mudo connotaba un “simple pero universal” lenguaje; ejemplo de ello son sus películas *El Niño* y *La quimera de oro* las cuales las trabajó con el objetivo de poder ser “escuchadas con los ojos” o su película tardía *City lights* donde la propia población sorda es representada pues la trama gira alrededor del amor de Chaplin por una mujer sorda (Calhoun 2000: 381). Entonces, su cine silencioso más que ser una limitación era en realidad su forma de llegar al éxtasis del sentimiento en un amplio público.

Ya para la década de 1920, Chaplin tenía fama por parte de todas las clases sociales, en su país y en el resto del mundo. En las clases burguesas, Chaplin era admirado por su calidad cinematográfica, configurándose como un grande de Hollywood y representante de este “arte superior” que era el cine. Sin embargo, a pesar de ser actor y director, no llegó a conformarse como el estereotipo de “estrella de Hollywood” que vive a base de lujos. Por el contrario, se mantuvo como un creativo humilde y, de hecho, más cercano a la comprensión de la vida obrera. Richard Ward realiza un estudio interesante sobre cómo Chaplin pudo cumplir un rol ambivalente de ser considerado un genio de cine mientras que, al mismo tiempo, personificar en sus películas

a un vagabundo de “poca clase” que usaba pantalones sueltos y zapatos baratos (2009: 104). Ward está refiriéndose al payaso Charlot, el personaje constante de las películas de Chaplin y que era más representativo de las clases populares tanto por sus ropas como porque priorizaba lo humilde y lo amoroso sobre lo estético y lo galante de otros personajes masculinos hollywoodienses. Bajo lo mencionado, se podría decir que el cine de Chaplin no solo era famoso sino democrático, al representar en él a distintas minorías. Para determinar qué tan “democrático” es un cine, Hansen afirma: “Lo democrático de este nuevo medio era atribuido al poder de distribuir imágenes que hablaban a todos – los pobres, los iletrados, las mujeres, los niños, los extranjeros, los rurales.” (1983: 148-149). Hansen posteriormente señala que esta noción probablemente correspondía con los esfuerzos del liberalismo progresista. De todos modos, bajo esta retórica, Chaplin sería el más fiel representante de la democratización cinematográfica pues su cine silencioso apeló a los obreros, a los iletrados y a los sordos.

Por último, Chaplin era famoso pero controversial a la vez, en especial para los sectores burgueses. Para los críticos burgueses, era más conveniente aclamar a Chaplin por la belleza artística de sus producciones antes que por el contenido crítico de sus películas. Películas como “La quimera del oro” y “El circo” hacían una crítica directa a los valores de la sociedad capitalista, más Chaplin como director seguía insertado en la industria de Hollywood; por ende, dentro de Norteamérica en la década de 1920 esta crítica fue ignorada por muchos intelectuales, con pocas excepciones. Caso distinto fue su impacto en el resto del mundo, donde intelectuales de izquierda de diversos países se animaron a apoyarlo y a reconocer lo revolucionario de su cine. “Goll aclama a Chaplin como el que encarna la modernidad, revela los ataques de Chaplin a los valores burgueses y especula en la importancia de Chaplin como una figura de reconciliación entre arte, tecnología, cultura de calidad y sociedad de masas; por eso, desesperadamente esperaba que Chaplin devolviera el ‘comunismo del alma’”, afirma Sabine Hake sobre Ivan Goll, un poeta alemán-francés que fue de los primeros intelectuales en traer a Chaplin a la escena intelectual alemana de izquierda (1990: 89). Es decir, Chaplin empieza a calar con su progresismo fuera de Hollywood a tal punto que, aunque él nunca se consideró comunista sino “humanitario”, comunistas como Goll lo empiezan a tomar como una esperanza cultural para su ideología. Esta nueva figura de Chaplin, sin embargo, posteriormente termina jugándole en su contra pues en 1952 debió exiliarse en Suiza.

1.2.4 Las controversiales películas “La quimera del oro” y “El circo” de Charles Chaplin

“La quimera de oro” es una de las obras más valoradas artísticamente en la actualidad, pero en su tiempo también fue bastante controversial por la crítica casi explícita que hace al funcionamiento del capitalismo. En ella, mediante un aventurero y humilde Charlot, se muestra al capitalismo como un sistema que deja a su suerte a las clases populares, quienes día a día se tienen que buscar la supervivencia exponiéndose a numerosos peligros. A propósito de ello, Rosenbaum cuestiona:

“¿Ha habido alguna vez otro artista – no solo en la historia del cine sino en la historia del arte – que ha profundizado en detalles tan vívidos lo que significa ser pobre?” (2004: 53), señalando que al menos en el siglo 20 Chaplin fue, entre los grandes directores internacionales, el que más profundizó en las vivencias de pobreza. En ese sentido, “La quimera de oro” vuelve a girar en torno a los grupos precarios en dos formas. La primera, es la ya mencionada crítica al sistema capitalista; pero aquí cabe resaltar que la crítica se hace mediante el estilo de cine silencioso y expresivo por lo que termina siendo no una crítica que hace un intelectual en un ensayo sino una postura que llega a calar en la mente del público.

La segunda, tiene que ver con que el protagonista de esta película es representativo de los obreros con vida ajetreada y precaria. Charlot y sus amigas pasan por situaciones que son graciosas y agrias a la vez: por ejemplo, por tanto hambre que tenían Charlot trata de cocinar un zapato y u amigo empieza a tener alucinaciones. Todo esto es mostrado desde el tono burlesco, el cual permite que las críticas penetren en los espectadores de manera irreverente pero digerible (Sanchez 2002: 106). Este rasgo será el que intelectuales de izquierda peruanos como José Carlos Mariátegui posteriormente apreciarán pues verán en Chaplin una capacidad para generar conciencia crítica en su público en torno al capitalismo, sin por ello deprimirlos acerca de sus condiciones precarias.

Una segunda película controversial, aunque subestimada y menos popular que la anterior, fue “El circo” de 1928. Chaplin ya tenía una presión social e individual por superar su aclamada “La quimera del oro”; por lo que consideró múltiples proyectos tales como la adaptación fílmica de *The Suicide Club* o incluso una película de Napoleón Bonaparte, más terminó por descartarlas todas por este proyecto ambicioso de dos años de creación. En tal película, Chaplin retrata una nueva historia de amor entre el vagabundo Charlot y una ecuestre, historia que contiene detalles autobiográficos, pero también termina siendo un contenido universal a su audiencia (Vance 1996: 186). Se connota un estilo de vida circunense que podría parecer banal pero Chaplin logra entramar el significado detrás. Mediante el fiel personaje Charlot, encarna la complicada vida laboral de los sectores populares, critica el egoísmo que parece intrínseco a la nueva sociedad capitalista, y muestra un amor sencillo lejano a los clichés y excesos hollywoodienses.

Pero, lo más controversial y curioso de esta película es cómo se desarrolla el triángulo amoroso. Los triángulos amorosos eran una característica común en las películas hollywoodienses por el drama que agregaban; pero la forma de abordarlos era mostrándolos como una especie de desafío para un galán valiente que hacía todo por conseguir a la chica de sus sueños hasta por fin conseguirlo. Parecería una trama no ideologizada, pero en realidad lo que se connota es una glorificación a valores capitalistas: la competencia, a ser egoísta con lo que uno quiere, y a conseguir el éxito a toda costa. Chaplin, disidente de estos valores burgueses, le da un giro completo: el personaje ciego, Charlot, acepta el rechazo de su amada pues prioriza su felicidad sobre la de él. No solo eso, sino que esta trama ejemplifica un aspecto común del cine de Chaplin:

poner a su actriz femenina en un pedestal (Vance 1996: 196), algo contrario a las otras películas hollywoodienses en donde el hombre era el irrefutable protagonista. A propósito de ello, ya el historiador Manuel Burga sugería que ciertas películas podían, con su contenido, plantear un desafío a las relaciones de género en una sociedad tradicional (Carbone 1991).

“El circo” es, además, una crítica cinematográfica de otras películas hollywoodienses en las que la lo exagerado y ficticio prima. En “El circo” Chaplin se dedica a hacer una producción de suma calidad con contenido extremadamente realista. Chaplin buscaba reflejar sobre todo una realidad: lo complicado del trabajo de un obrero común, específicamente de un trabajador de circo. Ejemplos de los métodos que usó para alcanzar este realismo incluyen sus escenas difíciles al lado de un león, o su esfuerzo en crear una atmósfera cirquense de la manera más auténtica posible (Vance 1996: 197-199).

1.3. El pensamiento social de José Carlos Mariátegui sobre el cine entre 1911 y 1919

La compleja y extensa producción intelectual de José Carlos Mariátegui puede dividirse en dos etapas: su edad de piedra y su edad posterior al exilio. Entre 1911 y 1919, vive su edad de piedra en el sentido metafórico de que aún era un intelectual joven haciendo sus primeros acercamientos políticos. Influyente en su prematuro social fue un contexto peruano de exclusión política y social a los sectores populares, junto con una política populista y una aristocracia que ansía ser como las estrellas de cine de Hollywood y Europa. En ese sentido, su primer pensamiento en torno al cine será de concebirlo solo como entretenimiento, pero que no debe exonerarse de crítica pues es un cine elitista, superficial y tan populista como los políticos peruanos de esta etapa aristocrática.

1.3.1 El contexto político y social peruano de José Carlos Mariátegui entre 1911 y 1919: exclusión política, desigualdades socioeconómicas, populismo y aristocracia alienada

Entre 1911 y 1919, en su Edad de Piedra, el joven Mariátegui vivió la República Aristocrática, un periodo caracterizado por la dependencia económica inglesa, un sistema económico interno de agro exportación y aparentes valores republicanos de igualdad política. Sin embargo, en la práctica política siguió vigente la condición de votar únicamente si se sabía leer y escribir, lo cual implicó la exclusión de la población indígena mayoritaria en Perú. La directora norteamericana del Instituto de Estudios Caribeños y Cubanos, Ana M. López, quien es la directora norteamericana del Instituto de Estudios Caribeños y Cubanos y estudiosa también de la cultura latinoamericana, describe a la Lima de entonces como “(...) el centro de un estado cuasi feudal que el historiador Jorge Basadre llama República Aristocrática. Perú era una nación donde solo el 5 % de la población tenía el derecho a votar y en donde el 5% gobernaba y reprimía todas las protestas y movimientos populares urbanos. Eran sus élite europeizadas, en vez de la población indígena mayoritaria de la nación, las que controlaban el país” (2000: 51). Ciertamente es una visión sesgada de todo lo que fue este periodo, pero permite ilustrar un factor de opresión que

desde temprana edad Mariátegui percibió: una exclusión política que era contradictoria con lo que la República decía ser, que se camuflaba mediante ese requisito elitista pero, sobre todo, que ponía el poder peligrosamente en una élite limeña alienada y desinteresada de las protestas de sectores populares. Es curioso resaltar que tal exclusión política fue notoria incluso hasta el último año de la república aristocrática, pues en 1919 menos de 200 000 ciudadanos pudieron votar en las elecciones cuando en ese año la población nacional rondaba en más de 5 millones (Lanegra 2015). Así, la sucesión política que hubo en este periodo no iba acompañada del voto y legitimidad social de muchos peruanos.

Un segundo factor de opresión tenía que ver con las desigualdades socioeconómicas. Durante la República Aristocrática las desigualdades socioeconómicas eran reflejo de una organización estamental antigua, acompañada del prestigio familiar y el racismo. La división estamental de las clases sociales era la siguiente: élite, clase media y sectores populares. Era una brecha económicamente amplia, pues la élite peruana estaba conformada por cuarenta y cuatro familias de la élite peruana mientras que la clase baja representaba el 80 por 100 de la población; aunque, debido al auge de exportación (1890-1930) también surgían nuevos ricos y oficiales militares a los cuales la élite limeña permitía unirse, mientras que la élite serrana era más aislada. (Skidmore y Smith 1996: 218-219). Skidmore y Smith añaden que la clase baja era un estrato amplio conformado principalmente por tres grupos: obreros, campesinos, y los “indios” o hablantes de lenguas originarias (1996: 219). Eran los grandes excluidos, en tanto su colaboración era vital para el auge exportador más sus ganancias y su calidad de vida eran ínfimas. Tampoco había mucha movilidad social, pues las políticas sociales estructurales escaseaban; en ese sentido, la pobreza terminaba siendo hereditaria mientras que tu condición de élite solía deberse a tu familia. Bajo ese contexto, se pronunciaban las barreras étnicas y culturales: los sectores populares vivían en otras zonas y barrios distintos a los pudientes, y eran discriminados por su color de piel y su falta de educación.

Considerando que las desigualdades socioeconómicas implicaban barreras culturales; el desarrollo cinematográfico fue un medio que de cierta manera las desafió. Según Carbone, “El estudio del papel jugado por el cine en esta época, es hoy una de las claves para entender el cambio histórico-social que empieza a sufrir la sociedad peruana desde finales del novecientos y que luego, a partir de 1920, sería ya prácticamente irreversible. El cine ayudó a ensanchar el horizonte visual local, interiorizó nuevas costumbres, trastocó y rompió antiguas morales sociales, presentó noticias sobre flamantes rumbos políticos y sobre todo inyectó una modernidad en una sociedad que a pesar de haber entrado a un nuevo siglo parecía aún estancada en los moldes sociales coloniales. Es, pues, bajo el signo del cine que hemos ido modelando nuestra cultura y construyendo nuestro imaginario y nuestros sueños” (1911: 24). La tesis de Carbone es que el cine ayudó a modernizar una sociedad aún en la antigüedad, usando el término “modernidad” en referencia no a lo tecnológico sino a dejar valores conservadores y coloniales para dar paso a

morales y desigualdades menos rígidas. Esto fue un proceso largo, siendo el mismo Carbone el que reconoce que es en la década de 1920 el auge del gran cambio. Dentro del contexto cinematográfico que nos corresponde (1911-1919), el cine pudo suavizar un poco las barreras culturales de las desigualdades socioeconómicas en tanto se volvió un espacio en donde se mezclaban las clases sociales en Lima y en otros departamentos como Junín, Huánuco, Ayacucho y Huancavelica. Sin embargo, como identifica el historiador Manuel Burga, la tolerancia de clase que se fomentó era paternalista, pues las élites seguían afirmándose como étnicamente superiores y entremezclándose un poco solo por obtener legitimidad (Carbone 1911: 33). Para el joven Mariátegui, fue esto lo que despertó su interés por un inicial pensamiento social en torno al cine: el cine como un posible espacio de masas.

El tercer factor de dominación consistía en cómo se canalizaba el descontento social. En un contexto de exclusión política y amplias desigualdades, eran de esperarse el surgimiento de movimientos obreros. Sin embargo, las demandas de los obreros eran canalizadas mediante propuestas populistas que muchas veces ni se cumplían. Sobre el descontento social, Skidmore y Smith señalan lo siguiente: “(...) un populista errante, Guillermo Billinghurst, que ganó las elecciones de 1912. El movimiento obrero había hecho una tímida aparición en Perú en 1904, con huelgas en las fábricas textiles y otras, y en 1911 se presenciaron algunas protestas serias contra la inflación. (...) Billinghurst hizo la campaña sobre una plataforma que incluía la promesa de una barra de pan mayor por cinco centavos. De ahí su apodo, “Pan Grande” Billinghurst. (...) Estudió las condiciones del campesinado pero, sensible a sus límites, no emprendió ninguna acción. Sus seguidores estaban en las ciudades, no en el campo, y empezó a fomentar manifestaciones callejeras en apoyo de sus medidas. Estupefacta ante tales acontecimientos, la élite cerró filas contra el presidente. En 1914, Billinghurst cayó víctima de un golpe militar” (1996: 221-222). Skidmore y Smith, además del populismo de promesas falsas, señalan el perjuicio que ocasionaba una élite y milicia controladora; estas, ante un apoyo populista hacia el descontento de los obreros de ciudad, fueron capaces de violentamente deshacerse del presidente. Además, cabe recalcar que, aunque las acciones de Billinghurst en favor de las clases bajas fueron escasas, sus discursos y promesas populistas sí calaron en muchos sectores populares de ciudad. Incluso, muchos lo proclamaban como el líder de los trabajadores de la nación y, producto de ello, otros medios para canalizar el descontento social como las sociedades de mutua ayuda y las sociedades de resistencia anarquista perdieron notable importancia (Blanchard 1997: 263). Es decir, Billinghurst representó una amenaza tanto para la élite conservadora como para los medios que buscaban velar por los obreros de manera más radical.

El populismo tenía más espectros que el político. Los líderes populistas de la República Aristocrática emprendieron una supuesta tarea “modernizadora” del Perú con el cual desencadenaron la realización de numerosos proyectos; entre ellos, estaba el cine. Así, el cine también estaba impregnado de populismo: se trataba de un medio que pretendía hacer creer que

Perú en su conjunto progresaba mientras interiormente proseguían las desigualdades. Abraham Valdelomar fue uno de los críticos peruanos más fervientes del cine que llegaba a Perú, afirmando que el cine ofrecía a sus espectadores una visión barata y simplificada de la historia universal, sin generar en ellos una conciencia crítica como sí lo podrían hacer el teatro y la lectura (Nuñez 2011: 170). Muchos otros intelectuales compartían su punto de vista, pues entre 1911 y 1919 lo que llegó a las carteleras fueron películas clásicas de Europa y de Hollywood orientadas a la fácil mercantilización mediante argumentos trillados, contenido frívolo y poco estímulo de aprendizaje cultural. Tal era el caso de las películas de Francesca Bertini, una lujosa actriz de exagerada actuación que, aun así, contaba con un vasto fanatismo limeño. Tiempo después Mariátegui criticará a la actriz, pues, según el historiador Manuel Burga, ya entre 1916 y 1918 el joven Mariátegui se veía influenciado por el pensamiento social de Valdelomar y otros intelectuales en torno al análisis de elementos culturales aristocráticos tales como las funciones cinematográficas (Carbone 1991: 39)

Finalmente, un cuarto rasgo de la llamada República Aristocrática era que tenía una élite que controlaba y se superponía a los otros grupos sociales más no era dirigente, pues se subordinaba al capital y la cultura inglesa. Esta afirmación es sugerida por Ana M. López al referirse a la élite como “europeizante” pero, en realidad, es una tesis compartida por muchos historiadores peruanos. Se trataba de una élite con una visión centralista de la nación, preocupada en ser culta y hacer de Lima una ciudad cosmopolita, y colaborando constantemente con los inversores extranjeros. (Skidmore y Smith 1996: 218). Tal élite alienada también se reflejaba en el cine mediante la fuerte demanda por películas de “primer mundo” .Sobre el contenido cinematográfico de 1911 a 1917, Núñez afirma que “(...)las producciones europeas fueron las de mayor difusión y predilección en el público. Esto se debió a la idea de cultura y civilización reinante en nuestra sociedad y al hecho de que la industria hollywoodiense estaba en pleno proceso de formación y aún no había desplegado su influencia en el ámbito mundial” (2011: 116). Es decir, la preferencia de los espectadores por las películas europeas respondía a algo mayor: la noción de que Europa es el estandarte de la civilización, la cultura y la modernidad. Recién en 1917 llegarían las películas hollywoodienses a Perú, y tendrían la misma acogida como “material superior”. No solo ello, sino que para las familias de élite limeña asistir al cine tenía una importancia especial: les proporcionaba notoriedad pues su presencia era registrada por periódicos y revistas de renombre, y porque apreciar el cine significaba ser un ciudadano cosmopolita cada vez más cercano al sueño alienado de ser como los de “primer mundo”. (Nuñez 2011: 175).

1.3.2 La percepción de Mariátegui sobre la relación entre la sociedad, la política y el cine: cine mercantilizado y público aristocrático

El pensamiento social de Mariátegui puede ser dividido en dos etapas: de 1911 a 1918 y de 1918 a 1919. Mariátegui comienza su incursión al pensamiento social en 1911, mediante trabajos periodísticos. Uno de sus mayores referentes de pensamiento social fue el anarquista Manuel González Prada, quién denunció los problemas de desigualdad socioeconómica y falta de educación en los sectores populares como resultado de la propia estructura oligárquica en vez de simples problemas morales (Skinner 1979: 449).

En ese sentido, Mariátegui empezó a concebir la oligarquía como una dominación económica; por ende, concluye que no serán las políticas populistas de otros presidentes oligarcas las que liberaran las clases populares. Resalta la necesaria estrategia de un movimiento que ataque a las familiar oligárquicas que de manera implícita controlan la sociedad, la política y hasta al mismo presidente. Y, el objetivo social sería velar por el establecimiento de un gobierno realmente afín a los sectores populares.

Si bien no fue hasta su exilio en 1919 que se afilia totalmente al marxismo, ya en 1918 participa en la creación de un Comité Socialista, decidiéndose por la propuesta política socialista pero sin un activismo todavía explícito pues tal comité estaba compuesto de intelectuales aún en estado reflexivo y no militante. Es en esta etapa final de su edad de piedra, que Mariátegui se aleja totalmente del anarquismo de González Prada, al cual califica de individualista y lejano al trabajo colectivo por una mejor nación (Skinner 1979: 449). Más bien, su referente político pasa a ser la Revolución Rusa de 1917.

Sobre su pensamiento en torno al cine entre 1911 y 1919, Mariátegui ya gustaba de ver y analizarlo, como se puede advertir en sus múltiples artículos periodísticos en *La Prensa*. Sin embargo, en ese periodo su posición era la de concebir al cine como un “producto superficial burgués” hasta el punto que, a pesar de ser un cinéfilo, en su poema de 1916 “Para ganar la polla” afirma que se debe desdeñar el cine (Zegarra 2010: 7). “Los intelectuales tenían una gran afición el cine, una gran relación, una suerte de comunicación con el arte mundial”, menciona Carbone a propósito de Mariátegui, Luis Alberto Sánchez y otros jóvenes intelectuales emergentes (1991: 41) Es decir, el joven Mariátegui era cinéfilo en tanto le agradaba el cine como entretenimiento, más no veía en este ninguna otra potencialidad.

Su pensamiento, de hecho, estaba influenciado por el de otros intelectuales de la época como Abraham Valdelomar, para quien el cine no era sino un arte decadente respecto al teatro. La crítica severa de Mariátegui iba sobretodo orientada al público mayoritariamente aristocrático del cine. A estas familias aristocráticas el intelectual dedicó numerosos poemas donde se burlaba de las palabras inglesas que usaban, de las ropas elegantes con las que iban a las funciones, y en líneas generales del estilo de vida impostado que empiezan a adoptar para parecerse a actrices y actores de Europa o Hollywood. Otro medio mediante el cual Mariátegui hacía su denuncia social

eran las crónicas policiales, en específico “El suceso del día” (1914) en la cual señala que para esa fecha ya era común que los jóvenes limeños adopten patrones de conducta estadounidenses que veían en los films (Zegarra 2010: 6-7).

En cuanto a la política, entre 1916 y 1919 Mariátegui se dedicó a publicar crónicas políticas en el periódico *El Tiempo* donde hacía un vínculo directo entre el populismo político de los aristócratas y el mercantilizado cine hollywoodiense y Europeo. Sobre el contenido de estas crónicas, Mónica Bernabé afirma que “Más que a la política y sus tribulaciones, prestan atención al decorado, a las vestimentas de los personajes, a las poses de sus protagonistas” (2006: 80) Es decir, en la edad de piedra de Mariátegui, sus comentarios hacia la política peruana iban dirigidos a ridiculizar lo superficial de los personajes políticos, sus vestimentas burguesas y sus discursos populistas. En su obra “Escenografía” de 1916 Mariátegui llega a comparar el palacio de gobierno con un set de cine en el cual el presidente Pardo tiene su prioridad en el lujo y en la elegancia, siendo un gobierno decorativista antes que dirigente (Zegarra 2010: 9).

Capítulo 2

La revolución cinematográfica de la Rusia Soviética y de Charles Chaplin según José Carlos Mariátegui, entre 1919 y 1929

Entre 1919 y 1929, convivieron dos tipos de cine que para Mariátegui tenían una potencialidad revolucionaria de índole cultura. En el presente capítulo explicaré cómo Mariátegui llega a concebir ambos cines, distintos en características formales, como armas de concientización política a las masas obreras. Primero, caracterizaré el contexto europeo que Mariátegui vivió en su exilio fue el que colaboró en la transformación radical de su pensamiento sobre el cine: pasó a pensar en este como entrenamiento a un arma política. Detallaré los elementos marxistas que Mariátegui adopta para pensar la relación entre sociedad y cine. Posteriormente, desarrollaré la postura que Mariátegui toma sobre cine soviético: cómo, mediante un montaje que se priorizaba sobre diálogos y personajes, era capaz de llegar a una población soviética analfabeta con un mensaje sumamente político a favor del comunismo y denunciando el capitalismo y la aristocracia. Finalmente, analizaré, bajo la mirada de Mariátegui, el cine de Charles Chaplin como intermediario entre Hollywood y la revolución cineasta, pues su resonancia internacional le permitía calar en todas las clases sociales mediante personajes y tramas que resultaban controversiales al estar más cercanas a las realidades proletarias y denuncias capitalistas antes que a contribuir con el status quo.

2.1 El marxismo cinematográfico de José Carlos Mariátegui entre 1919 y 1929

José Carlos Mariátegui es exiliado a Italia en octubre de 1919. Sin embargo, se trataba de un exilio no explícito, bajo la excusa de que Mariátegui estaba siendo enviado a Europa como “agente de propaganda del Perú en el extranjero” (Flores Galindo y Portocarrero 1994: 11). Durante su exilio, Mariátegui se vinculó con el marxismo europeo al presenciar la fundación del Partido Comunista italiano y al relacionarse con intelectuales comunistas franceses tales como Henri Barbusse y el grupo *Clartè*, más nunca llegó a vincularse directamente con la Internacional como tampoco pudo viajar a Rusia (Flores Galindo 1991: 33). Sin embargo, a pesar de no entablar contacto directo con el marxismo soviético, se afilia al marxismo sindical de Europa al asistir y estudiar, por ejemplo, el movimiento huelguístico de Turín en Italia. No solo se afilia al marxismo europeo, sino que empieza a plantear vías para el comunismo peruano. Así, es precursor de la primera célula comunista peruana con los intelectuales Carlos Roe, Palmiro Macchiavello y César Falcón. Cuando en Marzo de 1923 llega a Perú, un mes después ya inicia su activismo marxista al contactarse con Haya de la Torre y la Universidad Popular.

En lo que respecta a su formación artística, ella no está desligada de su formación marxista. Por ejemplo, utiliza literatura europea pertinente para su formación sistemática del marxismo. (Flores Galindo y Portocarrero 1994: 11). Cabe recalcar que en su exilio a Europa Mariátegui pudo visitar Italia, Francia y Alemania. Es en Alemania donde tiene contacto con un cine distinto al hollywoodiense que había percibido en Lima. Se trataba de un cine vanguardista y comprometido con la realidad social, siendo atractivo para Mariátegui mediante películas alemanas como ‘El Gabinete del Dr Caligari’ y ‘El Dr. Mabuse’, incluso después pudiendo apreciar películas rusas de los directores Eisenstein y Pudovkin (Zegarra 2010: 11). Aunque Mariátegui nunca pudo viajar a Rusia, fue en las carteleras alemanas donde pudo acceder al cine soviético, sobre el cual posteriormente opinó: “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” (Mariátegui Edición “Alma Matinal” del 2010: 56). Es decir, veía al cine soviético como un reflejo de la nueva sociedad en edificación, y a sus directores como las primeras mentes maestras detrás de una cinematografía verdaderamente realista y revolucionaria. No solo aprecia este cine vanguardista, sino que es a partir de este que agudiza su crítica contra el cine comercial de Hollywood y de Europa, escribiendo en 1921 un texto irónico y crítico contra la actriz italiana comercial Francisca Bertini (Zegarra 2010: 11).

Un momento cumbre de su exilio es en 1922 cuando en Berlín Mariátegui accede al primer tomo de *La Decadencia de Occidente*. El término decadencia cobrará especial importancia, sobretodo en el sentido de que la decadencia no es una estado anterior a la

revolución sino su antagonista por lo que su existencia y perduración de hecho son elementos que posibilitan el arte revolucionario (Bernabé 2006: 71-72). Así, Mariátegui sostiene que la revolución es producto de la decadencia, que la revolución convive con la decadencia; por ende, es vital el rol del arte vanguardista de los años veinte pues, al ser tanto revolucionario como un medio para conciliar el arte con la vida, permite que vanguardia y política vayan de la mano (Bernabé 2006: 72). Para Mariátegui incluso la revolución artística puede muchas veces ser antecedente de una revolución política, poniendo de ejemplo a la revolución surrealista en París. En otras palabras, para Mariátegui es el arte vanguardista el que dota de carácter revolucionario y desafiante a la escena social, ergo volviéndose un arte político. Llega incluso a postular la relevancia de expresiones vanguardistas como el arte surrealista europeo para poder suscitar/permitir la formulación de posturas revolucionarias políticas.

Volviendo de su exilio, de 1923 a 1929 Mariátegui emprende una teorización sobre la relación entre sociedad y cine. E primer elemento marxista que Mariátegui aplica es el de la sociedad sin clases, concepto según el cual se rompen las jerarquías económicas entre la burguesía y el proletariado para poder dar paso a una sociedad igualitaria donde cada uno sea propietario de medios de producción en vez de esclavos del trabajo. La única sociedad sin clases en tal momento era evidentemente la sociedad soviética, por lo cual Mariátegui veía a su cine como uno que la reforzaba. Sin embargo, también concibe el potencial de otros productos culturales en otras áreas geográficas. Sobre el teatro experimental italiano de Bragaglia y la cinematografía hollywoodiense de Charlie Chaplin, Mariátegui “cree vislumbrar en ambos casos superaciones de la autonomía del arte. En particular, su mirada enfoca la gestación de medios capaces de democratizar la relación entre productores y receptores de obras artísticas, y así, de suscitar experiencias estéticas que, por oposición a la soledad, el distanciamiento y la nostalgia del pasado, ocurran de modos masivos, mundanos y plenamente instalados en la actualidad” (Campuzano 2017: 167-168). Es decir, para Mariátegui hay ciertas expresiones de arte que pueden representar un espacio sin clases en tanto su llegada al público se realiza de una manera democrática: llegando a un público masivo de manera entendible, sin ser elitista, y enfocado en la realidad en vez de representar una sociedad pasada que para Mariátegui era igual de opresora que el capitalismo pues era aristocrática (“nostalgia del pasado”). A Mariátegui lo que le conmueve es que este arte pueda darse incluso en sociedades totalmente lejanas a la sociedad sin clases tales como el Hollywood capitalista, por ende siendo un cine disruptor y “revolucionario”.

En segundo lugar, Mariátegui esperaba en las películas un contenido que critique las injusticias sociales bajo el contexto capitalismo. Es esto lo que para él les dotaba a las producciones cinematográficas de un carácter realista. A diferencia de las películas hollywoodienses, las películas revolucionarias debían oponerse al status quo capitalista, ya sea

directamente proponiendo un orden social marxista o más indirectamente al proponer situaciones y valores más igualitarios. Para entender más cómo este anticapitalismo revolucionario funciona, resulta clave explicar su antítesis según Mariátegui: el arte torremarfilista. El torremarfilismo constituía un fenómeno artístico insertado en el apogeo del capitalismo. A través del torremarfilismo, los artistas dirigían una crítica contra el capitalismo y la burguesía sobre cómo estos habían despojado del arte su factor original y estético para volverlo impersonal y comercial por la lógica de compra-venta. Así, en vez de criticar la explotación laboral en el capitalismo, lo que criticaban era que se había perdido el valor intrínseco del arte y el artista, siendo una crítica orientada más a subsanar el ego de los artistas antes que una crítica social al capitalismo como tal (Campuzano 2017: 170). Asimismo, se idealizaba el pasado porque en ese entonces el arte era admirado y protegido por la Iglesia y la nobleza, ignorando que en este pasado también había una explotación aristocrática. “Idealizando falsamente el pasado y la figura del genio creador individual, esta exacerbación del esteticismo se aferraría a la ya amenazada posición de la autonomía del arte, renunciando a todo posible involucramiento práctico con la transformación del mundo (Campuzano 2017: 171). Entonces, Mariátegui el arte torremarfilista era anticapitalista pero no por ello revolucionario, pues no buscaba liberar a los explotados sino regresar a un orden aristócrata igual de elitista, donde la casta solo tenía acceso a elaborar y consumir arte. De todo ello se desprende la reflexión del peruano de que el arte y el cine revolucionarios debían no solo ser anticapitalista sino anti aristocrático, enfocándose en ser masivos y democráticos para todas las clases sociales en vez de apelar a una sola casta (ya sea burgueses mercantiles o aristócratas esteticistas).

2.2 El potencial revolucionario de la cinematografía soviética según José Carlos Mariátegui, entre 1919 y 1929

Para Mariátegui la cinematografía soviética se configuraba como la ideal pues era sumamente política y, por ende, realista y crítica con las dominaciones sociales, entre ellas no solo la explotación capitalista sino que también los directores soviéticos hacían un esfuerzo por desligarse del régimen zarista. Era pues un cine crítico de toda dominación social que hacía elogios a la nueva sociedad igualitaria. Asimismo, todo esto se efectuaba sin dejar de lado el lado creativo y catártico del arte: se aplicaban técnicas sumamente experimentales que despertaban la emoción del lector. Incluso, estas técnicas de montaje fomentaban a que el cine fuera aún más accesible a los soviéticos iletrados.

2.2.1 La cinematografía soviética como espacio que refuerza la sociedad sin clases

La cinematografía soviética se ubica en una sociedad sin clases; por ende, el rol que Mariátegui identifica es en cómo refuerza esta. En primer lugar, este cine fue también un sub espacio sin clases en tanto, al ser nacionalizado y tener su distribución a cargo de un Estado interesado en el arte, fue accesible a un amplio pueblo soviético. Mariátegui resalta que “La creación artística goza

ahí, en todos los campos, de la protección de un Estado al que representa con suma autoridad un Ministro de Instrucción Pública como Lunatcharsky, gran amador y apreciador de las artes y las letras, tipo moderno y perfecto de humanista y de crítico” (Mariátegui 2010: 188). El Estado post revolucionario promovía el arte masivo del cine, más no limitaba la libertad creadora de los directores; por el contrario, se dejaba a los directores ser experimentales. A ojos de Mariátegui, la distribución del cine soviético era entonces ideal porque era masivo pero sin dejar por ello su valor intrínsecamente artístico y de catarsis.

Sobre todo, al pensador peruano le interesaba que fuera masivo para democratizar esta relación entre productores y receptores de obras artísticas que a veces podía ser jerarquía en corrientes de cine como, por ejemplo, la alemana, donde una pequeña élite intelectual era capaz de acceder constantemente a las producciones y entenderlas. El concepto de “espacio sin clases” encarnaba para Mariátegui un verdadero valor democrático, lo cual era vital considerando que se vivía un contexto actual de crisis de real democracia:

Los propios fautores de la democracia —el término democracia es empleado como equivalente del término Estado demo-liberal-burgués— reconocen la decadencia de este sistema político. Convienen en que se encuentra envejecido y gastado y aceptan su reparación y su compostura. Mas, a su parecer, lo que está deteriorado no es la democracia como idea, como espíritu, sino la democracia como forma [...] La palabra democracia no sirve ya para designar la idea abstracta de la democracia pura, sino para designar el Estado demoliberal-burgués. La democracia de los demócratas contemporáneos es la democracia capitalista. Es la democracia-forma y no la democracia-idea. (Mariátegui 2010: 61-62)

Es decir, la democracia del contexto político había pasado a ser solo una aplicación superficial de los principios liberal-burgueses, en vez de lo que era el espíritu de la democracia: que las minorías no estuvieran oprimidas ni excluidas, que tuvieran acceso a recursos para tener una vida digna. Por ello, si bien el régimen soviético con Lenin no era democrático pero estaba lejano a ser la dictadura de Stalin, Mariátegui sí consideraba al cine soviético como una mayor representación del ideal democrático ya que, con el interés estatal de por medio, era un medio accesible de tipo público; era pues la viva imagen de un arte que no excluye ni por ser elitista (como el cine europeo) ni por ser dejado solo a manos de empresas privadas (Hollywood).

Asimismo, Mariátegui caracterizó al cine soviético que no solo era accesible al consumo de todos sino también capaz de ser entendido y apreciado por todos. Por un lado, permitía que los directores soviéticos pudieran explotar su máxima creatividad puesto que, ante la ausencia de una política totalmente restrictiva por parte del Estado, ellos podían ser experimentales con sus técnicas. Pero, como reflexiona el marxista peruano: “Ninguna estética puede rebajar el trabajo artístico a una cuestión de técnica. La técnica nueva debe corresponder a un espíritu nuevo. Si no, lo único que cambia es el paramento, el decorado. Y una revolución artística no se contenta de conquistas formales” (Mariátegui 2010: 187-188). En otras palabras, el trasfondo que reconocía Mariátegui en la calidad artística de una obra era el poder ser acompañada de un factor

revolucionario, de modo que la revolución cultural de Lenin se cumpliera en estos medios comunicativos y se promoviera la causa revolucionaria política. Por eso, Mariátegui y otros colaboradores peruanos de su revista “Amauta” admiraban que los directores soviéticos usaran técnicas experimentales que permitieran a las películas ser todavía más accesible a la población iletrada. Y es que si hablamos de mayorías, en esta etapa inmediata de postrevolución entre 1917 y 1929, aún había un gran número de soviéticos iletrados a causa de la negligencia y desinterés de los ex regímenes zaristas por proporcionarles políticas de alfabetización y mejor educación. Así, mediante técnicas que priorizaban el montaje de imágenes realistas en vez de los diálogos escritos y que además eran mudas pero sumamente expresivas, cualquier soviético - ya sea iletrado o no – sería capaz de entender la cinta y captar su contenido político.

Un tercer aspecto que Mariátegui resaltaba mucho de este cine soviético masivo era su potencial de poder tener un alcance internacional transformador, en tanto podría funcionar como un arma cultural para esparcir la causa política revolucionaria a otras zonas geográficas. Cabe recordar que para Mariátegui el cine soviético era el ideal: él notaba cómo “el teatro y el cine prosperan magníficamente en la nueva Rusia” (Mariátegui 2010: 396) en tanto ambos eran artísticamente creativos y, al mismo tiempo, políticos y críticos del status quo. Mientras, consideraba que en el resto del mundo había una crisis política y cultural:

La propuesta de Mariátegui, entonces, era encontrar una manera no coercitiva de articular lo local y lo global, cultura y política, una manera que tampoco traicionara la multiplicidad del momento presente, en una época de compleja crisis política que era también una época de compleja crisis artística. Donde mejor se vislumbra esta propuesta es en sus artículos sobre el arte contemporáneo, en los que afirma reiteradamente que “las escuelas son múltiples; la inquietud de los artistas es infinita; la moda es fugaz; la búsqueda es insaciable”. [...] Sin embargo, la responsabilidad de esto recaía no sólo sobre políticos, artistas y críticos, obrando por separado o en grupo. En el enfoque móvil y ecléctico de sus artículos, Mariátegui pretendía educar al público – no directamente – sino a través de una reorientación de sus hábitos de ver, obligándole a buscar las conexiones entre temas y lugares, a cambiar sus modos de leer y aprehender el presente. Lo que exigía Mariátegui era una perspectiva panorámica capaz de manejar y procesar múltiples eventos, movimientos e ideas, lo cual podía lograrse a través de nuevas instituciones y programas prácticos, pero que también tenía un vehículo con el nuevo medio del cine (Clayton 2009: 245)

A partir de esta propuesta de Mariátegui, se pueden obtener dos importantes implicaciones sobre lo que Mariátegui esperaba del cine soviético. Como primer punto, en medio de una crisis política y artística, consideraba primordial que las masas volvieran a tener la posibilidad de reforzar su pensamiento crítico y de acceder a un arte de calidad, no basada en “modas fugaces” como era el caso de las producciones hollywoodienses. El cine soviético era pues lejano a los esquemas comercial estadounidenses y demostraba lo comprometidos que estaban sus responsables con el arte: los políticos soviéticos se interesaban por el cine ergo ayudaban con su difusión y distribución por medio del Estado, mientras que los directores soviéticos amaban el cine ergo se esforzaban por ser teóricos originales y experimentales. En ese sentido, Mariátegui tenía expectativas de que tanto el cine como el teatro como la literatura rusa – donde también se cumplía

el interés artístico mencionado – pudieran permitir a los extranjeros conocer a la nueva Rusia mediante su arte, para hacerles comprender y empatizar a mayor grado, de manera cultural, el proyecto político revolucionario llevándose a cabo en el territorio soviético de 150 mil millones de habitantes (Mariátegui 2010: 355). Puesto que Mariátegui solo vivió hasta 1929, no pudo ni analizar con mayor profundidad la dirección distinta que tomó el cine soviético a partir del gobierno de Stalin, menos aún supo el destino político de la USSR o el impacto final que tuvo su cine, más su análisis cubrió tanto el contenido cinematográfico soviético bajo Lenin como la **potencialidad** emancipadora que podría tener sobre el hombre.

Como segundo punto, Mariátegui resalta la necesidad de también cambiar los hábitos de las masas para acrecentar su interés por la lectura, el cine, entre otros medios que fomenten su autonomía y juicio crítico. Nótese, además, que al mencionar “perspectiva panorámica capaz de manejar y procesar múltiples eventos, movimientos e ideas” se hace alusión al significado del pensamiento dialéctico soviético, algo que claramente no es una coincidencia sino que refleja la teoría marxista que convivía dentro del pensamiento de Mariátegui y sobre cómo él consideraba al cine y al arte soviético como los ideales. De este modo, el cine soviético también era relevante por la forma cómo llegaba a amplias masas y podía calar en sus subconscientes con un pensamiento dialéctico que incentivaba el juicio crítico. Ya se abordó en el sub subcapítulo 1.1.2 lo característico de este pensamiento dialéctico: visibilizando las contradicciones del todo y yuxtaponiendo planos que juntos connotaban un significado más profundo en la memoria del espectador. Mariátegui, en especial, admiraba la película *Octubre* de Sergei Eisenstein, donde mediante diversas escenas yuxtapuestas (en torno a las protestas revolucionarias de julio de 1927) y el pensamiento dialéctico, se pretende calar políticamente en la memoria del público¹. Estas escenas incluyen a la élite aristócrata burlándose de estar maltratando y pisando a los revolucionarios soviético, a un puente siendo levantado lentamente para impedir que los revolucionarios sigan tomando territorio, a una mujer muerta a raíz del puente levantado, a un caballo blanco también siendo víctima del puente levantado y muriendo lentamente, y la misma élite y las fuerzas del orden zarista tirando la propaganda comunista al río. Todas estas escenas son explícitas, acompañadas de una tenue melodía que transmite ansiedad y rapidez. Si bien en esas escenas hay ninguna línea argumentativa o personaje definido, lo que se connota con la yuxtaposición de todas estas es la violenta represión por parte de la clase social dominante (aristócratas blancos con vestimentas ostentosas) y por parte de los dirigentes (el zar y sus fuerzas de orden obedientes) hacia la masa revolucionaria. Se visibiliza pues la clásica contradicción que identifica la izquierda en los gobiernos jerárquicos: la élite no es representativa del pueblo e incluso lo violenta, lo cual es contradictorio con el principio de jerarquía social que justificaba el

¹ Para ver el conjunto de escenas yuxtapuestas, consultar el siguiente video:
<https://www.youtube.com/watch?v=JwTHfLn1TQ>

zarismo/la monarquía según el cual la élite era dirigente porque era capaz de representar. Asimismo, se deja en la memoria de los espectadores un recordatorio emocional, intenso y explícito de la dominación social antes vivida, para aferrarlos a su sociedad nueva.

2.2.2 La concientización social del cine realista vanguardista en el pueblo soviético

Las reflexiones de Mariátegui sobre el contenido anticapitalista revolucionario de las producciones soviéticas son formuladas hacia dos direcciones: la primera, con respecto a cómo el cine soviético tenía un tono político que reforzaba la conciencia anticapitalista en la nueva sociedad revolucionaria; la segunda, en torno a cómo el cine soviético se oponía a los productos mercantilizados del cine hollywoodiense. Sobre el contenido anticapitalista de las películas, en el subcapítulo 1.2 se detallaron algunas de las diversas técnicas experimentales que empleaban sus directores para transmitir tales críticas de tal manera que el arte se mezcle con política. Para Mariátegui, “El sentido revolucionario de las escuelas o tendencias contemporáneas no está en la creación de una técnica nueva. No está tampoco en la destrucción de una técnica vieja. Está en el repudio, en el desahucio, en la befa del absoluto burgués. El arte se nutre siempre, conscientemente o no – esto es lo de menos – del absoluto de su época.” (Mariátegui 2010: 188). En ese sentido, el pensador social peruano apreciaba el cine vanguardista soviético al aplicar técnicas experimentales en torno al montaje que permitían que este cine se desdiese del carácter elitista de otros cines como el vanguardista europeo. Estaban técnicas como la de Eisenstein – según el cual el montaje podía ser independiente del argumento pues eran las imágenes realistas del montaje lo que priman – o la de Vertov – a partir de la cual el cine podía carecer de actores siempre y cuando el montaje sea de la manera más realista posible rechazando las ficciones burguesas (Bordwell 1999: 159-160 y Sánchez 2002: 116-117). En ambas, el enfoque primordial en un montaje – en las imágenes realistas – permitía que el cine soviético fuera entendible por los soviéticos analfabetas, los cuales eran mayoría en la Rusia prerrevolucionaria debido a la negligencia del ex régimen zarista para con ellos. La crítica capitalista era entonces accesible a todo el pueblo, en vez de a un par de intelectuales.

Con respecto al cine soviético visto a comparación del hollywoodiense, es cuando Mariátegui – en su exilio – es espectador del primero que su crítica contra las películas hollywoodiense se agudiza todavía más.

En su publicación *El Alma Matinal*, Mariátegui explícitamente comenta:

“Y aún a nuestra ciudad como ayer Duvan Torzoff, llega con Iván el terrible, una muestra, de segundo orden, del cine ruso. Y, si esta muestra secundaria reúne cualidades tan asombrosas de belleza, no es difícil imaginar cuál será el valor de las creaciones de mayor jerarquía. Entre Iván el terrible, a pesar de ser una película de estupenda riqueza plástica y de brillante realización cinematográfica, y *El acorazado Potemkin*, *Octubre* o *La línea general*, tiene que mediar al menos la misma distancia que comprobé hace seis años entre el espectáculo de *Duvan Torzoff* y el de *Der Blaue Vogel* de Berlín. Lo que no obsta para que Iván el terrible valga más que una serie entera de las mejores producciones de Hollywood” (Mariátegui 2010: 188).

Para el marxista peruano, las producciones soviética progresivamente van mejorando tanto en su realización estética como su crítica punzante anticapitalista, mientras que Hollywood permanece con “éxitos” comerciales que resultan repetitivos en tramas clichés. Mientras, para 1921 escribe un ensayo titulado “La última película de Francisca Bertini” en la cual – bajo un tono irónico - crítica a esta y otras estrellas hollywoodienses que acumulan sumas enormes de dinero mediante sus pobres actuaciones y películas, quitándole espacios a los verdaderos genios de arte (Zegarra 2010: 11). Es decir, es a partir del cine soviético y su menor llegada universal que Mariátegui reflexiona en torno a los productos mercantilizados del cine de Hollywood. Concluye que solo es un reflejo más de las prioridades en ambas sociedades: en la sociedad soviética sí se valora, según Mariátegui, el valor intrínseco del arte de ser experimental/creativo y calar en todos, además de fomentar el pensamiento crítico; mientras que bajo el capitalismo el arte solo tiene un valor comercial y superficial.

Mariátegui también recalca que el contenido político en estas producciones soviético era, además, explícita. Esto es vital para el pensador pues, como reflexiona en *El Alma Matinal*:

Vicente Huidobro pretende que el arte es independiente de la política. Esta aseveración es tan antigua y caduca en sus razones y motivos que yo no la concebiría en un poeta ultraísta, si creyese a los poetas ultraístas en grado de discurrir sobre política, economía y religión. Si política es para Huidobro, exclusivamente, la del Palais Bourbon, claro está que podemos reconocerle a su arte toda la autonomía que quiera. Pero el caso es que la política, para los que la sentimos elevada a la categoría de una religión, como dice Unamuno, es la trama misma de la Historia. En las épocas clásicas, o de plenitud de un orden, la política puede ser sólo administración y parlamento; en las épocas románticas o de crisis de un orden, la política ocupa el primer plano de la vida. (Mariátegui 2010: 189)

En ese sentido, Mariátegui aprecia las implicancias históricas detrás de la película “Octubre” de Sergei Eisenstein, en la cual se reconstruye – mediante un rápido montaje que busca ser emocionalmente intenso - la Revolución de Octubre y los acontecimientos previos a esta, haciendo énfasis en las participaciones de Trotski, Lenin, y los soldados conocidos como los guardias rojos. Un momento clave de la película está centrada en los movimientos revolucionarios de julio de 1917, la antesala de la Revolución de Octubre, los cuales se disolvieron ante la represión de las fuerzas del Zar. Estas últimas levantaron los puentes colgantes que conectan con la zona central de la ciudad para así evitar que los revolucionarios sigan avanzando. Sin embargo, fiel a su teoría de montaje estratégico para calar en el público y adoptando poco de la teoría de Vertov según la cual los personajes eran algo secundario, Eisenstein retrata a los revolucionarios como una masa subversiva, sin protagonistas individuales.

Acto seguido, Eisenstein hace su enfoque en la siguiente toma: a raíz de este levantamiento del puente, una mujer yace muerta², un caballo blanco termina quedando colgando

² Para ver escena de mujer yaciendo muerta en medio de los intentos revolucionarios, ver video <https://www.youtube.com/watch?v=JwTHfLn1TQ> desde segundo 0:35 hasta minuto 1:18

del puente hasta caer al río³ y también morir, y las fuerzas del zar y la élite aristócrata– sonrientes –arrojan al río toda la propaganda comunista que los revolucionarios habían estado distribuyendo⁴. Las tres escenas son particularmente chocantes, en especial la muerte del caballo blanco por ser explícita; pero es que justamente Eisenstein buscaba calar en el pueblo con imágenes tan realistas e intensas que nadie podría olvidarlas saliendo de la función. El artista soviético no busca pues narrar una historia individual, sino ser profundamente político: no solo hacer propaganda a la causa revolucionaria de Octubre, también recordar la violencia y la dominación política e ideológica que sufrió el pueblo antes de la victoria. Así, para Mariátegui, cumple este cine la función de anticapitalismo revolucionario, pues se opone al capitalismo proponiendo un nuevo orden igualitario y criticando, a su vez, al viejo orden aristócrata.

2.3 El potencial crítico de la cinematografía realista de Charles Chaplin según José Carlos Mariátegui, entre 1919 y 1929

Mariátegui concibe la cinematografía de Charles Chaplin como una excepcionalidad dentro de la industria hollywoodiense que sí llega a ofrecer una crítica anticapitalista que estimule la subconsciencia política de los espectadores. Asimismo, cuenta con la fama internacional que gozan los productos hollywoodienses pero va más allá de un simple alcance geográfico: mediante tramas y personajes que eran gustados por la mayoría logra, además, romper las barreras culturales entre las clases sociales del mundo. Por último, Chaplin logra apelar con su personaje Charlot al proletario olvidado, aquel que vive día al día explotado bajo al capitalismo y necesita de un espacio de catarsis y democracia donde liberarse.

2.3.1 La libre resonancia internacional de la cinematografía de Charles Chaplin

Mariátegui concebía a Chaplin como alguien que tenía no solo fama internacional sino, además y sobre todo, libre resonancia internacional, refiriéndose con lo último a que las películas de Chaplin llegaban a un amplio público universal de todas las clases sociales, pudiendo ser disfrutado sin las restricciones de clase.

A través de sus payasadas y de la comedia humana que invocaba, señala Mariátegui, lograba entretener a ‘doctos y analfabetos... letrados y boxeadores’. Más importante aún desde una perspectiva global – la perspectiva, por ejemplo, de un escritor trabajando en un idioma menor – era la capacidad misteriosa de Chaplin de dirigirse a un público universal desde una posición resueltamente local, lo cual sería destacado también por los críticos de la Escuela de Frankfurt (Clayton 2009: 249).

³ Para ver escena del caballo blanco, ver video <https://www.youtube.com/watch?v=JwTHfLn1TQ> entre minutos 1:19 y 1:48

⁴ Para ver escena de propaganda comunista siendo arrojada al río, ver video <https://www.youtube.com/watch?v=JwTHfLn1TQ> entre minutos 2:27 y 2:45

Chaplin era gustado por la amplia mayoría, tanto burgueses como sectores populares, de modo que su cinematografía rompía con las barreras culturales de las clases sociales; y, en ese sentido, creaba un espacio democrático que se asimilaba a una sociedad sin clases. Asimismo, Mariátegui resaltaba que esta llegada global se hacía desde una posición local, es decir, desde el específico contexto cultural inglés occidental del que Chaplin provenía (Campuzano 2017: 188); así, quedaban demostrados los esfuerzos y la capacidad de Chaplin para hacer un cine democrático.

La cinematografía de Charles Chaplin era, además, representativa del obrero. Prueba de ello es un personaje recurrente en sus películas: Charlot. “Frente al ostentoso derroche de capitales de Hollywood, la figura desgarbada del vagabundo Charlot – the tramp – cautivaba con una simpleza que tocaba las fibras más sensibles del espíritu humano (Zegarra 2010: 12). Charlot se alejaba de los personajes masculinos hollywoodienses por su apariencia de vagabundo en vez de Don Juan o un joven atractivo de ostentosa vestimenta. En realidad, aunque la vida consumista estaba en apogeo, los lujos de las películas hollywoodienses eran irrealistas para los bolsillos de los sectores populares de Estados Unidos. Por ende, Charlot era más cercano a la realidad de un obrero que a la de un burgués. La importancia del personaje Charlot fue más evidente para Mariátegui cuando lo comparó con los personajes que encarnaba la actriz hollywoodiense comercial Francisca Bertini. Para el intelectual peruano, mientras que Bertini solo reflejaba la expansión global del cine, el vagabundo Charlot era un emblema de los sectores populares que afirmaba la potencialidad del cine de hablar a y por un público trascendiendo las diferencias de clase, de idioma o de posición global (Clayton 2009: 249). Charlot apelaba pues a los obreros de cualquier país, siendo un personaje sumamente humano y sencillo que, mediante su lenguaje mudo, podía ser entendido por cualquier espectador. Además, como previamente se mencionó, las vestimentas vagabundas de Charlot eran una verdadera excepción dentro del cine de Hollywood, por lo que ya para 1927 este podría ser reconocido en cualquier parte del mundo según Peter Conrad (citado en Zegarra 2010: 12). Así, Charlot llegaba a tener un gran impacto internacional tanto por su excepcionalidad como por su apelación a los sectores populares.

Otra característica resaltante de Charlot era su comportamiento: aventurero, intrépido y entusiasta. Se trataba pues de un plebeyo que, al encontrarse desposeído de medios de producción para tener una vida acomodada, se buscaba la vida siendo un rebelde listo para la aventura; diferenciándose notoriamente del pragmático, auto contenido, parco y previsor buen burgués (Campuzano 2017: 190). Dentro de la definición que Mariátegui manejaba de bohemio – según la cual bohemio es un personaje desposeído que tiene una vida nómada e inestable contraria al sedentarismo y seguridad económica del burgués – Charlot encarnaba un vagabundo bohemio (Bernabé 2009: 176). Asimismo, en las películas de Chaplin, Charlot solía vivir momentos que

representaba la vida diaria de los sectores populares alienados por el trabajo y el consumismo del capitalismo, mientras que trataban de mantenerse emocionalmente (Zegarra 2010: 12). No era, pues, un aventuro de manera totalmente espontánea sino que era la carencia de dinero lo que lo obligaba a ser aventurero. Y, ya que demostraba ser lo opuesto al estilo de vida del adinerado burgués, para Mariátegui Charlot era una figura anti burguesa vital. Incluso, infiere que esto se podía deber a que en la primera fase de producción cinematográfica de Chaplin, Charlot estaba diseñado sobre todo para el entretenimiento de los sectores populares.

Sobre Charlot también resulta relevante mencionar la apreciación de Mariátegui según la cual Charlot era un bohemio aventurero antiburgués, pero no por ello disociado del contexto capitalista. Con ello nos referimos a un elemento teórico de Mariátegui mencionado en el capítulo 2.1: la decadencia no es una estado anterior a la revolución sino su antagonista por lo que su existencia y perduración de hecho son elementos que posibilitan el arte revolucionario. Bajo esta misma premisa, el bohemio representa una figura revolucionario pero que no es ajena a la decadencia capitalista y, de hecho, en películas como “La quimera del oro”, este bohemio regresa a prácticas tan burguesas como buscar oro a toda costa.

“La bohemia – argumenta Jerrod Siegel – no es un dominio extraño a la burguesía, sino la expresión misma del conflicto surgido en su seno. Esto explica también el hecho de que Mariátegui elija el tema del oro para explicar la construcción de la bohemia que realiza Chaplin. En la búsqueda por ocupar una posición y circunscribir una individualidad en una sociedad caótica y cambiante confluyen, precisamente, la bohemia con la burguesía” (Bernabé 2009: 171).

Entonces, Charlot era un anti burgués que aún así se veía forzado a vivir en la sociedad capitalista acomodada a los intereses burgueses, buscando ser individuo y buscando sobrevivir. Esto lo hacía todavía más representante del obrero, pues evidentemente aunque quisiera un obrero no podía ser totalmente anti burgués. Ergo, Charlot constituía un personaje sumamente realista en torno a la vivencia diaria de un proletario.

Y todo esto desde el tono burlesco de Chaplin que para Mariátegui era ideal. “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 (Zegarra 2010: 13). Es decir, para Mariátegui era relevante la forma en que se comunicaban los mensajes a este público de masas; en ese sentido, Chaplin lo ejercía de una manera humorística que lograba crear un espacio democrático de verdadera catarsis, donde se reflexionaba sobre las injusticias sociales pero, por un momento, las barreras culturales de clase se rompían.

2.3.2 La crítica anti capitalista en las películas *La quimera del oro* y *El circo* de Charles Chaplin

A José Carlos Mariátegui, desde su comprensión por ser pensador social, le interesaba el contenido que el cine de Charles Chaplin podía transmitir. Sobre la percepción de Mariátegui a partir de la cinematografía de Chaplin, Zegarra comenta:

[...] el cine de Chaplin, como actividad estética que busca la concientización de las masas. [...] 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. No es posible atender y descubrir lo real sin una poderosa y afinada fantasía. Lo demuestran todas las obras dignas de ser llamadas realistas (Zegarra 2010: 14).

Habiendo ya percibido otras películas hollywoodienses cuyo contenido era superficial y legitimando el mismo orden capitalista, le resultó sumamente atractivo encontrar críticas anticapitalistas en las películas del director inglés. Como previamente se mencionó, las películas de Chaplin tenían una libre resonancia internacional, de modo que sus críticas también impactarían universalmente y esto era prueba suficiente de un posible carácter revolucionario del cine. Fueron “La quimera del oro” y “El circo” las dos que se concentró en analizar hasta qué punto criticaban el capitalismo.

Con respecto a “La quimera del oro”, esta está basada en la extracción de oro que tomó lugar en Alaska durante la segunda mitad del siglo XIX (Campuzano 2017: 189). Es claro que resulta históricamente anacrónica en tanto gira en torno al negocio de la búsqueda del oro cuando en esa época el capitalismo ya se caracterizaba, más bien, por su tendencia de reemplazar el oro por símbolos y monedas. (Bernabé 2009: 171). Más bien, la cinta presenta una alusión histórica a la primera etapa del capitalismo, cuando Europa obtuvo oro y capital de América mediante el colonialismo. Mariátegui concibe a *La quimera del oro* como una película que cala en la subconsciencia de sus espectadores al revelar los orígenes de la moderna prosperidad del capitalismo (Campuzano 2017: 191). Es decir, al referirse a esta etapa inicial del capitalismo, se denuncia el origen propio del capitalismo: este sistema solo pudo instaurarse por una extracción de oro físico a partir del descubrimiento y explotación de América. Por ende, es justamente que, mediante esta alusión histórica, se sugiere a los subconscientes que el desarrollo capitalismo no es tan positivo ni espontáneo como pareciera.

Su trama tiene un segundo significado: “En la época del apogeo de la especulación bursátil, la búsqueda del oro real y el esfuerzo vital que la tarea impone – la experiencia del hambre, la hostilidad de una naturaleza feroz, la lucha brutal entre los buscadores, el individualismo extremo del emprendimiento – constituye una forma de protesta frente la deriva financiera y voluble del capitalismo” (Bernabé 2009: 171). En la película, Chaplin logra plasmar una crítica

hacia lo que realmente implicó la acumulación de oro: el trabajo exhaustivo de proletarios que se enfrentan al hambre, al egoísmo de las relaciones sociales, y al individualismo de las élites. Incluso, Mariátegui apunta que Chaplin se burla de cómo el capitalismo falló al tratar de emanciparse del oro (Zegarra 2010: 13). Esta denuncia hacia el fracaso del capitalismo se realiza mediante la metáfora de búsqueda de oro según la cual Chaplin sugiere que, aunque el colonialismo como tal ya había terminado, los sectores populares se veían forzados a buscar fortuna para sobrevivir. Por su parte, los burgueses aún necesitaban de esta mano de obra extractiva. Por ende, el trabajo exhaustivo de tratar de acumular oro no es tan anacrónica como pareciera; por el contrario, es la realidad de muchos proletarios. La película pues refleja la tensión entre pobreza y riqueza, tensión realista en una sociedad capitalista dominada por la ley de oferta y demanda (Bernabé 2009: 173).

La cinta satírica cobra aún mayor impacto por tener como protagonista al bohemio Charlot y ser narrada desde un punto de vista romántico (Zegarra 2010: 13). En este caso, romántico no se refiere al sentido emocional sino al sentido de aventura y optimismo emocional característico de un rebelde bohemio. Por ejemplo, en una escena de la cinta Charlot y su compañero Jim Mac Key se dedican a hervir un zapato de goma debido al hambre que sufran⁵. (Bernabé 2009: 179). Esta escena evidentemente se da desde un tono cómico, más va acompañada con la crítica hacia el hambre bajo el sistema capitalista. Charlot es construido como un individuo: un vagabundo dispuesto a todo para sobrevivir; más no por ello se normaliza las condiciones injustas en las que vive. Por el contrario, estas dos situaciones conllevan a que se connoten lo ridículo de la dominación social al punto que los proletarios se ven obligados a hacer cosas igualmente ridículas como querer comerse un zapato. Se trata pues de una crítica que resalta a cómo el obrero es despersonalizado con la economía moderna pero este, a su vez, busca seguir subsistiendo y manteniendo cierta autonomía y actitud optimista.

Sobre “El circo”, la trama está enfocada en las peripecias y aventuras de Charlot como trabajador de un circo que representa lo bohemio, lo romántico y lo nómada de lo circense (Campuzano 2017: 191). Pero, sobre todo, se representa lo que es ser un trabajador de circo: una realidad difícil y explotadora que los sectores populares - dedíquense a ese trabajo en específico o a otros - viven. Una escena clave de la película es cuando Charlot decide invitarle toda su comida a una equilibrista hambrienta, de la cual se enamora, y le enseña cómo poder masticar por largo rato un minúsculo pedazo de pan para poder ver su hambre más o menos consolada (Bernabé 2009: 179)⁶. Esta escena refleja los dos elementos principales de la película: el amor –

⁵ Para ver la escena completa del zapato, consultar el siguiente video:

<https://www.youtube.com/watch?v=rKxUCO1YN04&app=desktop>

⁶ Para ver la escena entre Charlot y la equilibrista, consultar el siguiente video:

<https://www.youtube.com/watch?v=EN4Zs5Uo2BQ> entre los minutos 16:11 y 18:42

lo humano – y el hambre de los sectores populares – crítica social. Posteriormente, el padre le quita el pan a la hija. Una escena previa a esta consiste justamente en la privación de alimento que sufría la equilibrista a raíz de su padre, quien no quería que las demás personas del circo compartieran su comida con ella⁷. Se representa tanto el sufrimiento de ella mediante el llanto como la solidaridad de los otros trabajadores al ofrecerles de su plato, para después mostrar la reprimenda del padre a la hija, quitándole el plato. Considerando a las dos escenas dentro de la situación de un circo explotador, con ellas se connota la idea de que bajo el capitalismo se impide la redistribución de recursos como el alimento. Durante la cinta se critica pues distintas injusticias sociales de la manera más explícita, indignante y realista posible. Sin embargo, a la vez, se resaltan valores humanistas como el amor, la empatía y la solidaridad. Chaplin retrata la realidad alienada en la que viven los obreros bajo el capitalismo, pero no permite que los personajes en sus películas también sucumban ante la alienación; por el contrario, resalta el ámbito de las emociones y vivencias humanistas, creando en su cine ese espacio alterno a la realidad capitalista que pretende cuestionarla abiertamente.

Mariátegui también considera en esta película la alusión que hace al circo. Mariátegui afirma que la película llega a representar al circo como el arte bohemio por antonomasia (Wiener 2004: 60). Sobre el circo, en su edad de piedra Mariátegui afirmaba que era un espacio en el cual el artista luchaba constantemente por alcanzar una posición social, pudiendo incluso arriesgarse a accidentes o muerte (Bernabé 2009: 181). En ese sentido, el Charlot de la película era un fiel bohemio que buscaba permanecer con su individualidad a pesar de las condiciones de su trabajo circense. Nuevamente, se busca representar a Charlot como un obrero que puede llegar a ser individuo a pesar de la alienación y, de esta manera, la crítica anticapitalista en esta cinta es firme pero digerible a la vez, pues para Mariátegui el punto del arte de Chaplin debía ser avivar la subconsciencia político de los obreros sin volverlos pesimistas.

⁷ Para ver la escena de la privación de alimento de parte de la equilibrista, consultar el siguiente video: <https://www.youtube.com/watch?v=EN4Zs5Uo2BQ> entre los minutos 13:44 y 14:34

Conclusiones

En esta investigación se ha buscado responder a una pregunta central: ¿de qué manera José Carlos Mariátegui reconoció en el cine realista vanguardista de la Rusia soviética y en el cine realista de Charles Chaplin una potencialidad revolucionaria entre 1919 y 1929? La respuesta a la que se ha llegado es que Mariátegui concibió a ambos como capaces de llegar a las masas obreras y concientizarlas sobre las injusticias sociales dentro de cualquier régimen de dominación social, sea zarista/aristocrático o capitalista. Esta perspectiva la adquirió a raíz de su exilio en Europa, donde interactuó en un contexto de marxismo sindical y vanguardia artística. Así, en lo político, se relaciona con intelectuales comunistas franceses tales como Henri Barbusse y el grupo *Clartè* y estudia movimientos sindicales como el movimiento huelguístico de Turín en Italia. Ello provoca que se afilie al marxismo europeo y por ende adopte la teoría marxista para analizar la sociedad. Y en lo que respecta a su formación artística, su visita a Alemania le permitió tener contacto con el cine expresionista alemán y a acceder a carteleras que distribuían el cine soviético, ya que no pudo viajar a Rusia.

Su contacto con películas vanguardistas totalmente distintas a las hollywoodienses que había percibido en Lima le permite repensar la relación entre sociedad y cine. Usando la teoría marxista, entre 1919 y 1929, se dedica a afinar su propia teoría según la cual para que un cine sea considerado revolucionario debe ser un espacio que acorte las diferencias entre clases sociales y un espacio que genere crítica socioeconómica a las sociedades jerárquicas que históricamente han ejercido dominación social de muchos a costa de pocos (capitalismo, oligarquía). De esta manera, considera que el cine soviético vanguardista tenía una potencialidad revolucionaria en tanto su distribución por medio de un Estado sin clases sociales y su montaje apto para analfabetas permitía que sea accesible a todo el pueblo ruso, reforzando la nueva sociedad igualitaria post-Revolución. Asimismo, las imágenes realistas y la trama anticapitalista de películas soviéticas como *Octubre* del director Eisenstein reforzaban esta conciencia revolucionaria en el público. Por otro lado, Mariátegui también consideraba que el cine de Charles Chaplin tenía una potencialidad crítica debido a que era más representativo del obrero internacional que de la burguesía, y sus películas *La quimera del oro* y *El circo* presentaban imágenes y tramas realistas que exponían injusticias sociales del capitalismo.

Desde la creación del cine, han sido múltiples las funciones que este puede cumplir: entretenimiento, arte, política. En los inicios del siglo XX, las corrientes principales de desarrollo del cine eran justamente parte de los países más políticamente activos de entonces: Hollywood (en los EEUU), vanguardismo europeo (en Alemania y Francia), y el realismo vanguardista en la Rusia soviética. Bajo un contexto global capitalista, el cine hollywoodiense estaba más enfocado en el entretenimiento y en generar ganancias fáciles mediante sus empresas privadas, además de tener un tinte político de promover la vida consumista. El vanguardismo europeo se diferenciaba

por buscar recuperar lo estético y lo experimental a través de este nuevo medio; de modo que las películas expresionistas alemanas apelaban a los sentimientos y dramas humanos más enérgicos. Puesto que la zona soviética post revolución bajo Lenin buscaba oponerse al capitalismo proponiendo un modelo de sociedad nueva, sus medios artísticos y comunicativos también tenían que reforzar esta conciencia nueva al pueblo soviético. Por ello, el cine soviético fue estatizado por Lenin, para ser accesible a todos. Además, era encargado a directores que formulaban teorías experimentales tales como la teoría de cine-ojo de Dziga Vertov, según la cual el cine podía no tener actores ni interpretación en donde lo que primara fuera la representación del mundo – vía montaje – lo más realista y crítica posible, rechazando cualquier elemento de ficción o fábula burguesa que él consideraba como opio del pueblo. Además, Lenin, el director Eisenstein y muchos intelectuales soviéticos pretendían que este cine pudiera ser, incluso, accesible a las masas analfabetas y generar en ellas el desarrollo de un modelo de pensamiento dialéctico capaz de captar las necesarias contradicciones en todo, volviéndolos críticos a las posturas reduccionistas de los regímenes jerárquicos. Sobre todo, este cine estaba enfocado en promover visiones como, por ejemplo, el heroísmo detrás de rebelarse contra las dominaciones sociales que busca reflejar la película *Octubre*. En conclusión, la función principal del cine soviético vanguardista era la política, mediante la supervisión del Estado y las técnicas que los directores soviéticos usaban para enfatizar el tono crítico social; más sin dejar de lado la libertad creadora artística mediante las teorías artísticas experimentales.

En la década de 1920 Charles Chaplin, ya convertido en un ícono del cine mudo amado por el público, demostró ser una excepción de la tendencia comercial y capitalista que tenía el cine hollywoodiense. Sus películas solían tener como protagonista a Charlot, un vagabundo que en vestimenta y en vivencias se parecía más al obrero explotado que al burgués elitista; esto, sumado a que sus películas tenían un alcance internacional, hacían de su cine un espacio representativo de y accesible a los obreros internacionales. Incluso, su cine era accesible a población analfabeta en tanto mantuvo su técnica de cine mudo aun cuando el cine sonoro ya estaba disponible, Asimismo, en vez de alabar la prosperidad de EEUU, sus películas criticaban el sistema económico capitalista y retrataban las miserias de los obreros mediante un tono satírico punzante. En 1925, con su controversial película *La quimera del oro*, expuso escenas de injusticias sociales tales como el hambre de Charlot que lo llevaba a querer comerse un zapato. En 1928, en *El Circo*, retrata una historia de amor diferente a la tendencia hollywoodiense pues no se trata de una competencia entre dos hombres por el amor de una mujer, sino de un sencillo Charlot que ayuda a su amada – pobre económicamente - a calmar su hambre más luego acepta que ella esté enamorada de otra persona; por ende, se connota valores de solidaridad junto con crítica social. Por lo tanto, aunque Charles Chaplin era parte del cine masificado de Hollywood, tenía un contenido cinematográfico que era representativo de los sectores populares globales al ser crítico de los valores capitalistas (egoísmo, competencia ardua) y sus injusticias sociales.

Mariátegui, desde 1911, expresó ser un cinéfilo. Sin embargo, entre 1911 y 1919, el contenido de las carteleras limeñas era principalmente las películas clásicas de Europa y de Hollywood orientadas a la fácil mercantilización mediante argumentos trillados, contenido frívolo y poco estímulo de aprendizaje cultural. Así, Mariátegui tuvo acceso a películas como las de Francesca Bertini, una lujosa actriz de exagerada actuación que, sin embargo, contaba con un vasto número de seguidores limeños, principalmente por su físico. Esto llevó a Mariátegui a pensar que el cine de Hollywood cumplía principalmente un rol superficial de entretenimiento. Además, observó que el público de este tipo de cine consistía mayormente de familias aristocráticas que empezaban a usar palabras en inglés; asistir a las funciones por notoriedad social con ropas elegantes; y, en líneas generales, a adoptar patrones de conducta similares al de actrices y actores de Europa o Hollywood. Si los políticos y gobernadores ya concebían a Estados Unidos y Europa como el modelo superior a seguir, ahora los adolescentes de la élite también aseveraban que estas dos zonas eran el estandarte de la civilización, la cultura y la modernidad. Por ende, Mariátegui concluye que este tipo de cine (comercial) era un medio cultural que, además de su función de entretenimiento, tenía una sub-función política de alienar a las clases altas latinoamericanas y tenerlas todavía aún más dominadas por las potencias capitalistas.

A partir de 1919, debido a su exilio, Mariátegui pasa a ser partícipe de un contexto europeo de marxismo sindical y arte vanguardista. Al afiliarse al marxismo, adopta premisas teóricas de este como la sociedad sin clases, concepto según el cual una sociedad igualitaria y justa es aquella donde la distribución de recursos ya no depende de la clase social. Otra premisa relevante que adopta es el de anticapitalismo revolucionario, concepto a partir del cual la crítica y acción anticapitalista es revolucionaria cuando no busca regresar a un orden igual de dominante (el aristocrático) sino que está orientada a librar al pueblo popular. Asimismo, tiene contacto con películas vanguardistas alemanas y soviéticas que tienen una influencia en motivar la politización del pueblo alemán y soviético. Por ende, Mariátegui repiensa la relación entre arte y política, concluyendo en su obra *El Alma Matinal* que nunca están desligados y, por ende, el arte vanguardista puede ser un medio para la política revolucionaria. Si es que la sociedad sin clases es el fin y el cine es un medio, Mariátegui concibe al cine revolucionario como un espacio que lleve a la sociedad sin clases en tanto sea verdaderamente accesible a los sectores populares. Además, no solo accesible sino que sea representativo de ellos y sus demandas pues de lo contrario sería como el cine hollywoodiense que es accesible pero aliena a sus espectadores. En conclusión, Mariátegui termina concibiendo al cine como un medio potencialmente revolucionario al poder ser portador de una crítica anticapitalista orientada a concientizar a los obreros sobre lo injusto de las condiciones sociales del capitalismo; incentivándolos a querer una sociedad donde estas limitaciones estructurales no estén. Así, Mariátegui pasa a tener una perspectiva del cine como arma de propaganda política revolucionaria si es que cumple con ser un espacio accesible a las masas, representativo del obrero y crítico del capitalismo.

Mariátegui nota que el cine soviético está distribuido por el Estado y no por empresas privadas lucrativas, de modo que es más accesible el poder disfrutarlo. Asimismo, según Mariátegui, el Estado soviético reconocía lo valioso del cine en dos sentidos: buscaba ayudar con su accesibilidad y promoción, pero a la vez respetaba su autonomía artística al no imponer una medida restrictiva a los directores soviéticos. Por el contrario, se permite la creatividad de los directores pero no con la intención de endiosarlos individualmente como en los tiempos del arte aristocrático, sino con el objetivo de permitirles decidir los mecanismos con los que harían un cine accesible al pueblo. Se da paso entonces a películas originales donde, con diversas técnicas, se prioriza el montaje sobre el diálogo; siendo entendible por aquellos obreros que aún eran analfabetas debido a la negligencia del ex régimen zarista. También, algunos directores soviéticos apuntan a usar el montaje de escenas para introducir al subconsciente el pensamiento dialéctico, el cual Lenin consideraba como el pensamiento crítico por antonomasia. Además, las películas soviéticas presentan imágenes realistas que generan indignación contra la dominación y la deshumanización. O bien, mediante imágenes heroicas de la batalla de la Revolución refuerzan en el pueblo la necesidad de mantenerse firmes y antagónicos a la cultura capitalista. Entonces, Mariátegui afirma que este cine transmite una crítica estructural al capitalismo. En conclusión, lo concibe como un cine culturalmente revolucionario que sí prioriza el libre disfrute de los espectadores mediante la estatización, que estimula la creatividad de los directores al servicio del pueblo, y desarrolla una conciencia crítica en los obreros.

La cinematografía de Charles Chaplin, como la mayoría de cinematografía producida en Hollywood, gozaba de popularidad internacional. Sin embargo, Mariátegui rescata el hecho de que este cine era gustado internacionalmente tanto por sectores privilegiados como desposeídos. Era fácil que fuera gustado por la burguesía pues se trata de un cine artístico de calidad. Pero, Mariátegui demuestra cómo es que la razón por la que este cine es amado por los obreros es porque se sienten identificados. Mediante personajes como Charlot, Chaplin es capaz de retratar las vivencias diarias de los sectores populares. Además, sus películas “La quimera del oro” y “El circo” denuncian la explotación económica y la deshumanización proletaria expectativamente. En conclusión, para Mariátegui la cinematografía de Chaplin constituye un producto anti burgués por excelencia que, aunque es gustado por algunos burgueses, busca ser representativo del obrero. Por ende, el cine hollywoodiense de Charles Chaplin es un cine internacional que, desde el seno de Hollywood, funciona como fuerza contracultural anti burgués al apelar a los sectores populares y despertar su conciencia crítica.

El cambio de contexto por el que pasó Mariátegui al ser exiliado a Europa cambió su cosmovisión sobre lo que podía lograr el cine: ya no solo tenía una función de entretenimiento sino de entremezclar arte y política a favor de causas revolucionarias. En efecto, el cine soviético le gustó al ser reflejo de la política comunista de la cual era partidario. Sin embargo, más allá de

sus afiliaciones ideológicas, resaltaba que este cine fuera una encarnación de la libertad redistributiva en muchos aspectos: libre en su accesibilidad a los más ignorados (la población analfabeta), libre en permitir a los directores ser experimentales y expresivos (siendo Eisenstein un claro ejemplo de director soviético original), y libre en permitir a los obreros desarrollar una conciencia crítica dialéctica que les permita cuestionar lo simplista y las dominaciones sociales. Prueba de este análisis de Mariátegui sobre la relevancia del arte mismo del cine es que no se dedicó a reflexionar en torno al cine parte de la sociedad que le gustaba (Rusia Soviética) sino que también supo reconocer una potencialidad crítica en el cine de Charles Chaplin aun cuando era parte de la sociedad capitalista estadounidense. Bajo su lectura, el cine de Chaplin estaba menos limitado que el cine soviético en cuanto a su accesibilidad pues, al ser famoso internacionalmente, llegaba no solo a los proletarios de su sociedad inmediata (estadounidense) sino a todo el globo. Pero en tanto tenía esta popularidad de gran alcance, a Mariátegui le parecía admirable que la aprovechara para utilizar personajes que representaran a los obreros y basarse en tramas que retraten las explotaciones sociales del capitalismo. En tal sentido, Mariátegui lo calificaba como el anti burgués por excelencia pues lo consideraba como alguien que hacía una revolución cultural desde dentro de la industria hollywoodiense misma. Sin duda, Chaplin tuvo un impacto global por esta apuesta progresista en contra del capitalismo, al punto que posteriormente fue exiliado. Y con respecto al cine soviético, si bien su difusión internacional fue menor, tuvo un impacto por su contenido político y su valor artístico experimental. Actualmente, ambas producciones cinematográficas están extintas. Pero, ante nuestro actual contexto de movimientos sociales latentes, existen otras películas políticas que surgen desde el seno mismo de Hollywood, o de otras industrias. Hoy ya no es difícil relacionar el arte con política, aunque en ese entonces Mariátegui fue un precursor de este tipo de pensamiento. Esto conlleva a formular una nueva interrogante: ¿qué impacto trajo el cine de Charles Chaplin y el cine soviético especen los espectadores peruanos? ¿Estas producciones cinematográficas políticas incidieron en el desarrollo del cine político peruano? No hay duda de que ambos igualmente contribuyeron y siguen contribuyendo a generar una conciencia crítica en sus espectadores, incluso si es que el cine de Chaplin no se afilió totalmente al comunismo.

Bibliografía

ALBERA, Francois

1998 *Los formalistas rusos y el cine: la poética del filme*. Barcelona: Paidós.

AUGROS, Joel

2000 *El dinero de Hollywood: Financiación, producción, distribución y nuevos mercados*. Segunda edición. Madrid: Grupo Planeta.

BERNABÉ, Mónica

2009 “El oro y el circo: Esquema de una explicación de Mariátegui”. En MORAÑA, Mabel y Guido POTESTÁ. *José Carlos Mariátegui y los estudios latinoamericanos*. Pittsburgh: Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, pp.169-184.

BERNABÉ, Mónica

2006 *Vidas de artista: Bohemia y dandismo en Mariátegui, Valdelomar y Eguren (Lima, 1911-1922)*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos.

BLANCHARD, Peter

1977 “A populist precursor: Guillermo Billinghurst”. *Journal of Latinamerican Studies*. Cambridge, Año 1977, Volumen 9, Número 2, pp. 251-273.

BORDWELL, David

1999 *El cine de Eisenstein: teoría y práctica*. Barcelona: Paidós.

CALHOON, Kenneth

2000 “Blind Gestures: Chaplin, Diderot, Lessing”. *Modern Language Notes*. Maryland, Año 2000, Volumen 115, Número 3, pp. 381-402.

CAMPUZANO, Álvaro

2017 *La modernidad imaginada: Arte y literatura en el pensamiento de José Carlos Mariátegui (1911-1930)*. Lima: Iberoamericana Vervuert.

CARBONE, Giancarlo

2007 *El cine en el Perú : 1897-1950 : testimonios*. Lima: Universidad de Lima, Fondo Editorial.

CASTRILLON VIZCARRA, Alfonso

1994 “José Carlos Mariátegui, crítico de arte”. *Dédalo: revista de lingüística y literatura*. Lima, año 1, número 3, pp. 14-17.

CLAYTON, Michelle

2009 “Mariátegui y la escena contemporánea”. En MORAÑA, Mabel y Guido POTESTÁ. *José Carlos Mariátegui y los estudios latinoamericanos*. Pittsburgh: Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, pp.169-184.

DE CARDENAS, Federico

2014 “Charlot cumple 100 años”. *Libros & artes: revista de cultura de la Biblioteca Nacional del Perú*. Lima, año 5, número 20, pp.1-13.

FLORES GALINDO, Alberto

1991 *La agonía de Mariátegui*. Cuarta edición. Madrid: Revolución S.A.L.

FLORES GALINDO, Alberto y Ricardo PORTOCARRERO

1994 “José Carlos Mariátegui Cronología”. *Dédalo: revista de lingüística y literatura*. Lima, año 1, número 3, pp. 11.

FAURE, Elie

1998 “The Art of Charlie Chaplin”. *New England Review*. Vermont, Año 1998, Volumen 19, Número 2, pp. 146-151.

GOLUB, Spence

1991 “Charlie Chaplin, soviet icon”. En CASE, Sue-Ellen y Janelle REINELT. *The Performance of Power: Theatrical Discourse and Politics*. Iowa: University of Iowa Press, pp.199-220.

HAKE, Sabine

1990 “Chaplin reception in Weimar Germany”. *New German Critique*. Durham, Otoño 1990, número 51, pp. 87-111.

HANSEN, Miriam

1983 “Early silent cinema: Whose public sphere?”. *New German Critique*. Durham, Primavera-Verano 1983, número 29, pp.147-184.

HOLL, Ute

2017 “Cinema”. *Cinema, Trance and Cybernetics*. Amsterdam: Amsterdam University Press, pp. 23-32.

KENEZ, Peter

1988 “The Cultural Revolution in Cinema”. *Slavic Review*. Illinois, Año 1988, Volumen 47, Número 3, pp. 414-433.

KEPLEY, Vance Jr.

1990 “Soviet cinema and state control: Lenin’s nationalization decree reconsidered”. *Journal of Film and Video*. Illinois, Año 1990, Volumen 42, Número 2, pp. 3-14.

KRANIAUSKAS, John

2012 *Políticas literarias: Poder y acumulación en la literatura y el cine latinoamericanos*. Mexico: Flacso.

LANEGRA, Ivan

2015 Comentario del 19 de Agosto a “Participación política y pueblos indígenas”. *Polemos Portal Jurídico Interdisciplinario*. Consulta: 29 de Octubre de 2018.

<http://polemos.pe/participacion-politica-y-pueblos-indigenas/>

LOPEZ, Ana

2000 *Studies in Spanish & Latinamerican Cinemas*. Volumen 11. Tulane: Tulane University

MARIÀTEGUI, José Carlos

2010 *Políticas El Alma Matinal y otras estaciones del hombre de hoy y el artista y la época*. Tomo II. Edición 2010. Lima: Fundación El Perro y La Rana. Consulta: 11 de Septiembre de 2018. <http://www.cenal.gob.ve/wp-content/uploads/2015/11/El-alma-matinal.pdf>

NUÑEZ, Violeta

2011 *El cine en Lima: 1897-1929*. Lima: Edición del autor.

ROSENBAUM, Jonathan

2004 “Rediscovering Charlie Chaplin”. *Cinéaste*. New York, Invierno 2004, volumen 29, número 4, pp. 52-56.

SÁNCHEZ, José Luis

2002 *Historia del cine: teoría y géneros cinematográficos, fotografía y televisión*. Madrid: Alianza.

SKIDMORE, Thomas y Peter SMITH.

1996 *Historia Contemporánea de América Latina*. California: Critica.

SKINNER, Geraldine.

1979 “José Carlos Mariátegui and the Emergence of the Peruvian Socialist Movement”. *Science & Society*. New York, Volumen 43, Número 4, pp. 447-471

VANCE, Jeffrey

1996 “The Circus: A Chaplin Masterpiece”. *Film History*. Indiana: Indiana University Press, pp. 186-208.

WARD, Richard

2009 “Even a Tramp can dream: An Examination of the Clash Between “High Art” and “Low Art” in the films of Charlie Chaplin”. *Studies in Popular Culture*. Manchester, Año 2009, Volumen 32 Número 1, pp. 103-116.

Código:	2	0	1	7
---------	---	---	---	---

0	9	9	6	
---	---	---	---	--

YOUNGBLOOD, Denise J.

1991 “The Fate of Soviet Popular Cinema during the Stalin Revolution”. *The Russian Review*. Kansas, Año 1991, Volumen 50, Número 2, pp. 148-162.

ZEGARRA BENITES, Christian

2010 “José Carlos Mariátegui y el cine: Entre Hollywood y un Charlot desnudo”. *Hispamérica*. Lima, año 39, número 117, pp. 3-14.

WIENER, Christian

2004 “Amauta y el cine”. *Butaca San Marquina*. Lima, número 66-67, p. 58-61