



UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
SISTEMA DE BIBLIOTECAS DA UNICAMP
REPOSITÓRIO DA PRODUÇÃO CIENTÍFICA E INTELLECTUAL DA UNICAMP

Versão do arquivo anexado / Version of attached file:

Versão do Editor / Published Version

Mais informações no site da editora / Further information on publisher's website:

<http://www.vivomatografias.com/index.php/vmfs/article/view/399>

DOI: 0

Direitos autorais / Publisher's copyright statement:

©2022 by Nucleo de estudios sobre precine y cine silente latinoamericano. All rights reserved.

DIRETORIA DE TRATAMENTO DA INFORMAÇÃO

Cidade Universitária Zeferino Vaz Barão Geraldo

CEP 13083-970 – Campinas SP

Fone: (19) 3521-6493

<http://www.repositorio.unicamp.br>

Figuraciones de Charlot en algunos textos de la vanguardia peruana

Miriam Garate*

Resumen: El artículo examina las figuraciones de Charlot/Chaplin consideradas como proyecciones de las propuestas estético-ideológicas de sus autores, en textos de tres representantes de la vanguardia peruana: Ángela Ramos (1896-1988), José Carlos Mariátegui (1894-1930) y César Vallejo (1892-1938). A través de la recuperación y reinscripción del personaje cinematográfico, así como de la alusión o referencia explícita a sus películas en escritos de diversos géneros (cuento, artículo crítico-ensayístico, crónica, poesía), se enuncian poéticas, visiones de mundo, funciones de/para la comedia, la risa, el distanciamiento o desdoblamiento irónico.

Palabras clave: Charlot, vanguardia peruana, figuraciones de autor.

Figurations of Charlot in some texts of the Peruvian avant-garde

Abstract: The article examines the several ways of shaping Charlot/Chaplin, in some texts of three key representatives of the Peruvian avant-garde: Ángela Ramos (1896-1988), José Carlos Mariátegui (1894-1930) and César Vallejo (1892-1938). In those works, Charlot/Chaplin can be considered a projection of such authors' aesthetic-ideological proposals. Through the allusions or explicit references to his films together with the recovery and re-inscription of their main character in texts of various genres (short story, critical essay, newspaper column, poetry), Ramos, Mariátegui, and Vallejo bring forward their own poetics and worldviews, as well as their takes on laughter, the functions of comedy, and distancing or ironic unfolding.

Keywords: Charlot, Peruvian avant-garde, figurations of the author.

Figurações de Charlot em alguns textos da vanguarda peruana

Resumo: O artigo examina as figurações de Charlot/Chaplin, consideradas enquanto projeções das propostas estético-ideológicas dos autores, em alguns textos de três representantes da vanguarda peruana: Ángela Ramos (1896-1988), José Carlos Mariátegui (1894-1930) e César Vallejo (1892-1938). A través da recuperação e reinscrição do personagem cinematográfico, bem como da alusão ou referência explícita a seus filmes em escritos de diversos gêneros (conto, artigo crítico-ensaístico, crônica, poesia) enunciam-se poéticas, visões de mundo, funções da/para a comédia, da risa, do distanciamiento ou desdobramento irônico.

Palavras chave: Charlot, vanguarda peruana, figurações de autor.

La fascinación ejercida por Charlot y sus repercusiones, especialmente en las vanguardias artísticas europeas, ha sido objeto de diversas compilaciones y estudios.¹ Picasso y Léger en telas o en filmes; Apollinaire, Cendrars, Aragon, Éluard o Max Jacob en numerosos poemas; Louis Delluc o Elie Faure en sus escritos sobre cine, hicieron de Charlot materia de experimentación u objeto de reflexión. La vanguardia soviética no fue ajena a ese interés, expreso tanto en textos de Maiakowski como de Eisenstein, para mencionar dos ejemplos.

La situación no fue distinta en el ámbito latinoamericano.² El manifiesto del primer número de la revista brasileña *Klaxon*, de 1922, proclama la era “de los 8 Batutas, el jazz band, de Carlitos” y le dedica en sus escasos siete meses de existencia tres artículos de autoría de Mario de Andrade, quien a su vez incluye al personaje en dos poemas de 1927.³ En México, el segundo manifiesto estridentista de 1923 exalta un Chaplin “angular, representativo y democrático” y Enrique González Rojo lo torna protagonista de “El día más feliz de Charlot”, cuento-guion publicado en *Contemporáneos* en 1928. El padre del creacionismo, el chileno Vicente Huidobro, le consagra varios textos y se pronuncia a su respecto en diversas entrevistas.⁴ Si se opta por incorporar a la vanguardia al argentino Roberto Arlt pueden incluirse asimismo dos artículos de su

¹ Véanse, entre otros, MAGNY, Joël y Noël Simsolo (dir.). *Chaplin aujourd'hui*. Paris: Cahiers du cinéma – Éditions de l'Étoile, 2003; BANDA, Daniel y José Moure (eds.). *Charlot: histoire d'un mythe*. Paris: Champs Arts, 2013; HATHERLEY, Owen. *The Chaplin Machine: Slapstick, Fordism and the Communist Avant-Garde*. Londres: Pluto Press, 2016.

² Sobre la relevancia de Chaplin en el discurso de los intelectuales latinoamericanos de las primeras décadas del siglo XX véase el libro de Jason BORGE. *Latin American Writers and the Rise of Hollywood Cinema*. Nueva York: Routledge, 2008. En especial, el capítulo cuatro (“Tropic of Chaplin: Latin American Intellectuals and the Little Tramp”).

³ Los artículos publicados por Mario de Andrade en *Klaxon* son los siguientes: “The Kid - Charles Chaplin” (*Klaxon*, n. 2, 15 de junio de 1922); “Uma Lição de Carlitos” (*Klaxon*, n. 3, 15 de julio de 1922); “Ainda O Garoto” (*Klaxon*, n. 5, 15 de septiembre de 1922). En lo que respecta a los poemas, se trata de “Carnaval carioca” (en *Clã do jabuti*, de 1927) y “Flemingo” (en *Losango caqui*, de 1927).

⁴ De Huidobro, véase “El hombre y el ángel Chaplin”, *Crítica*, 1936 (en: GOIC, Cedomil. “Bibliografía de y sobre Vicente Huidobro”, *Anales de Literatura Chilena*, vol. 4, n. 4, 2003, p. 217-319). Sobre la relación del autor con el cine, el artículo de Valeria de los Ríos “Vicente Huidobro y el cine: la escritura frente a las luces y sombras de la modernidad”, *Hispanic Review*, vol. 79, n. 1, 2011, p. 67-90.

autoría sobre Chaplin, en uno de los cuales se exalta la capacidad de suscitar una extrema empatía con el espectador debido al hecho de que “todos comprendemos que Chaplin está en nosotros”.⁵

Las menciones podrían multiplicarse y en casi todas ellas sería posible leer, en diversa medida, un juego de proyecciones o reflejos que hacen de Charlot, a veces de Chaplin, o del conflicto Chaplin/Charlot-Carlitos figuraciones del sujeto que las enuncia, de sus propuestas estéticas o conceptuales, de sus resonancias ideológicas. Se trate del pronunciamiento de Crevel, para quien Charlot pertenece al “linaje de los poetas insumisos” de la estirpe de “Lautréamont, Jarry y Rimbaud”;⁶ de la asociación de Charlot con la imagen del mago, decisiva en la formulación de la poética del creacionista Huidobro e imagen recurrente de sí en cuanto poeta; o del agua-fuerte de Arlt donde se narran las desventuras de un inmigrante que llega ensangrentado a la redacción luego de que le robasen la billetera, casi lo atropellase un vehículo y perdiese su gorra en el entrevero,⁷ Charlot es espejo, espacio donde inscribir y delinear afinidades electivas, poéticas, visiones de mundo. Un modo de mirarse o, mejor aún, de verse viendo a través de esa suerte de proyección por cuyo intermedio se reformulan tradiciones o genealogías, se afirman valores, se ponen en escena vivencias comunes o comunitarias y visiones críticas de mundo.⁸

⁵ ARLT, Roberto. “Apoteosis de Charles Chaplin”, 1997, p. 47. Tanto la crónica citada como la que lleva el título “Final de las *Luces de la ciudad*” fueron compiladas en ARLT, Roberto. *Notas sobre el cinematógrafo*. Buenos Aires: Simurg, 1997.

⁶ SIMSOLO, Noël. “Chaplin et ses images”. En: MAGNY, Joël y Noël Simsolo (dir.). *Chaplin aujourd’hui*. Paris: Cahiers du cinéma – Éditions de l’Étoile, 2003, p. 36.

⁷ Sucesión de “yetas” que provoca las carcajadas del cronista “en la cara del damnificado” no por crueldad (“¿Es una crueldad? No”), sino por la presencia en esa vida miserable de una serie de accidentes cinematográficos iguales a los que “nos hacen reír de Charlie Chaplin y que más tarde nos mueven a piedad”. ARLT, *op. cit.*, p. 46.

⁸ Bajo el signo de una “identificación interpretativa” que prefiero examinar aquí en la calidad de operación de apropiación y proyección, Daniela Silvera también señala este juego especular: “El cine de Chaplin, de hecho, ha despertado en muchos casos una suerte de ‘identificación interpretativa’: así como Soupault veía poesía en sus películas, Bertolt Brecht lo consideraba un genio teatral, Hannah Arendt vislumbraba en Charlot la figura del judío errante, Vaslav Nijinsky afirmaba que la

Es por ese camino que quisiera aproximarme al tema “Figuraciones del yo en la literatura y en las artes plásticas”.⁹ Lejos de cualquier pretensión de diseñar una cartografía detallada, buscaré explorar algunos casos de interés pertenecientes a la vanguardia peruana.¹⁰

I

Comienzo haciendo referencia a una colaboradora asidua de *Amauta*, revista emblemática de la vanguardia peruana editada por Mariátegui entre 1926 y 1930 y una de las pocas que contó con un número expresivo de mujeres en sus páginas. Me refiero a la escritora, periodista, comediógrafa y guionista Ángela Ramos (1896-1988), quien junto a María Wiese –autora de críticas y ensayos sobre cine así como de narrativas de tema cinematográfico– fue una de las presencias más frecuentes de *Amauta*, en la cual publicó sagaces artículos sobre temas cruciales como el divorcio (que protagonizó), la ley de vagancia (a la cual se opuso) y la situación de la población carcelaria (cuyos derechos defendió); o con reseñas de libros como *Hombres y máquinas*, de la polaca Larissa Reissner.¹¹ Sin duda, el juego de proyecciones legible en este caso es más difuso que en los otros dos de los cuales trataré luego, pero la

comedia de Chaplin era un ballet y Charlot un bailarín, mientras que Serguei Eisenstein comparaba las comedias de Chaplin con el socialismo. François Truffaut (2002) trazaba un paralelo entre Chaplin, cuya pobreza creía haber sido determinante de su éxito, con Jean-Luc Godard, quien al rodar su ópera prima ‘no tenía en el bolsillo ni para un billete de metro’. *The Unanimists claim him as one of their own. He is also a Dadaist, a reaction against the romantic sensibility, a subject of psychoanalysis, a classicist, a primitive* (Michaux, 1924) (“El nacimiento de la comedia: Chaplin y la ontología de la estética cómica”. *Hipertext.net*, n. 14, 2016).

⁹ Una primera versión del texto fue leída durante el VIII Coloquio Internacional Acercamientos Interartísticos: *Figuraciones del yo en las artes visuales y en la literatura* (Universidad Autónoma del Estado de Morelos), en la mesa “Charlot y sus mutaciones” organizada por Ángel Miquel, a quien agradezco especialmente la oportunidad de haber participado.

¹⁰ Para una relación sintética aunque minuciosa de la presencia de Charlot en la vanguardia peruana véase el apartado sobre el tema (Chaplin) del libro de Mirko LAUER. *La musa mecánica: máquinas y poesía en la vanguardia peruana*. Lima: IEP, 2003. p. 123-6.

¹¹ Sobre el tema, véase GUARDIA, Sara B. “Mujeres de la Revista *Amauta*. Transgrediendo el monólogo masculino”, *Utopía y Praxis Latinoamericana*, vol. 22, n. 77, 2017, p. 37-46.

singular trayectoria de “Angelucha”, ignorada hasta no hace demasiado tiempo como la de tantas otras mujeres, la torna digna de mención.¹²

“Escribiendo una película”, cuento en “7 rollos” de autoría de Ramos, fue publicado en 1927 en otro vehículo de prensa, el semanario *Variedades*.¹³ El relato se compone de dos secciones diferenciadas: la primera transcurre en Lima y presenta a Ángela recibiendo de un estudio norteamericano la incumbencia de escribir un guión a la mayor brevedad; la segunda es el guión propiamente dicho, que se desarrolla en Nueva York y narra las peripecias de dos sordos protagonizados por Charles Chaplin/Tom y Ben Turpin/Jack.¹⁴

Alter-ego de Ramos, la Ángela del relato pone en escena su entusiasmo inicial por el ingreso en el mundo de la industria cinematográfica hollywoodiana para de inmediato evidenciar sus mecanismos. El doble movimiento propone un juego en el que pueden leerse las tribulaciones de su actividad periodística e intelectual nada o mal remunerada: “¡No vale la pena escribir para los diarios y revistas de Lima, cuando se tiene la certeza de que toda la vida de una escritora no le produce 500 dólares!”¹⁵ afirma el alter-ego de quien se estrenara en la prensa a los 22 años con un artículo titulado “El sufrimiento de la mujer que trabaja” (1918) y redactara por largo tiempo las sinopsis de los filmes distribuidos por la Empresa de Teatros y Cinemas, publicadas en periódicos y revistas limeñas. A la vez, la euforia inicial de Ángela abre camino a una

¹² Ricardo Gavilán Cortez traza un perfil de la escritora en “La sempiterna lucha de Ángela Ramos”, *Revista Ojo zurdo*, 2020. Disponible en: <https://revistaojozurdo.pe/2020/04/11/angelaramos1/> [Acceso: 23/08/2021].

¹³ Sobre este texto de Ramos véase el artículo de Juan CUYA NINA. “Cine y humor en la narrativa peruana de vanguardia: resonancias de lo popular en el relato ‘Escribiendo una película’ (1927) de Ángela Ramos (2018)”, *Entre caníbales. Revista de literatura*, n. 9, diciembre 2018, en el que se basan muchas de las consideraciones realizadas aquí.

¹⁴ La actuación de la dupla Chaplin/Turpin se concretó por un corto período. Juntos rodaron dos cortos: *His New Job* (Estados Unidos, 1915) y *A Night Out* (Estados Unidos, 1915), ambos escritos y dirigidos por Chaplin para los Estudios Essanay.

¹⁵ RAMOS, Ángela. “Escribiendo una película” [1927]. En: KISHIMOTO, Jorge (ed.) *Narrativa peruana de vanguardia*. Documentos de Literatura, núms. 2-3. Lima: Masideas, 1991, p. 90.

autofiguración paródica marcada por la imaginería maquina y monetaria que se vale de motivos cinematográficos: “hice dos huecos con los ojos al cheque en que se estampaba esta cantidad: \$500 (QUINIENTOS DÓLARES) y al ir de una ventanilla a la otra recogiendo firmas vi que las cifras bailaban un “charles” y se transformaban sucesivamente así: \$ 5,000 - \$ 50,000 - \$ 500,000 - \$ 5,000.000”,¹⁶ afirma la recién contratada al recibir sus honorarios. El sujeto devenido pieza o engranaje de una cadena de producción, que encontraría una de sus máximas expresiones en *Tiempos modernos* (*Modern Times*, Estados Unidos, 1936) pero del que se pueden identificar manifestaciones previas y discontinuas en la filmografía de Chaplin,¹⁷ encuentra una figuración (una transposición) en la Ángela guionista: “Cuando los nervios volvieron a su sitio –maravilla de los tres bromuros combinados y las duchas– mi entusiasmo recogió los tornillos que se me habían caído y comencé a escribir”.¹⁸

En lo que atañe al guión propiamente dicho, que lleva el título de *La historia de dos sordos o los misterios de Nueva York*, su estructura de comedia de enredos y su dimensión tragicómica lo filian al vodevil, al sainete, al cine mudo de principios del siglo XX, tal como demostró Cuya Nina. En suma, a cierta tradición popular a la que Ángela (la criatura de la escritura) y Ramos (la escritora) adhieren. A semejanza de Charlot/Chaplin, y de la propia Ángela/Ramos, la dupla de sordos Tom/Chaplin Jack/Turpin camina por la cuerda floja de la ironía. Sordos, son infelices por estar “lisiados de la vida”, impedidos de oír signos y voces, cercenados en su posibilidad de plena participación; auxiliados por un audífono, inicialmente la situación se invierte y son ellos quienes se mofan de “la imbecilidad de los otros” para ser luego empujados a la desgracia suscitando la carcajada del espectador, tal como ocurriera con el

¹⁶ *Ibid.*, p. 89-90.

¹⁷ En rigor, la propia creación del personaje ideado por Chaplin, sus gestos, pasos y movimientos, constituyen desde el principio una representación del “automatismo instalado en la vida” que suscita la risa, de acuerdo con las reflexiones casi contemporáneas de Henri Bergson, cuyo libro sobre el tema (*La risa, ensayo sobre la significación de lo cómico*) data de 1900.

¹⁸ RAMOS, *op. cit.*, p. 89.

inmigrante del agua-fuerte de Arlt y con innúmeras desventuras de Charlot.¹⁹ Acorrentados uno al otro y ambos al audífono, “una semana de oído les ha bastado para escuchar el sordo rumor de la vida y la maldad del hombre”,²⁰ por lo que Tom y Jack deciden poner fin a su existencia, desenlace subvertido gracias al *happy ending* que devuelve personajes y lectores al universo de la comedia.²¹ Pero como nos recuerda Eagleton en su reciente libro sobre el humor, los desenlaces de comedia quizá sirvan menos para cancelar la historia que para señalar su incompletud, renegando de esa forma la fatalidad del destino,²² ética que atraviesa tanto la “película escrita” por Ramos como su actuación sociopolítica, estrechamente vinculada, hasta el final, a las comunidades “lisiadas” de derechos (presidarios, indígenas, mujeres).

Risa y piedad, una combinación que la crónica arltiana acerca de Chaplin identifica, pero que difícilmente el lector encontrará en las páginas del narrador argentino, parecen haber sido una constante en la escritura y la existencia de “Angelucha”, como se la solía llamar.

¹⁹ Entre las peripecias que componen el guión/cuento de Ramos cabe destacar la separación de los hermanos, uno de los cuales, Tom, se fuga a causa de su pasión por la joven Bessie llevando consigo los audífonos que hasta entonces comparte con Jack. La búsqueda y captura de Tom y el posterior juicio que los obliga al uso común del aparato (indivisible), mediante una cadena que los mantiene atados de los pies a la cabeza, promueve situaciones típicas de la *slapstick comedy* pero deriva otra vez en una percepción penosa de la existencia.

²⁰ RAMOS, *op. cit.*, p. 91.

²¹ Cito: “Después de darse la mano, como en el ring, deciden morir ahorcados: cada uno tirará en sentido contrario y la cadena que les une les unirá en la muerte. Una, dos, tres... comienzan a ponerse rojos y sacar las lenguas. De pronto, golpes imprevistos y furiosos a la puerta. Tom, que por estar enamorado, está más cerca de la vida, se decide abrir. ¡Es Bessie que llega acompañada de su amiga y vecina Dorothy, quien ama locamente a Jack y se le declara! ¡Y los cuatro, cantando alegremente el Typewrary, invaden la casa del pastor más cercano!” (*Ibid.*, pp. 91-92).

²² Eagleton atribuye al humor la doble función de evidenciar el sinsentido del ciclo vital, pero simultáneamente, y por eso mismo, de reabirlo a la indeterminación y el cambio: “Para Brecht, así como para Bakhtin, también hay algo de inherentemente cómico en el hecho de que la historia sea mutable e indefinida. El acto final/último acto de inversión cómica es la revolución política [...] Lo opuesto de la comedia es el destino” (EAGLETON, Thierry, *Humor. O papel fundamental do riso na cultura*. Rio de Janeiro: Record, 2020, p. 52, traducción mía).

II

El segundo caso al que quisiera referirme es precisamente el del artífice de *Amauta*, con quien Ángela Ramos colaboró y mantuvo lazos de amistad y militancia. José Carlos Mariátegui, uno de los pensadores más notables del continente, manifestó un vivo interés por Chaplin/Charlot del que dejó constancia en un extenso artículo publicado en 1928: “Esquema de una explicación de Chaplin” (*Amauta*, n. 18, octubre de 1928).²³ Desde el título, a diferencia de la elaboración narrativa propuesta por Ramos o del autoretrato de artista delineado por Vallejo en sus crónicas, poemas y piezas, prevalece aquí la pulsión intelectual, explicitada al promediar el texto: “Tengo el gusto de las explicaciones históricas, económicas y políticas”, afirma su autor.²⁴ Es de hecho ese gusto el que pauta la mirada lanzada por Mariátegui sobre la filmografía de Chaplin, en especial, sobre los dos títulos en torno a los cuales girarían las atenciones hasta la irrupción de *Tiempos modernos: The Gold Rush* (*La quimera del oro*, Estados Unidos, 1925) y *The Circus* (*El circo*, Estados Unidos, 1928). No es improbable que cierto desplazamiento de la criatura en dirección al creador, o mejor aún, cierto énfasis en la imagen de un Chaplin que cataliza fuerzas históricas, económicas y culturales operantes, dándoles forma por medio de Charlot en dichas tramas, pueda ser visto como un primer gesto de apropiación y autofiguración. La magnitud de los asuntos elegidos como materia (“no inferiores al regreso de Matusalén o la reivindicación de Juana de Arco: el Oro, el Circo”), o el linaje encarnado en la traza vagabunda de Charlot (que de acuerdo con Navarro Monzó, citado por Mariátegui, pertenecería a la estirpe de “San Francisco de Asís, Diógenes, el propio Jesús”, para

²³ Sobre la presencia del cine en los escritos de Mariátegui, desde sus primeros artículos periodísticos, cuentos y poemas, hasta el “Esquema de interpretación” aquí examinado, y sobre los eventuales paralelismos biográficos Mariátegui/Chaplin (pobreza, orfandad), véase el artículo de Christyan ZEGARRA. “José Carlos Mariátegui y el cine: entre Hollywood y un Charlot desnudo”. *Hispanamérica*, n. 117, diciembre de 2010, pp. 3-14.

²⁴ MARIÁTEGUI, *apud* BORGE, Jason. *Avances de Hollywood. Crítica cinematográfica en Latinoamérica 1915-1945*. Rosario: Beatriz Viterbo editora, 2005, p. 171.

desembocar en esa “antítesis del burgués” por excelencia que es el bohemio), amplifican las resonancias y significaciones estético-políticas de las películas de Chaplin, las “mariateguizan”, por así decir, tornándolas una suerte de “ensayo de interpretación de la realidad”. De allí la lectura de *The Gold Rush* como capítulo romántico de la epopeya capitalista que orbita en torno a la conquista del oro, entroncando con la tradición novelesca e imprimiéndole a ésta la dicción satírica que la actualidad solicita. Cito:

La búsqueda, la conquista del oro, el *gold rush*, ha sido el capítulo romántico, la fase bohemia de la epopeya capitalista. La época capitalista comienza en el instante en que Europa renuncia a buscar la teoría del oro para buscar el oro real, el oro físico. El descubrimiento de América está, por esto sobre todo, tan íntima y fundamentalmente ligado a su historia (Canadá y California: grandes estaciones de su itinerario). Sin duda la revolución capitalista, fue principalmente, una revolución tecnológica: su primera gran victoria es la máquina; su máxima invención, el capital financiero. Pero el capitalismo no ha conseguido nunca emanciparse del oro, a pesar de la tendencia de las fuerzas productoras a reducirlo a un símbolo. El oro no ha cesado de insidiar su cuerpo y su ánimo. La literatura burguesa ha negligido casi totalmente este tema [...] La novela del oro aparece en nuestros días. *L'or* de Blaise Cendrars, *Tripes d'or* de Crommelynck son dos especímenes distintos pero afines de esta literatura. *The Gold Rush* pertenece, también, legítimamente a ella. Por este lado, el pensamiento de Chaplin y las imágenes en que se vierte, nacen de una gran intuición actual. Es inminente la creación de una gran sátira contra el oro. Tenemos ya sus anticipaciones. La obra de Chaplin aprehende algo que se agita vivamente en la subconciencia del mundo.²⁵

De modo análogo, el examen de *The Circus* partirá de la condición bohemia de dicho espectáculo, de sus afinidades con el cine y de los orígenes de Chaplin (“el circo, aunque de manera y con estilos distintos, es movimiento e imágenes como el cinema. La pantomima es el origen del arte cinematográfico”, “Chaplin, precisamente, procede de la pantomima, o sea del circo”),²⁶ para formular la hipótesis de la película homónima como “retorno sentimental” de su artífice a lo circense con “mucho de

²⁵ *Ibid.*, pp. 168-169.

²⁶ *Ibid.*, p. 170.

evasión de Hollywood”. Pero semejante hipótesis lleva a Mariátegui a remontarse al *clown* que Chaplin fuera en su juventud y a inquirir la fuerza que ha podido sustraerlo a este arte, tan afín a su temperamento de bohemio. La respuesta, una vez más, excede en mucho las circunstancias individuales conduciendo a un ensayo de interpretación más vasto:

El clown inglés representa el máximo grado de evolución del payaso. Está lo más lejos posible de esos payasos bulliciosos, excesivos, estridentes, mediterráneos, que estamos acostumbrados a encontrar en los circos viajeros errantes. Es un mimo elegante, mesurado, matemático, que ejerce su arte con una dignidad perfectamente anglicana. A la producción de este tipo humano, la Gran Bretaña ha llegado, como a la del *pur sang* de carrera y de caza, conforme a un darwinismo social y riguroso principio de selección. La risa y el gesto del clown son una nota esencial, clásica, de la vida británica, una rueda y un movimiento de la magnífica máquina del Imperio. El arte del clown es un rito; su comicidad, es absolutamente seria [...] La Gran Bretaña ha hecho con la risa del clown de circo lo mismo que con el caballo árabe: educarle con arte capitalista y zootécnico, para puritano recreo de la burguesía manchesteriana y londinense. El clown ilustra notablemente la evolución de las especies.

Aparecido en una época de exacto y regular apogeo británico, ningún clown, y ni aún el más genial Chaplin, habría podido desertar de su arte [...] Pero Chaplin ha ingresado a la Historia en un instante en que el eje del capitalismo se desplazaba sordamente de la Gran Bretaña a Norte América [...] Su genio ha sentido la atracción de la nueva metrópoli del capitalismo. La libra bajo el dólar, la crisis de la industria carbonera, el paro de los telares de Manchester, la agitación autonomista de las colonias, la nota de Eugenio Chen sobre Hannkow, todos esos síntomas de un aflojamiento de la potencia británica, han sido presentidos por Chaplin, receptor alerta de los mensajes de la época cuando de una ruptura del equilibrio del clown, nació Charlot, el artista de cinema.²⁷

Sin embargo, en el presente de la interpretación despuntan nuevas tensiones históricas responsables por la desconfianza y el desagrado visceral de los Estados Unidos por Chaplin, el “comunista”, el “rojo”, la “amenaza bolchevique” de un mundo que, para Mariátegui, muerto en 1930, se presentaba abierto a transformaciones.

²⁷ *Ibid.*, pp. 172-173.



Grabado incluido en “Esquema de una explicación de Chaplin”, *Amauta*, n. 18, octubre de 1918, p. 69.
Fuente: Archivo José Carlos Mariátegui

III

En un artículo de 2003, Patrick Duffey recupera un ensayo de Roberto Fernández Retamar publicado en 1969, al que considera “la primera y casi la única descripción de la relación entre las películas de Chaplin y los poemas de Vallejo” realizada hasta

entonces y en el cual se apoya para profundizar esa relación.²⁸ De acuerdo con Fernández Retamar, la poética vallejana “de lo tierno y lo grotesco” guarda una afinidad mucho mayor con la obra de Chaplin que con la de cualquier congénere. Y afirma: “Quizá se diga algún día que sólo en los versos de César Vallejo, sobre todo en sus *Poemas humanos*, el arte moderno encontró un parigual de la conmovedora saga del hombrecito del bastón, el sombrero hongo y los zapatos; de la historia del desconocido lleno de humanidad que hizo reír y llorar a grandes y chicos”.²⁹ Un segundo rasgo fundamenta la analogía: la figuración de un sujeto que con frecuencia protagoniza las “situaciones” de esa poesía dramática y que duplica el nombre de autor: César Vallejo. Ese otro Vallejo “es al poeta homónimo lo que Charlot es a Chaplin: su personaje y su verdad, su máscara y su rostro más real” sostiene el crítico cubano.³⁰

Más recientemente, Natalia Gómez afirma que desde que Xavier Abril –quien también dio a conocer dos “Radiografías de Chaplin” en *Amauta* pasibles de examen– publicara en 1958 su libro *Vallejo*, “varios críticos han mencionado la influencia de Charles Chaplin en la obra póstuma” del poeta. Y agrega a la nómina de trabajos que rondan el tema el ensayo de Víctor Fuentes de 1992 sobre “la constante cinematográfica” en *Poemas humanos*, donde se establecen “algunas de las afinidades entre el cineasta y el poeta vallejano”.³¹ En su estudio, Gómez amplía el corpus interpretado bajo esa clave al abordar un drama inconcluso, *Dressing room*, y el único guión cinematográfico conocido de autoría del escritor peruano, *Presidente de América*, ambos también póstumos.

²⁸ DUFFEY, Patrick. “El arte humanizado y la crítica cinematográfica de Jaime Torres Bodet y César Vallejo”, *Anales de Literatura Hispanoamericana*, n. 32, 2003, pp. 37-52.

²⁹ FERNÁNDEZ RETAMAR *apud* DUFFEY, p. 46.

³⁰ *Idem*.

³¹ GÓMEZ, Natalia. “La sombra de Chaplin en César Vallejo”, *Espéculo. Revista de estudios Literarios*, n. 39, 2008. Además de Abril y de Fuentes, Gómez menciona a Armando Bazán, Jean Franco, Juan Larrea, Guido Podestá y Roberto Armiso. Todos coinciden en señalar que la influencia del director cinematográfico resulta patente en la obra póstuma vallejana y sobre todo en *Poemas humanos*.



Ilustración del dibujante peruano Juan Devéscovi (1929) para una de las ediciones de “Radiografía de Chaplin” de Xavier Abril

Más cercano aún en el tiempo es el libro de Enrique Foffani publicado en 2018, trabajo minucioso e impar que hace de la experiencia de la pobreza y las relaciones conflictivas con el dinero biografemas capitales de la producción vallejana, deteniéndose en un vasto corpus que contempla la poesía en su totalidad, el epistolario y la crónica.³²

³² FOFFANI, Enrique. *Vallejo y el dinero. Formas de la subjetividad en la poesía*. Lima: Editorial Cátedra Vallejo, 2018.

Ese conjunto de trabajos, al que seguramente podrían sumarse otros, hacen de Charlot/Chaplin una figura que excede las consideraciones sobre el cineasta y su personaje presentes en las crónicas “Religiones de vanguardia”, de 1927 (revista *Mundial*, n. 359) –donde el juicio promovido por Lita Grey contra Chaplin sirve de trampolín para una breve pero perspicaz reflexión sobre “el valor estético” del cine, los defensores o detractores de Charlot en la cofradía vanguardista y las relaciones estrechas y tensas a la vez entre cine, circo, *music-hall* y teatro moderno³³ o en “La pasión de Charles Chaplin” de 1928 (revista *Mundial* núm. 404) –lectura lúcida y sensible de *La quimera del oro* como “gran queja económica de la vida”, interpretada por ese “sumo poeta de la miseria humana”, que “pasa por la película de espalda a sus [los] dólares” de su creador, quien acaba siendo “absorbido”/impugnado por aquél.³⁴ Si, como sostiene Foffani, en textos como esos, cuya “función más

³³ Transcribo en extenso el párrafo en cuestión: “Ya los lectores sabrán que a raíz del juicio que a Chaplin le sigue su ex-esposa, Lita Grey, un arduo revuelo polémico se ha suscitado en el mundo, respecto de la personalidad artística de Charlot y, por ende, respecto del valor estético del cinema. En París, un grupo de escritores, encabezados ¡cosa rara! por el poeta católico Max Jacob, ha hecho la defensa y apología de Chaplin y del écran. De otro lado, un segundo grupo de escritores, a cuya cabeza figura Andrés Suarès, carga contra el charlotismo. Un gran periódico parisién publica, en esta ocasión, una encuesta sobre el valor del cinema, del circo, del music-hall y del teatro moderno, en la que aparecen opiniones de muy significados escritores y artistas de París. De este conflicto nadie sabe aún lo que saldrá. Quién sabe si caiga el teatro, o el music-hall, o el circo o los tres juntos, en obsequio al arte mudo. Nadie aún lo sabe.” (VALLEJO *apud* BORGE, p. 71.)

³⁴ Cito: “los cinco automóviles de lujo de Charles Chaplin, multimillonario y gentleman, conducen al porvenir al más desheredado y absurdo de los hombres, vestido de quince sombreros hongo, cinco trajes ajenos, siete pares de *godillots* y cuatro cañas mágicas... Así Charles Chaplin engendra a Charlot, en el soberbio film *La quimera de oro*. He aquí, en esta película, a Charles Chaplin, gentleman y multimillonario, rascándose las ingles de Charlot mendigo y comido de grandes piojos dignos. Chaplin, sumo poeta de la miseria humana, pasa por la película de espaldas a sus dólares. Un avatar del arte le ha hecho pobre de ellos, grande de ellos. El actor aquí, como en ninguna otra de sus películas, es absorbido totalmente por el personaje. Buenas noches, señor Pirandello... Allí tiene usted a “Bill”, el perro blanco de Chaplin, aullando ante la reja del *dressing room* en espera de su amo. Charlot acaba de salir y se encamina, mochila al hombro, en pos del oro de Alaska. “Bill”, que no ha reconocido en Charlot a Chaplin, esperará a éste ante la reja un año entero al cabo del cual torna el peregrino al *dressing room*, se viste millonario y sale reencarnado en el amo del mastín. “Bill” le lame los guantes interinos, reconociéndole alegremente... Tal la filmación de *La quimera de oro*, la obra de mayor anchura estética de Chaplin. ¡Buenos días, señor Unamuno! Esta película formula la mejor requisitoria de justicia social de que ha sido capaz hasta ahora el arte *d’après-guerre*. *La quimera de*

urgente es el *pro pane lucrando*”, la imagen de Chaplin remite indirectamente a Vallejo mismo;³⁵ si pese a referir escasamente a la vida privada esas crónicas abordan una y otra vez la cuestión del dinero “de modo directo o deductible de los análisis que tienen como centro de atención las reflexiones sobre los estragos de la economía capitalista”, haciendo que “el dinero de la crónica se vuelva la crónica del dinero en la contemporaneidad que Vallejo lee oblicuamente en las figuras de León Bloy y Carlitos Chaplin”;³⁶ si se tornan “micronarrativas de lo deficitario” que el crítico argentino pone en diálogo con la correspondencia (y las circunstancias materiales) del autor, otro tanto podría decirse con respecto a la sombra que parece cernirse sobre *Dressing-Room*, drama farsesco analizado por Gómez.

No cabe detenerse aquí sobre las críticas de Vallejo a una estética teatral que consideraba anquilosada y sus posibilidades de renovación mediante procedimientos asociados al cine mudo o el montaje y la escenografía oriundas del espectáculo circense o el *music hall* presentes en otras crónicas de su autoría, ni sobre las dos versiones existentes de esa pieza escrita entre 1934-1935, cuya primera mención aparece en Vallejo: *allá ellos, allá ellos, allá ellos!* de Georgette de Vallejo, bajo el expresivo título de *Charlot contra Chaplin*.³⁷ Baste decir que en ambas proliferan los juegos pirandellianos, los intentos de fusión o las substituciones provisorias de Chaplin (el millonario devenido personaje) por Charlot (la criatura miserable) y viceversa, puestas

oro es una sublime llamarada de inquietud política, una gran queja económica de la vida, un alegato desgarrador contra la injusticia social. [...] Así, pues, sin protesta barata contra subprefectos ni ministros; sin pronunciar siquiera la palabra “burgués” y “explotación”; sin adagios ni moralejas políticas; sin mesianismos para niños, Charles Chaplin, millonario y gentleman, ha creado una obra maravillosa de revolución. Tal es el papel del creador.” (s/n).

³⁵ FOFFANI, *op. cit.*, p. 58.

³⁶ *Ibid.*, p. 59.

³⁷ Cito el pasaje en cuestión, relativo al período 1934-1935: “En el curso de aquel año, Vallejo ha dado unas pocas clases de lengua y literatura castellana. Siempre en busca de una solución a su problema económico, ha escrito dos esbozos de guiones cinematográficos: uno sobre su pieza teatral COLACHO HERMANOS y otro sobre “Charlot contra Chaplin”, también titulado “Vestiaire” o “Dressing-room”, ya impregnado al máximo de su obsesión político-social revolucionaria.” (VALLEJO de, Georgette. *Vallejo: allá ellos, allá ellos, allá ellos!* Lima: Editorial Zalvac, 2012 [1978], pp. 90-91).

en movimiento en una de las versiones por el *dressing-room*/guardarropa donde se efectúan los cambios (clara evocación de las escenas inicial y final de *The Gold Rush*) y, en la otra, donde a su vez se rescata la secuencia de la casa de los espejos de *The Circus*, por medio de una puerta. En ambas, ese juego *entre dos* que es al mismo tiempo un *desdoblamiento* del sujeto reenvía a la pobreza, el hambre, la falta.³⁸ En otras palabras, a un biografema que atraviesa la producción vallejana y que se enlaza tanto con la falta de dinero (“La cantidad enorme de dinero que cuesta el ser pobre” exclama uno de sus poemas cuya vigencia quizás sea mayor que nunca), como con la orfandad, con la figura del hifalto, como la llama Foffani.³⁹

Por esta vía, y para concluir sin adentrar en los pormenores de ese camino explorado con agudeza tanto por Duffey como por el crítico argentino, habría que acercarse nuevamente a la poesía de Vallejo y revisarla bajo la perspectiva de la figuración del poeta en su lírica. No solo en la producción póstuma, objeto privilegiado de atención por parte de la crítica y en una de cuyas composiciones reiteradamente citadas (“Me viene, hay días, una gana ubérrima”) Chaplin deviene lugar de un afecto que se suma a la serie “interhumana y parroquial” construida en el poema y metonimia del sujeto lírico, de ese pedazo de sí, olvidado, que irrumpe intempestivamente en la mención a Chaplin:

¡Ah querer, éste, el mío, éste, el mundial,
interhumano y parroquial, proyecto!
Me viene a pelo
desde el cimientto, desde la ingle pública,

³⁸ En la primera versión del texto vallejiano la substitución/desdoblamiento se da bajo el signo de lo trágico, ya que Charlot, despedido por Chaplin, quien además le “roba” la empleada del guardarropa de la cual está enamorado, acaba matando a este último. En la segunda, el cambio cobra aires farsescos, puesto que Charlot, confundido con Chaplin por unos gangsters, acaba atrapado por la policía en el lugar de éstos.

³⁹ “la presencia recurrente del factor dinero en la poesía vallejana (presencia que resiste los cambios suscitados en el interior de su poética) sostiene que ‘la falta de dinero en la poesía convierte al sujeto en un sujeto de la falta, un sujeto en falta, que es la versión de otro tipo de orfandad –otra figura recurrente de su poesía a la cual se pliega y al mismo tiempo desdobla–, que los años europeos radicalizan... La orfandad de orfandades!’, de *Trilce*, en la etapa posterior, se vuelve la traducción de una economía, una auténtica declaración de bancarrota” (FOFFANI, 2018, p. 55).

y, viniendo de lejos, da ganas de besarle
 la bufanda al cantor,
 y al que sufre, besarle en su sartén,
 al sordo, en su rumor craneano, impávido;
 al que me da lo que olvidé en mi seno,
 en su Dante, en su Chaplin, en sus hombros.⁴⁰

Si Duffey muestra en su trabajo la presencia de un protagonista chaplinesco –patético y común, insignificante y conmovedor, cómico, absurdo y trágico a la vez–, en varios de los *Poemas humanos*, Foffani persigue la “constitución del sujeto en la destitución” a la que *Trilce*, obra de 1922, da forma, bajo la doble figura del huérfano (autoparodia del sujeto) y del *clown* trapecista (autorretrato del poeta). Se trata aquí de una afinidad que antecede a los grandes títulos de Chaplin sobre los cuales Vallejo escribiría y a los grandes títulos del cineasta *tout court*. El cuerpo huérfano de *Trilce*, su experiencia alientante/alienada en la ciudad diferiría de otros textos vanguardistas, según el crítico, por el distanciamiento autoparódico mediante el cual fragua un sujeto que “se ríe de sí mismo y de paso permite una suerte de autoconmiseración propicia para tomar distancia de sí”.⁴¹ De tal suerte que “la decisión de autoparodiar” aquello

⁴⁰ Transcribo el poema en su totalidad: “Me viene, hay días, una gana ubérrima, política,/de querer, de besar al cariño en sus dos rostros,/y me viene de lejos un querer/demostrativo, otro querer amar, de grado o fuerza,/al que me odia, al que rasga su papel, al muchachito,/a la que llora por el que lloraba,/al rey del vino, al esclavo del agua,/al que ocultóse en su ira,/al que suda, al que pasa, al que sacude su persona en mi alma./Y quiero, por lo tanto, acomodarle/al que me habla, su trenza; sus cabellos, al soldado;/su luz, al grande; su grandeza, al chico./Quiero planchar directamente/un pañuelo al que no puede llorar/y, cuando estoy triste o me duele la dicha,/remendar a los niños y a los genios./Quiero ayudar al bueno a ser su poquillo de malo/y me urge estar sentado/a la diestra del zurdo, y responder al mundo,/tratando de serle útil en/lo que puedo, y también quiero muchísimo/lavarle al cojo el pie,/y ayudarle a dormir al tuerto próximo./¡Ah querer, éste, el mío, éste, el mundial,/interhumano y parroquial, proyecto!/Me viene a pelo/desde el cimientto, desde la ingle pública,/y, viniendo de lejos, da ganas de besarle/la bufanda al cantor,/y al que sufre, besarle en su sartén,/al sordo, en su rumor craneano, impávido;/al que me da lo que olvidé en mi seno,/en su Dante, en su Chaplin, en sus hombros./Quiero, para terminar,/cuando estoy al borde célebre de la violencia/o lleno de pecho el corazón, querría/ayudar a reír al que sonríe,/ponerle un pajarillo al malvado en plena nuca,/cuidar a los enfermos enfadándolos,/comprarle al vendedor,/ayudar a matar al matador —cosa terrible—/y quisiera yo ser bueno conmigo/en todo”. (VALLEJO, César. *Poesía completa*. Barcelona: Seix Barral, 1978, pp. 658-659)

⁴¹ FOFFANI, *op cit.*, p. 145.

mismo que la poesía “ha venido enunciando de una forma dramática (en los dos sentidos: como lo trágico y como escenificación teatral) no sólo se orienta a impedir una estética melodramática sino que funciona como artificio para reírse de su propia desgracia”.⁴² Lo autoparodiado “es todo el *discurso sobre el dolor* fracturando así su posible hegemonización”. La risa interrumpe momentáneamente el dolor de la falta: “Subjetividad destituida que puede recuperarse en esa distancia que la risa provoca en la modernidad como descanso pero, también, como autocrítica”.⁴³ ¿No se encuentra esta caracterización del poeta y su poética decididamente cerca de lo que podría predicarse de Chaplin y del doble efecto de su “comicidad”?

Por otro lado, al examinar la fuerza del universo circense y del *clown* trapecista en el imaginario poético de *Trilce* a partir del triple vector espacio-cuerpo-movimiento, Foffani propone un autorretrato de artista que se (a)filia a la tradición romántica y simbolista francesa, la “consume”, pero a la vez “consume su negación”: “un autorretrato travestí que no se limita a la caricatura sarcástica o dolorosa” sino que “también señala la dimensión irrisoria del arte y una crítica “a la honorabilidad burguesa”.⁴⁴ Y agrega:

El circo en sus infinitos movimientos no es solamente el brillo en su espectáculo visual; en su esencia es el mundo del vacío por cuanto está desprovisto de una significación precisa. Puro movimiento, los sentidos pasan con el mismo vértigo de sus escenas, de sus saltos, de sus acrobacias, de sus trapecios, de sus risas. Starobisnki recuerda los fundamentos de la modernidad en esta figura del clown como la mirada crítica a la sociedad industrial y utilitaria y, también, como mirada autocrítica [...] *Trilce* reúne en una sola imagen lo trágico y lo cómico del circo: *Todos sonríen al desgaire con que voyme a fondo*.⁴⁵

No extraña que Charlot haya sido para Vallejo ese otro de sí (ese espejo) a través del cual mirarse.

⁴² *Idem*.

⁴³ *Ibid.*, pp. 145-146.

⁴⁴ *Ibid.*, p. 151.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 152.

Bibliografía

- ARLT, Roberto. "Apoteosis de Charles Chaplin". En: *Notas sobre el cinematógrafo*. Buenos Aires: Simurg, 1997, pp. 45-48.
- BANDA, Daniel y José Moure (eds.). *Charlot: histoire d'un mythe*. Paris: Champs Arts, 2013.
- BERGSON, Henri. *La risa, ensayo sobre la significación de lo cómico*. Buenos Aires: Losada, 1953.
- BORGE, Jason . *Latin American Writers and the Rise of Hollywood Cinema*. Nueva York: Routledge, 2008.
- CUYA NINA, Juan. "Cine y humor en la narrativa peruana de vanguardia: resonancias de lo popular en el relato 'Escribiendo una película' (1927) de Ángela Ramos", *Entre caníbales. Revista de literatura*, n. 9, diciembre 2018. Disponible en: <https://email.wandernesia.com/index.php/inicio/article/view/52> [Acceso: 20/09/2021].
- DE ANDRADE, Mario. "The Kid - Charles Chaplin", *Klaxon*, n. 2, 15 de junio de 1922.
- _____. "Uma Lição de Carlitos", *Klaxon*, n. 3, 15 de julio de 1922.
- _____. "Ainda O Garoto", *Klaxon*, n. 5, 15 de septiembre de 1922.
- _____. "Carnaval carioca", *Clã do jabuti*, 1927.
- _____. "Flamingo", *Losango caqui*, 1927.
- DE LOS RÍOS, Valeria. "Vicente Huidobro y el cine. La escritura frente a las luces y sombras de la modernidad", *Hispanic Review*, vol. 79, n.1, 2011, pp. 67-90. Disponible en: <https://www.jstor.org/stable/25790618>. [Acceso: 20/09/2021].
- DUFFEY, Patrick. "El arte humanizado y la crítica cinematográfica de Jaime Torres Bodet y César Vallejo", *Anales de Literatura Hispanoamericana*, n. 32, 2003, pp. 37-52. Diponible en: <https://revistas.ucm.es/index.php/ALHI/article/view/ALHI0303110037A> [Acceso: 20/09/2021].
- EAGLETON, Tierry. *Humor: o papel fundamental do riso na cultura*. Trad. Alessandra Bonrruquer. Río de Janeiro: Record, 2020.
- FOFFANI, Enrique. *Vallejo y el dinero. Formas de la subjetividad en la poesía*. Lima: Editorial Cátedra Vallejo, 2018.

- GAVILÁN CORTÉS, Ricardo. “La sempiterna lucha de Ángela Ramos”, *Revista ojo zurdo*, 2020. Disponible en: <https://revistaojozurdo.pe/2020/04/11/angelaramos1/> [Acceso: 23/08/2021].
- GOIC, Cedomil. “Bibliografía de y sobre Vicente Huidobro”, *Anales de Literatura Chilena*, vol. 4, n. 4, 2003, p. 217-319.
- GÓMEZ, Natalia. “La sombra de Charles Chaplin en César Vallejo”. *Espéculo, Revista de estudios Literarios*, n. 39, julio-octubre de 2008. Disponible en: <https://webs.ucm.es/info/especulo/numero39/chaplinv.html> [Acceso: 27/08/2021].
- GUARDIA, Sara B. “Mujeres de la Revista *Amauta*. Transgrediendo el monólogo masculino”, *Utopía y Praxis Latinoamericana*, vol. 22, n. 77, 2017, p. 37-46.
- HATHERLEY, Owen. *The Chaplin Machine: Slapstick, Fordism and the Communist Avant-Garde*. Londres: Pluto Press, 2016.
- LAUER, Mirko. *La musa mecánica: máquinas y poesía en la vanguardia peruana*. Lima: IEP, 2003.
- MAGNY, Joël y Noël Simsolo (dir.). *Chaplin aujourd'hui*. Paris: Cahiers du cinéma – Éditions de l'Étoile, 2003.
- MARIÁTEGUI, José Carlos. “Esquema de una explicación de Chaplin”. En: BORGE, Jason. *Avances de Hollywood. Crítica cinematográfica en Latinoamérica 1915-1945*. Rosario: Beatriz Viterbo editora, 2005, pp. 167-173.
- RAMOS, Ángela. “Escribiendo una película” [1927]. En: KISHIMOTO, Jorge (ed.) *Narrativa peruana de vanguardia*. Documentos de Literatura, n. 2-3. Lima: Masideas, 1991, pp. 89-92.
- SILVEIRA, Daniela. “El nacimiento de la comedia: Chaplin y la ontología de la estética cómica”, *Hipertext.net* [Online], n. 14, 2016. Disponible en: <http://raco.cat/index.php/Hipertext/article/view/310609/405632> [Acceso en 03/01/2022].
- SIMSOLO, Noël. “Chaplin et ses images”. En: MAGNY, Joël y Noël Simsolo (dir.). *Chaplin aujourd'hui*. Paris: Cahiers du cinéma – Éditions de l'Étoile, 2003, pp. 36-43.

VALLEJO, César. “Religiones de vanguardia”. En: BORGE, Jason. *Avances de Hollywood. Crítica cinematográfica en Latinoamérica 1915-1945*. Rosario, Beatriz Viterbo editora, 2005, pp. 70-72.

_____. “La pasión de Chaplin”, *Revista Descontexto*. Disponible en: <https://descontexto.blogspot.com/2013/06/la-pasion-de-charles-chaplin-de-cesar.html?m=1> [Acceso: 07/08/2021].

_____. *Poesía completa*. Barcelona: Seix Barral, 1978.

VALLEJO de, Georgette. *Vallejo: allá ellos, allá ellos, allá ellos!* Lima: Editorial Zalvac, 2012 [1978].

ZEGARRA, Chrystian. “José Carlos Mariátegui y el cine: entre Hollywood y un Charlot desnudo”, *Hispanamérica*, n. 117, diciembre de 2010, pp. 3-14.

Fecha de recepción: 16 de febrero de 2022

Fecha de aceptación: 10 de agosto de 2022

ARK CAICYT:

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

Para citar este artículo:

GARATE, Miriam. “Figuraciones de Charlot en algunos textos de la vanguardia peruana”, *Vivomatografías. Revista de estudios sobre precine y cine silente en Latinoamérica*, n. 8, diciembre de 2022, pp. 16-36. Disponible en: <<http://www.vivomatografias.com/index.php/vmfs/article/view/399>> [Acceso dd.mm.aa]

* **Miriam V. Gárate** es Licenciada y Profesora en Letras por la Universidad Nacional de Rosario, Argentina; Máster y Doctora en Letras por la Universidad Estadual de Campinas, Brasil. Realizó investigaciones posdoctorales sobre la relación literatura/cine en El Colegio de México y el Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM. Actúa como profesora e investigadora en el Departamento de Teoría Literaria del Instituto de Estudios del Lenguaje de la Universidad Estadual de Campinas. Es autora del libro *Entre a letra e a tela. Literatura, imprensa e cinema na América Latina 1896-1932* (2017) y de diversos artículos sobre el tema. E-mail: mgarate@unicamp.br.