



Rafael Mondragón

LA ELOCUENCIA SILENCIOSA DE LOS GESTOS

EL CIRCO, EN MARIÁTEGUI

Ilustraciones: Yaimel López

El 20 de junio de 1916, en la columna *Glosario de las cosas cotidianas* que mantenía regularmente en *La Prensa*, el joven José Carlos Mariátegui publicó un ensayo que contaba sus recuerdos de la infancia. El texto estaba dedicado al circo:

Y es que el circo se encuentra ligado al más luminoso y festivo recuerdo de nuestra niñez. Yo he analizado con mucha atención este recuerdo y he penetrado en el íntimo sentido de su evocación. Ese recuerdo es el recuerdo de nuestro más ingenuo e infantil placer [...]. El circo tiene para nosotros este recuerdo ingenuo que se abrillanta y se dora con la añoranza de las tardes luminosas de las matinéas que nos hicieron soñar toda la semana con la alegre promisión de la tarde dominical.¹

¹ José Carlos Mariátegui: “Glosario de las cosas cotidianas”, *Invitación a la vida heroica. Textos esenciales*, edición preparada por Alberto Flores Galindo y Ricardo Portocarrero, 2ª. ed., Fondo Editorial del Congreso del Perú, Lima, 2005, p. 42.

Y es que la pasión por el circo constituye uno más de los múltiples hilos secretos que recorren la obra entera del Amauta, lo mismo que su vida personal. Aquí seguiremos algunos elementos de ese recorrido basándonos ante todo en este texto de 1916 y esbozando algunas resonancias posteriores del mismo en textos de contemporáneos y amigos.

LA VUELTA A LA INFANCIA

Si el circo se mantiene importante a través de la vida intelectual de Mariátegui, ello es porque el circo se vuelve metáfora de una emoción: la emoción de la infancia. Pues según el joven Mariátegui, la infancia no es solo una etapa de la vida, sino que es ante todo una emoción, una manera de entonar los sentimientos.

“Yo estoy seguro de la certidumbre de esa emoción cuyo descubrimiento y examen acaso puedan parecer atrevidos. Y siento que en mí supervive todavía, un fragmento de mi espíritu de entonces y que hay instantes en que este

fragmento late y vibra en mí todavía”.² En la cita, Mariátegui hace un alarde de vocabulario modernista: escribe “supervive” por “sobrevive”, en un gesto que trae al primer plano la etimología de esta última palabra, al tiempo que crea un efecto inesperado: si lo que *sobrevive* es lo que apenas vive, podría decirse que lo que *supervive* es lo que vive con mayor fuerza.

Cuando se recuerda, etimológicamente, se trae algo de vuelta al corazón. Y, en el texto citado, el fragmento de espíritu encontrado “late” y “vibra” al tiempo que “supervive”. Como si fuera un corazón. En el texto de Mariátegui, el recuerdo del circo funciona como una suerte de espeleología que desentierra fragmentos de espíritu que vibran. Ellos iluminan la vida de una manera inesperada: permiten emocionarse como niño. La vuelta a la infancia ayuda a construir una posición desde la cual se puede enfrentar el presente de manera distinta.

Este gesto de la vuelta a la infancia, que honra la mirada del niño, y alimenta la capacidad del adulto para sentir y pensar con radicalidad vulnerable, constituye una marca de la generación a la que pertenece Mariátegui. Está en un cuento de 1914 publicado por el amigo de Mariátegui,

² *Ibid.*, p. 43.

Abraham Valdelomar. El cuento se titula “El vuelo de los cóndores” y cuenta sus recuerdos del circo: en su primera parte describe el desfile de los actores que acaban de desembarcar del muelle; la emoción silenciosa del niño que sigue al circo entre la multitud, pierde la noción del tiempo, se olvida de llegar a tiempo a casa, incluso deja de sentir culpa por no haber llegado... El deseo de lejanía, de ser otro y vivir con otras personas, un deseo que, según el filósofo marxista Ernst Bloch, alimenta la pulsión utópica necesaria para los proyectos de transformación del mundo y explica el encanto que para los niños tienen los circos y los barcos, aparece magistralmente retratado en este cuento de Valdelomar, que a decir de Cornejo Polar constituye una de las primeras obras literarias del Perú en presentar a un protagonista infantil y narrarse desde su punto de vista.³

LA DEMOCRACIA RADICAL DE LOS ESTILOS

Como ha mostrado Alberto Flores Galindo, tanto Valdelomar como Mariátegui pertenecen

³ Véase Abraham Valdelomar: “El vuelo de los cóndores”, *El caballero Carmelo y otros cuentos*, Ediciones Hora del Hombre, Lima, s.f., pp. 17-24. También las reflexiones de E. Bloch sobre el circo en el capítulo 27 de *El principio esperanza*, edición de Francisco Serra, Trotta, Madrid, 2004, v. I, pp. 418-422.





a un grupo de intelectuales provincianos que a principios de siglo XX desordenaron la ciudad letrada de Lima a través de experiencias y preocupaciones distintas.⁴ Ricardo Portocarrero, a su vez, ha mostrado el papel de Valdelomar como especie de “hermano mayor” en esta época de la producción intelectual de Mariátegui, siempre abriendo temas que el otro desarrolla.⁵ Javier Mariátegui Chiappe creía que la crónica de su padre que estamos comentando se basaba en su experiencia de niño en Huacho.⁶ El cuento de Valdelomar es parte de un conjunto dedicado a su infancia en Pisco. El contexto de redacción de ambos textos forma parte de la bohemia formada en torno de la revista *Colónida*, y de los paseos de este grupo por las calles de la ciudad.

Ese olor a animal y esa maravilla de circo de pueblo siguen dejando su huella en la obra que el Amauta comienza a publicar en la capital. Humberto Rodríguez Pastor ha perseguido la huella de la infancia de Mariátegui en los archivos de Huacho, además de entrevistar a la gente mayor que había alcanzado a conocerlo de niño. Ha recogido los nombres de las compañías de acróbatas que pasaron por Huacho en 1901, cuando Mariátegui tenía seis años, y ha mostrado cómo el niño Mariátegui creció junto a sus hermanos y su extraordinaria madre soltera en el cuarto de una casa cercana al coso donde se celebraban funciones de toros y actos de circo. La presencia de los animales y la maravilla de los payasos forman parte de su experiencia más temprana: estaban en la vida cotidiana del barrio, en su calle, y probablemente en su convivencia diaria.⁷

⁴ Véase la introducción de Flores Galindo a *Invitación a la vida heroica*, citado en la nota 1 de este trabajo.

⁵ Ricardo Portocarrero G.: “Aproximaciones para el estudio del joven Mariátegui: los escritos juveniles”, *Márgenes. Encuentro y debate*, a. VI, n. 12, noviembre de 1994, pp. 175-203.

⁶ Javier Mariátegui Chiappe: “En busca del joven Mariátegui: la posible reconstrucción de la *Teoría del circo*”, *José Carlos Mariátegui. Formación, contexto e influencia de un pensamiento*, Editorial Universitaria, Lima, 2012, p. 48.

⁷ En 1901 se presentaron en Huacho cuatro compañías de acróbatas: la Compañía Infantil Acrobacia dirigida por el argentino Gregorio Díaz el 3 de febrero en el local de la plaza de toros; una compañía dirigida por José D. Flores, que se presentó el 30 de mayo; otra más, cuyo propietario era Bernabé Laví, que hizo algunas representaciones acrobáticas a partir del 20 de octubre en el teatro de Huacho; y una última, propiedad de Ildefonso Betancourt, que realizó varias funciones en la calle Malambo a partir del 25 de octubre. Véase Humberto Rodríguez Pastor: *José Carlos Mariátegui La Chira. Familia e infancia*, Sur Casa de Estudios del Socialismo, Lima, 1995, pp. 78-79.

En virtud de la combinación heterogénea de distintas tradiciones, el circo permite el nacimiento de una aristocracia popular y plebeya en donde niños de la calle recogidos por la carpa, personas deformes, tráfugas y seres comunes y corrientes pueden participar del heroísmo del riesgo. Fanni Muñoz ha documentado el precio que tenían los circos de Lima entre 1898 y 1919 (0,3 soles de plata, aunque a partir de 1917 aparece en la estadística un boleto aún más barato, de 0,2 soles de plata): en una época en donde el obrero manufacturero ganaba entre 200 y 300 soles anuales, el circo seguía siendo una diversión popular.⁸ Dice Mariátegui: “¿sabe usted, amigo mío, de algún espectáculo en el cual fraternicen y se concilien el espíritu selecto con el menguado y plebeyo, igual que en el circo? Seguramente, no”.⁹ Dicha conciliación no solo tiene que ver con los públicos, sino también con los creadores. La vieja tradición de la maroma, narrada por José Gálvez en un conmovedor pasaje que describe una obra del titiritero popular Ño Valdivieso, se había ido enriqueciendo con la llegada de tradiciones europeas a lo largo del siglo XIX.¹⁰

Además, en la Lima plebeya existía una tradición circense oriental: en el barrio chino se podían ofrecer entre cuatro y seis funciones del llamado “teatro chino” en un solo día. El cronista Rafael Hernández dijo del teatro chino que

...encierra en su estructura todos los géneros, el canto coral o individual, el verso y el drama, la comedia y el circo, la danza, la pantomima, la música, la acrobacia, la narración y su duración es de seis horas. La escenografía entendida como utilización de bastidores, muebles, tarimas y practicables con la finalidad de delimitar y ubicarnos convencionalmente en un lugar determinado, no existe en el teatro chino. En este teatro no hay limitaciones a la imaginación. La música, los colores y las máscaras se presentan antes de la acción dramática para exigir e imponer a la imaginación del público.¹¹

Fueron Valdelomar y sus amigos quienes reivindicaron por primera vez la sofisticación y delicadeza de la vida cultural del barrio chino,

⁸ Véase Fanni Muñoz: *Diversiones públicas en Lima (1890-1920): la experiencia de la modernidad*, tesis presentada para optar al grado de Doctora en Historia, El Colegio de México, 1999, p. 120.

⁹ José Carlos Mariátegui: Ob. cit., p. 41.

¹⁰ Véase José Gálvez: *Una Lima que se va (crónicas evocativas)*, Euforion, Lima, 1921.

¹¹ Fanni Muñoz: Ob. cit., p. 165.

de la que eran participantes asiduos, y defendieron el arte popular chino de las acusaciones de lascivia y degradación moral que habían sido lanzadas por los políticos e intelectuales de Lima. Dicha reivindicación constituye un sorprendente antecedente de la preocupación que Mariátegui desarrollará por la historia y la política del continente asiático a partir de 1923.¹²

Esta articulación radicalmente democrática de tradiciones estéticas diversas está en el origen de la fascinación que por el circo sintieron muchos comunistas y radicales. En 1916 Mariátegui no era aún comunista, pero ya dice que “el circo es el espectáculo de más lejana y gentil tradición, pero es también, por virtud de una paradoja, el espectáculo más democrático”.¹³ Años más tarde volverá a este tema en su apreciación de Chaplin.

LA ELOCUENCIA SILENCIOSA DE LOS GESTOS

El ensayo de Mariátegui y el cuento de Valdelomar hablan, ambos, de una tradición vinculada con los llamados “circos británicos”. En el caso de Mariátegui, dicha tradición no está nombrada, pero –como veremos– su presencia puede reconstruirse. En el caso de Valdelomar, gracias a una carta a su madre, incluso sabemos con certeza el nombre de la compañía cuya visita inspiró “El vuelo de los cóndores”: “Nelson y Vidal”.¹⁴

¹² Véase Juan Mariátegui: *José Carlos Mariátegui y el continente asiático (1923-1930)*, CLENALA, Lima, 1997.

¹³ Ob. cit., p. 41.

¹⁴ “Contéstame a vuelta de correo, escribe, estas preguntas que son indispensables porque el primer libro que publicaré pronto será un libro con tres novelitas cortas en que todo pasa en Pisco, pero me he olvidado algunos detalles. Son tres novelitas, *Los ojos de Judas*, que escribí en Lima, *El buque negro*, en el que verás cosas que te son conocidas de Pisco, y también *El vuelo de los cóndores*. Naturalmente, hay mucho de fantasía, pero mucho de verdad, sobre todo en la descripción de ciertas cosas. Quiero saber, por ejemplo [...], si acaso te acuerdas de algunas de esas coplas que cantaban los payasos en las esquinas cuando salían a convidar por las tardes en Pisco; también dime si recuerdan ustedes que un circo Nelson y Vidal que hubo en Pisco, no tenía una chiquilla que trabajaba en el circo y que se cayó una noche haciendo una prueba y casi se mata o se mató...”. César Augusto Ángeles Caballero: *Epistolario de Abraham Valdelomar*, Universidad Alas Peruanas, Lima, 2007, pp. 83-84.

Se trata, probablemente, del Circo Nelson, después rebautizado como Circo Británico Nelson, que recorrió Sudamérica en barco y carreta entre 1872 y 1894, aproximadamente: una nota de prensa colombiana de este último año reseña una visita de este grupo y dice que “no han faltado quienes pretenden alejar al público de los espectáculos que M. Patin le ofrece, por los vestidos que para ello se requieren”.¹⁵

¹⁵ Citado en Cenedith Herrera Atehortúa: “De retretas, prestidigitadores, circos, transformistas, cinematógrafos y toros: notas para una historia de las diversiones públicas en Medellín, 1980-1910”, *Historia y Sociedad*, n. 24, ene.-jun. 2013, pp. 161-188; la cita, p. 173.



Por dicha nota sabemos que este circo fue uno de los primeros en importar a América el uso del leotardo, prenda de vestido que se pega a la piel para que el trapecista volatinero pueda saltar de columpio a columpio sin que le estorbe la ropa. La prenda se llama así en honor del trapecista Léotard, inventor del número del trapecio volante, y difusor en Inglaterra de la ropa que algunas décadas después causaría la indignación de algunos colombianos, pero también la fascinación del joven Mariátegui:

Pero yo pienso que el circo tiene para todos otro recuerdo. Este recuerdo es el de nuestra primera visión voluptuosa. Cuando tuvimos seis años, fue sobre un trapecio, sobre la cuerda floja o sobre el trampolín, donde ante nuestros ojos maravillados e ignorantes surgió la dislocada y ágil figura de una mujer acrobata. Tuvimos entonces la primera sensación de músculo fuerte y palpitante, oprimido dentro de la leve y sedéna prisión de las mallas. Las lentejuelas fulgieron y centellearon en el volatín o en el salto mortal como iris de ojos malignos y felinos. Y esos ojos malignos y felinos hipnotizaron nuestras miradas infantiles e inocentes y las prendaron a la visión de la carne joven y gentil que nosotros veíamos roja, azul, amarilla o celeste, según fuera el maravilloso traje de la volatinera.¹⁶

El circo así deviene peculiar espacio de iniciación en un erotismo aún sin objeto: el número del volatín lleva al descubrimiento de los cuerpos femeninos y al despertar de un anhelo ensoñado que queda en el adulto como parte del espíritu olvidado de la infancia. Ese descubrimiento de la voluptuosidad ayuda al niño Mariátegui a descubrir la potencia estética del gesto, o, en sus propias palabras, de “la primera sensación de músculo fuerte y palpitante”.

La maravilla del cuerpo y la presencia de la muerte están vinculados con la experiencia estética que Mariátegui llama “misterio”.¹⁷ Ese

¹⁶ J. C. Mariátegui: Ob. cit., p. 42.

¹⁷ Desde un punto de vista histórico, el trapecio volatinero introdujo en el circo la poética del riesgo: multiplicó los accidentes, e hizo que, desde entonces, como ha dicho Jaime de Armiñán, la muerte comenzara a habitar en la carpa. Este aspecto no se le escapa al joven Mariátegui, quien dice que “parece que la invisible presencia, la acechanza trágica de la muerte, se dejara sentir en el circo. Y es por eso que en el ambiente del circo se siente habitar el misterio” (J. C. Mariátegui: Ob. cit., p. 43).

misterio le hace imaginar al circo como un arte que acontece en el silencio: “El circo tiene el encanto de su mutismo. Todo es silencioso. Sólo suena la música que se nos antoja interpretativa como en un drama sinfónico (...). El circo, pues, tiene la elocuencia del gesto”.¹⁸

Este tema regresa en octubre de 1928, fecha en que Mariátegui publica su “Esquema de una explicación de Chaplin” en la revista *Variedades*. Allí Mariátegui propone una genealogía en donde el arte cinematográfico no desciende del teatro, sino del circo; arte de gestos, arte de silencios, arte de movimientos como la pantomima:

El circo y el cinema, de otro lado, acusan un visible parentesco, dentro de su autonomía de técnica y de esencia. El circo, aunque de manera y con estilo distintos, es movimiento de imágenes como el cinema. La pantomima es el origen del arte cinematográfico, mudo por excelencia, a pesar del empeño de hacerlo hablar. Chaplin, precisamente, procede de la pantomima, o sea del circo.¹⁹



ALGUNOS ESBOZOS DE AMAUTA Y SU TEORÍA DEL CIRCO

I. Presentación y representación: el circo y la vida
 Javier Mariátegui Chiappe da noticias de un sobre que guardaba el plan de una obra inconclusa, *Teoría del circo*.²⁰ Según la noticia ofrecida por la presentación de las *Obras completas*, *Teoría del circo* habría sido más bien una sección del libro *El alma matinal*. Según la noticia ofrecida por Javier Mariátegui Chiappe, dicha obra habría comenzado con un texto que parece no haberse escrito, *Apología del aventurero*. Después seguiría el ensayo de 1916 que acabamos de comentar. En tercer lugar, estaría *Esquema de una explicación de Chaplin*, con lo que el tema del circo recorrería los dos extremos temporales de la producción del Amauta.

Quizá este proyecto de obra esté relacionado con la “Meditación del circo”, texto publicado por Estuardo Núñez en *Amauta* un mes antes de que Mariátegui publicara *Esquema de una explicación de Chaplin*. Lo que sí es evidente es que este *Esquema* tuvo continuación en tres textos publicados en *Amauta*: una “Radiografía de Chaplin” de Xavier Abril aparecida en enero de 1929; un “Retrato de Charlie Chaplin” de Waldo Frank, de septiembre del mismo año; y “Difícil trabajo”,

¹⁸ Idem.

¹⁹ J. C. Mariátegui: “Glosario de las cosas cotidianas”, p. 460.

²⁰ J. Mariátegui Chiappe: Ob. cit., p. 48.

de enero de 1930, texto también de Xavier Abril, que se presenta como continuación de su “Radiografía de Chaplin”. Estos son los textos que conformaron la teoría del circo escrita colectivamente en *Amauta*.²¹

El magnífico ensayo de Estuardo Núñez hace una lectura vanguardista del circo que recuerda los debates sobre la cultura proletaria reseñados por *Amauta* en números anteriores. Núñez comienza por oponer teatro a circo, siguiendo una tradición que opondría la estética de la representación, propia del arte burgués, frente a la estética de la presentación propia del arte vanguardista: “El teatro es una ficción de la vida [...]. No es verdad!”, mientras que “El circo es la vida misma, el mundo mismo [...]. Aquí nada es ficción; no hay tramoya, no hay ornamentación de galerías, ni telón que parta como bisturí los hilos de nuestras sensaciones”.²²

El circo no representa nada: solo presenta. En él no hay ficción, solo hay vida que se desenvuelve. Mariátegui continuará el tema un mes después a partir de la triada cine-teatro-circo:

El cinema ha asesinado al teatro, en cuanto teatro burgués. Contra el circo no ha podido nada. Le ha quitado a Chaplin, artista de cinema, pero espíritu de circo, en quien está vivo, todo lo que bohemio, de romántico, de nómada hay en el circo. Bontempelli ha despedido sin cumplimientos al viejo teatro burgués, literario, palabrero. El viejo circo, en tanto, está vivo, ágil, idéntico. Mientras el teatro necesita reformarse, rehacerse, retornando al “misterio” medieval, al espectáculo plástico, a la técnica agonial o circense, el circo no necesita sino continuar: en su tradición encuentra todos sus elementos de desarrollo y prosecución.²³

Así, la crisis de las artes burguesas –que es paralela de la crisis civilizatoria descrita por

²¹ Estuardo Núñez: “Meditación del circo”, *Amauta*, n. 17, sept. 1928, pp. 58-59. Xavier Abril: “Radiografía de Chaplin”, *Amauta*, n. 20, ene. 1929, pp. 73-76. Waldo Frank: “Retrato de Charlie Chaplin”, *Amauta*, n. 26, sept.-oct. 1929, pp. 29-37. Xavier Abril: “Difícil trabajo”, *Amauta*, n. 28, ene. 1930, pp. 27-30. El texto de Waldo Frank apareció casi al mismo tiempo en varias revistas vanguardistas de América: *Contemporáneos* publicó una versión en junio de 1929, y *Repertorio Americano* publicó otra en septiembre del mismo año. Estos textos deben leerse al mismo tiempo que las reflexiones sobre el cine y el capitalismo elaboradas por María Wiesse en *Amauta*.

²² E. Núñez: Ob. cit., p. 59.

²³ J. C. Mariátegui: “Esquema para una explicación de Chaplin”, p. 460.

Mariátegui en la Universidad Popular González Prada– lleva a un cuestionamiento del régimen burgués de representación que se manifiesta en el teatro. Si Núñez piensa dicho cuestionamiento en términos de la oposición entre ficción y vida (y entre teatro y circo), Mariátegui dialectiza dicha oposición pensando, tanto la renovación del teatro a través de la lucha, la plástica, el circo y el rito místico, como la pervivencia del circo en cuanto tradición popular y democrática desde la cual es posible pensar un arte transmoderno más allá del capitalismo. Chaplin mismo representa “un retorno sentimental al circo, a la pantomima. Tiene, espiritualmente, mucho de evasión de Hollywood”, por lo que puede abrir un camino frente al devenir capitalista del cine.

II. Un espectador emancipado: el niño

En el texto de Estuardo Núñez, el espectador burgués propio del teatro se opone al niño que ve circo, y ese niño se vuelve modelo de un posible espectador emancipado. Para los consumidores de arte revolucionarios, el lema será volverse hombres-niños:

El burgués va al teatro a embutacarse, a diferir el banquete, a dormir si la obra es buena porque no la comprende, a lucir su traje de etiqueta, para ser visto, etcétera. Al circo van los niños y los hombres-niños a vivir con más intensidad, a estar parados, casi, porque las sillas del circo también son acróbatas: siempre están haciendo equilibrio en una pata. En vano tratan de encontrar estabilidad en un suelo que la alfombra trata en vano de aplanar. Es la cosa menos cómoda y más circense. El burgués correría el riesgo de caerse o de romperla. Por otra parte, la risa de los niños no lo dejaría dormir. Por eso no va nunca.²⁴

La mirada de los hombres-niños nace de la precariedad, pues en el espacio circense “hay simples sillas que ha podido traer uno de su casa y en la cual ha podido sentarse en medio de la calle a contemplar la vida”.²⁵ Dicha precariedad es el sustento de una poética del riesgo que parte de los artistas, pero alcanza a los espectadores. También ellos corren riesgo: sentados en sillas precarias, hacen equilibrio en una pata al mismo tiempo que los acróbatas hacen algo parecido. El espectador hombre-niño participa de esa forma de la obra que observa: sabe salir de su comodidad, mira las cosas de pie o se sientan en

²⁴ E. Núñez: Ob. cit., p. 59.

²⁵ Ídem.





sillas que están a punto de romperse. Mientras el espectador burgués puede quedarse dormido en la obra, el hombre-niño ríe. Núñez encuentra en dicha risa una clave para pensar la fuerza crítica del circo en cuanto forma de arte antiburgués, y con ello recupera un tema fundamental

en la reflexión de Mariátegui: el de la alegría como fuerza política.

III. Las transformaciones del payaso

Mariátegui, a su vez, construye una explicación materialista de las transformaciones de la técnica del payaso.

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 [...]. El arte del “clown” significa el domesticamiento de la bufonería salvaje y nómada del bohemio según el gusto y las necesidades de una refinada sociedad capitalista.²⁶

Sin caer en las groseras simplificaciones del marxismo de manual que ya en estas épocas comenzaba a postular una relación mecánica entre los distintos modos de producción y las superestructuras, el texto citado reflexiona, con sentido del humor, sobre la lucha estético-política que ha llevado a la domesticación del payaso bohemio, la profesionalización del clown y la reconversión del arte del payaso a las necesidades de entretenimiento de la sociedad capitalista británica.

Pero Chaplin ha ingresado a la historia en un instante en que el eje del capitalismo se desplazaba sordamente de la Gran Bretaña a Norteamérica [...]. La libra esterlina bajo el dólar, la crisis de la industria carbonera, el paro

en los telares de Manchester [...], todos estos síntomas de un aflojamiento de la potencia británica han sido presentidos por Chaplin –receptor alerta de los más secretos mensajes de la época– cuando de una ruptura del equilibrio interno del “clown” nació Charlot, el artista de cinema.²⁷

Así, la crisis mundial del capitalismo y la aparición de los Estados Unidos como potencia se corresponde con una cierta “ruptura del equilibrio interno del ‘clown’” expresada por Chaplin con su peculiar estilo nervioso. El tema es continuado en una extraordinaria prosa poética de Xavier Abril dedicada al ritmo en el arte interpretativo de Chaplin: frente al ritmo griego, Chaplin, que es llamado por Abril como “el gitano”, “ha podido llevar al cinema ese continuo movimiento de figuras – colores – y de imágenes que capta del mundo el nómada”.²⁸

Es el ritmo cardiaco de la vida moderna, pero también el de la angustia posterior a la Primera Guerra Mundial:

Su arte no se habría dado sin el aporte del **surmenage** de la Post-Guerra. En él, sin embargo, lo único cuerdo, lógico, es su bastoncito que es una especie de Sancho adelgazado por un riguroso régimen vegetariano [...].

²⁶ J. C. Mariátegui: “Esquema para una explicación de Chaplin”, p. 461.

²⁷ *Íbid.*, p. 462.

²⁸ X. Abril: “Difícil trabajo”, p. 29.



El bastoncito se ríe en sus movimientos ágiles en escenas en que Chaplin no debería intervenir. Hay momentos en que parece que su caña actuara de acuerdo tácito con el movimiento de sus huesos. En este punto, todo instrumento se humaniza al contacto con Charlot.²⁹

La crisis del capitalismo británico lleva, según Mariátegui, a una ruptura del equilibrio interno del “clown” y al retorno del potencial anticapitalista del payaso bohemio. Abril piensa que ello explica el ritmo angustioso de Chaplin, así como los tics de su bastoncito, que revelan la súbita ternura que marca la grandeza de este payaso que “devuelve ternura al paisaje, al animal, a los más feroces como el oso, en las montañas pascuales de Alaska”.³⁰

IV. La fuerza política de la alegría. Bohemia y revolución

Y es que el romanticismo y la bohemia no son intrínsecamente anticapitalistas. También hay un *pathos* romántico y bohemio en la expansión capitalista. Este es el argumento secreto de *La quimera del oro*, relatado por Mariátegui bajo la forma de la historia del oro, símbolo mágico del capital que

el desarrollo de las fuerzas productivas trata de convertir en símbolo pero que regresa, con fuerza insidiosa y maléfica, en el ciclo del anillo de Wagner y la novela vanguardista de Blaise Cendrars: es el oro que hechiza, el oro que promete, el oro que hace perder el sentido, el oro que lleva a vivir aventuras y a hacer cosas inhumanas...



²⁹ Ídem.

³⁰ Ídem.

La quimera del oro tiene, para Mariátegui, una potente ambivalencia estética que es resultado de la relación que Chaplin construye con el capital devenido mito. Chaplin, artista del hambre, bohemio al margen del capitalismo, debe sentirse atraído necesariamente por el mito de las minas de oro en California. Es la promesa del fin del hambre que se roza con la promesa de riqueza infinita. En la película, McKay, compañero de infortunios de Charlot, tratará de devorar a su compañero, al tiempo que Charlot tratará de liberarse del maleficio del oro, y por el camino rehumanizará el mundo y devolverá la dignidad y la ternura a los animales y los seres humanos. A través de *La quimera del oro*, parece decirnos Mariátegui, los dos extremos de la experiencia bohemia se tocan y se alimentan. De esa manera, ese hambriento definido por Mariátegui como “un pequeño don Quijote, un juglar de Dios, humanista y andariego”³¹ termina por llevar a su límite la posibilidad crítica del romanticismo anticapitalista al tiempo que pone las bases para su crítica.

Xavier Abril recupera este tema en el primero de sus dos textos: “Charles Chaplin fue el primero que nos anunció el desencanto del Romanticismo, y si algo tuvo de sentimental, fue su erratismo judío, su malestar del mundo”.³² La posibilidad de convertirse en héroe de la propia vida y empresario del propio destino, inscrita en la epopeya bohemia del capital, está radicalmente recusada en la obra de Chaplin, quien “sabe, además, que las puertas de la burguesía solo se abren por dentro”.³³ Hay algo de Kafka en las apreciaciones de Mariátegui y Abril sobre este asunto, y valdría la pena revisar más las circulaciones de Kafka en el circuito vanguardista de la época para aclarar la filiación de esta última imagen.

En este punto, hay desacuerdo entre los escritores de *Amauta*. Si Waldo Frank creía que Chaplin era crítico con su sociedad, pero no necesariamente un revolucionario convencido, Abril lee en las películas de Chaplin la fundación de una “NUEVA HUMANIDAD” y convierte las escenas donde él devora una suela de zapato en imágenes renovadas de la Última Cena:

La cena de Charlot –para los que no tenemos tradición de estampa católica gastronómica– es

más interesante y más profundamente humana que la cena de Jesús, que fue espectacular cena de hambrientos, de hombres que esperaban milagros. En cambio, en la de Charlie Chaplin, cena de pura pascua judía, de soledad, de hombre agónico, él se queda solo en la cabaña, entre la oscuridad de velas apagadas, dormidos los nuevos ojos de celuloide del hombre.

En la cena de Charlot no se puede esperar milagros después de la danza de los panes: puro juego humano. Charlot, gobernador de la psiquis, del libido, no puede hacer milagros [...]. El mundo es terriblemente oscuro en sus ojos. Solamente su luz y salo puede dar esa calidad amorosa de recién nacido, que es su creación.

Charlie Chaplin ha creado dentro del puro sentimiento marxista de la sociedad nueva, la cena de nuestro tiempo revolucionario.³⁴

Para Mariátegui, por otro lado, la dimensión revolucionaria del arte de Chaplin está ligada a elementos más sutiles, que recuerdan su reflexión sobre el circo expuesta en las primeras páginas del presente ensayo. Porque lo que hemos ido reconstruyendo es una reflexión que, con la excusa del circo, presenta una estética iniciada por Mariátegui pero elaborada colectivamente, comprometida con los procesos revolucionarios al tiempo que profundamente antidogmática: ella reivindica la fuerza política de la experiencia infantil, así como la del juego y la fantasía; plantea una poética del gesto, de honda dimensión erótica, cuya potencia subjetivadora va más allá de declaraciones ideológicas verbalistas; plantea un conjunto de intuiciones sobre la dimensión emancipatoria del arte popular y democrático que permiten repensar dialécticamente la oposición entre estéticas burguesas y estéticas vanguardistas; a través de la reflexión sobre el clown, invita a una lectura dinámica de la sociedad en la cultura y la cultura en la sociedad; y en los textos de Abril y Mariátegui reivindica el valor revolucionario de la ternura y el valor revolucionario de la alegría, principal regalo emancipatorio que, a decir de nuestro Amauta, Chaplin le hace a los pobres y miserables del mundo: “Chaplin alivia, con su sonrisa y su traza dolidas, la tristeza del mundo, Y contribuye a la miserable felicidad de los hombres más que ninguno de sus estadistas, filósofos, industriales y artistas”.³⁵ ❏

³¹ J. C. Mariátegui: “Esquema para una explicación de Chaplin”, p. 459.

³² X. Abril: “Radiografía de Chaplin”, p. 73.

³³ *Ibid.*, p. 74.

³⁴ X. Abril: “Difícil trabajo”, p. 27.

³⁵ J. C. Mariátegui: *Ob. cit.*, p. 463.