

JOSÉ CARLOS MARIÁTEGUI Y EL CINE: ENTRE HOLLYWOOD Y UN CHARLOT DESNUDO

Chrystian Zegarra*

Colgate University
czegarra@colgate.edu

Fecha de recepción: agosto de 2021

Fecha de aceptación: diciembre de 2021

Resumen: Este artículo analiza las conexiones intermediales entre los textos ensayísticos y literarios de José Carlos Mariátegui con el cine de su época. Se demostrará cómo los temas cinematográficos recorren ampliamente su obra, desde los textos escritos en su juventud hasta los ensayos publicados en *Amauta* y otros medios impresos a fines de la década de 1920. Mariátegui siempre siguió con atención el desarrollo de las propuestas artísticas, literarias y políticas de su tiempo, y participó activamente en los debates sobre el carácter del arte y la literatura de vanguardia. Por lo tanto, el interés que prestó a las innovaciones técnicas del cine refleja su disposición para reflexionar sobre el impacto del séptimo arte en la

* **Chrystian Zegarra** se doctoró en Literatura Hispánica en la University of California-Los Angeles. Enseña en Colgate University (Nueva York). Publicó el libro *El celuloide mecanografiado: la poesía cinematográfica de E. A. Westphalen*. Algunos de sus artículos han aparecido en *Bulletin of Hispanic Studies*, *Hispamérica*, *Inti*, *Hispanic Poetry Review*, *Mester*, *Hispanic Journal*, *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*. Ha publicado ensayos en volúmenes editados en Europa, Latinoamérica y Estados Unidos. Coeditó dos libros sobre la obra poética, narrativa y periodística del escritor Luis Valle Goicochea, así como el volumen colectivo *Partera de la historia: violencia en literatura, performance y medios audiovisuales en Latinoamérica* (en prensa). Contribuye con anotaciones bibliográficas sobre poesía peruana al *Handbook of Latin American Studies*. Una versión más corta de este artículo se publicó en la revista *Hispamérica*, 2010, (117), pp. 3-14.



vida intelectual y cotidiana de los individuos modernos, tanto en Europa como en América Latina. Entonces, se remarcará la forma en que la percepción de Mariátegui hacia el cine evoluciona desde una inicial valoración negativa de los productos cinematográficos —frívolos y acartonados— de la industria de Hollywood, hasta un total reconocimiento favorable del cine como herramienta revolucionaria que puede estimular la conciencia crítica de los espectadores. Esta última percepción se encarna en la figura de Charles Chaplin, a quien Mariátegui consideró el “antiburgués por excelencia”.

Palabras clave: José Carlos Mariátegui, Charles Chaplin, *Amauta*, Hollywood, intermedialidad, cine silente.

JOSÉ CARLOS MARIÁTEGUI AND CINEMA: BETWEEN HOLLYWOOD AND A NUDE CHARLOT

Abstract: This article analyzes relevant intermedial connections between José Carlos Mariátegui’s essayistic and literary texts and the cinema of his time. It will demonstrate how cinematic themes appear extensively in his work, from the texts written in his youth to the essays published in *Amauta* and other journals at the end of the 1920s. Mariátegui always followed closely the development of the artistic, literary, and political movements of his time, and participated actively in the debates on the character of avant-garde art and literature. Thus, the interest he took in the technical innovations of the cinema mirrors his willingness to reflect on the impact of the seventh art on the intellectual and everyday life of modern individuals, both in Europe and in Latin America. It will then be remarked how Mariátegui’s perception of cinema evolves from an initial negative appraisal of the Hollywood industry’s frivolous and artificial cinematic products to a fully favorable recognition of cinema as a revolutionary tool that can stimulate the critical consciousness of spectators. This last perception is embodied in the figure of Charles Chaplin, whom Mariátegui considered the “quintessential anti-bourgeois”.

Keywords: José Carlos Mariátegui, Charles Chaplin, *Amauta*, Hollywood, intermediality, silent cinema.

1. Introducción

En el apartado que sirvió de prólogo al volumen *La escena contemporánea* (1925), compuesto por artículos publicados previamente en las revistas limeñas *Variedades* y *Mundial*, José Carlos Mariátegui apunta que, debido al tono “fragmentario” y “rápido” de sus “impresiones”, estas no tienen como objetivo “componer una explicación de nuestra época” (1976, p. 11). Mariátegui manifiesta enseguida su convicción acerca de la imposibilidad de “aprehender en una teoría el entero panorama del mundo contemporáneo”, ya que no se puede “fijar en una teoría su movimiento” (1976, p. 11). Ante la limitación teórica para reproducir la totalidad de una época sometida a cambios profundos, como fue el período que comprende los dos primeros decenios del siglo XX, Mariátegui considera que “el mejor método, para explicar y traducir nuestro tiempo es, tal vez, un método un poco periodístico y un poco *cinematográfico*” (1976, p. 11; mi énfasis). En este sentido, los episodios de la vida contemporánea se someten a un proceso de mayor fidedigna representación al ser registrados por aparatos mecánicos; esto es, por la cámara cinematográfica y por la máquina de escribir del cronista, los cuales se encuentran en mejor capacidad de capturar y reproducir el flujo veloz de los nuevos tiempos. Por analogía, la sumatoria de los breves artículos de Mariátegui formaría una unidad basada en lo fragmentario y lo incompleto, similar a un procedimiento de montaje textual de raigambre fílmica.

Las frases citadas de Mariátegui servirán como punto de partida a este ensayo, cuyo propósito radica en resaltar las conexiones entre los textos ensayísticos (y literarios de manera tangencial) del Amauta y el cine, en tanto mecanismo reproductivo de experiencias y vivencias. Demostraré cómo los tópicos cinematográficos recorren ampliamente su obra, desde los ensayos juveniles de la edad de piedra hasta los artículos publicados en *Amauta* y otros medios impresos a fines de la década del veinte. Mariátegui siempre se mostró atento al desarrollo de las propuestas artísticas, literarias y políticas de su tiempo, participando activamente en los debates sobre el carácter del arte y la literatura de vanguardia, así como teorizando sobre los alcances de la narrativa indigenista y del indigenismo en general. Por lo tanto, el interés que prestó a las innovaciones técnicas del cinematógrafo refleja su disposición para reflexionar sobre el impacto del séptimo arte en la vida intelectual y cotidiana de los individuos modernos, tanto en Europa como en América Latina. En las siguientes páginas remarcaré la forma cómo la percepción de Mariátegui hacia el cinema evoluciona desde una valoración negativa de los productos cinemáticos, frívolos y acartonados, de la industria de Hollywood, hasta un total reconocimiento favorable del cine como herramienta que puede

estimular la conciencia crítica de los espectadores. Esta última idea se encarna en los filmes de Charles Chaplin, a quien Mariátegui consideró, en su “Esquema de una explicación de Chaplin” (1928), como el “antiburgués por excelencia” (1959a, p. 57). En esta línea, Carlos Arroyo Reyes acertadamente afirma que, “la figura de Chaplin repercutió vivamente en el pensamiento de la vanguardia que se encontraba aglutinada alrededor de . . . Mariátegui” (1989, p. 106).

2. Correspondencias entre cine y literatura en el Perú de los años 1920

La fructífera relación entre escritores latinoamericanos y el cine data de las primeras décadas del siglo XX. Edmundo Paz-Soldán y Debra Castillo enfatizan que, “Prácticamente no hay ningún escritor latinoamericano quien no haya registrado el impacto del universo de los medios de comunicación masiva del siglo veinte” (2001, p. 7)¹. Vicente Huidobro destaca nítidamente en este terreno, entre una interminable nómina de escritores, con su novela-guion *Cagliostro* (1934), la cual ganó un prestigioso premio en Nueva York en 1927, otorgado por la League for Better Pictures por contar con las mejores posibilidades de ser adaptada al cine mudo; sin embargo, la cinta nunca se rodó debido al estreno de *The Jazz Singer* —primera película sonora de la historia cuya novedad condenó al olvido a todo proyecto fílmico silente—, ese mismo año. En el “Prefacio” a *Cagliostro*, Huidobro manifiesta sus intenciones autorales de esta manera: “He querido escribir sobre Cagliostro una novela visual. En ella la técnica, los medios de expresión, los acontecimientos elegidos, concurren hacia una forma realmente cinematográfica. Creo que el público de hoy, con la costumbre que tiene del cinematógrafo, puede comprender sin gran dificultad una novela de este género” (1978, p. 17).

En el Perú, la actividad cinematográfica se inició en enero de 1897, tan solo un año y algunos días después de aquella histórica velada parisina del 28 de diciembre de 1895, en que los hermanos Lumière proyectaron ante un auditorio que no salía del asombro su famosa toma de *L'Arrivée d'un Train en Gare de la Ciotat*. Jorge Basadre comenta así los pormenores del contacto inicial de un selecto grupo de limeños con las imágenes móviles del cinema:

¹ Todas las traducciones del inglés son mías.

El 2 de enero de 1897 tuvo lugar en el Jardín de Estrasburgo de la Plaza de Armas la primera proyección de cine animado. Fue un espectáculo de carácter privado, con invitados especiales entre los que estuvo el presidente de la República Nicolás de Piérola. La velada se abrió con unos trozos de ópera ofrecidos por un fonógrafo de Edison. . . Luego empezó la sesión cinematográfica por medio del sistema de Vitascope. Se apagó la luz eléctrica del salón y en el lienzo surgieron las figuras, vacilantes sombras proyectadas desde atrás. . . El público aplaudió entusiasta. (1964, pp. 4639-4640)

Corroborando la “entusiasta” recepción del cine en el ámbito peruano, Giancarlo Carbone opina que, “al igual que en Europa, el nuevo invento fascinó y cautivó a los peruanos” (1991, p. 24). Sobre el particular, se debe constatar el hecho de que la presencia del cine en la escena cultural peruana se vio respaldada por un cambio en el esquema social de la capital del Perú. Es decir, que el retrato de las costumbres de los habitantes limeños debe ampliarse para reflejar las exigencias de los patrones cinemáticos. Así, la revista *Mundial* publicó dos artículos de Juan de Ega que incluyen dentro del imaginario social de la época a productos culturales provenientes de la esfera del cinematógrafo. En el primer texto, el autor incorpora dentro de su lista clasificatoria de enamorados a los “enamorados de cinema”, ya que “[son] algo que se ha hecho epidémico en Lima” (1921a, p. 30). En la segunda crónica estos nuevos personajes son ubicados en su entorno preferido —la sala de cine—, la cual provee la oscuridad cómplice para una cita amorosa: “Y vienen los cines. Lugar por excelencia para las complicidades del amor, la sala del cinema posee el disimulo del espectáculo y las ventajas de la oscuridad” (1921b, p. 11). En esta misma revista salió a la luz un artículo que refuerza la idea de que el cine reformuló la mentalidad de sus receptores en el Perú de los años veinte. En esta pieza anecdótica e irónica, el autor da cuenta de cómo los limeños buscaban emular a los íconos mudos de la pantalla gigante: Rodolfo Valentino y Mary Pickford, por ejemplo. Tal proceso imitativo es visto con punzante humor ante la imposibilidad de evitar la creciente influencia del cinema en la vida del público. Este cronista argumenta con ironía: “Invade todos los sectores de la vida la tendencia cinematográfica. Es el microbio de la pantalla que se ha multiplicado hasta el extremo de uniformar, caricaturizándolos, a una serie de tipos y tipas que imitan a los ases del séptimo arte” (Corzo, 1928, p. 81). Como resultado de esta propagación epidémica propiciada por el cinema, el autor ironiza acerca del nacimiento de un nuevo tipo de personajes femeninos: las “niñas” o “mujeres

cinemáticas”, las cuales persiguen en la realidad un amante que reúna las características de sus ídolos de celuloide. Al punto de que ahora los hombres se ven en la urgencia de adoptar patrones de comportamiento impostados, para adecuarse a las exigencias amorosas de sus pretendidas: “Ellos se deshacen a imagen y semejanza de los actores que imitan por culpa de las mujeres que buscan, en la calle, lo que sólo cabe en la pantalla” (Corzo, 1928, p. 82).

El giro sustancial que el cine instauró en los modos artísticos representacionales de fin de siglo propició que destacados escritores e intelectuales peruanos, en las décadas del veinte y treinta, entablaran un diálogo creativo —y crítico también— con el cine. En el artículo referido anteriormente, Arroyo Reyes repasa la inclinación de algunos escritores peruanos en la década del veinte (Mariátegui, César Vallejo, Basadre y María Wiesse) hacia la figura de Charles Chaplin, incidiendo en el aspecto ideológico de su producción cinematográfica al nombrarlo como “bolchevique o comunista informal” (1989, p. 103). Ricardo Bedoya (1995, pp. 56-59) emprende una tarea similar, en la sección “Los intelectuales y el cine” de su historia del cine peruano, donde aporta datos sobre críticas y comentarios acerca de diversos temas de la esfera del cine hechos por escritores en el Perú. Por su parte, Óscar Limache sacó a la luz una compilación de textos de poetas peruanos (nacidos entre 1907 y 1976), “que explícitamente se hubieran ocupado del cine” (1995, p. 9). Limache asevera que “es innegable la influencia del cine en la búsqueda de nuevas formas de expresión por parte de escritores y artistas” (1995, p. 9). A este respecto, es pertinente considerar el siguiente juicio de Mirko Lauer con respecto a la influencia del cine en los poetas peruanos de vanguardia:

Los poetas también fueron sensibles a ese encantamiento, y nada movilizó tanto su inquietud medianera entre lo real y lo aparente como el cine. La filmación fue vista por ellos como una fase tecnológica y expresivamente superior de escritura, y circulaba la idea, algo alquímica, de que había una cierta manera nueva de escribir capaz de elevarse a las alturas de lo cinematográfico o de calar en sus profundidades, sin necesidad de cámara, utilizando la página en blanco como pantalla. (2003, p. 116)

Quizás el producto estético más descollante (tanto en la forma como en el plano temático) que ilustra el nexo intermedial entre cine y poesía en el Perú sea *Cinco metros de*

poemas (1927) de Carlos Oquendo de Amat. También vale la pena mencionar el volumen *Cinema de los sentidos puros* (1931) de Enrique Peña Barrenechea. Por su parte, Xavier Abril es uno de los primeros escritores que, debido a su experiencia europea en los años veinte, se familiarizó con los movimientos de vanguardia, particularmente con el surrealismo. En su artículo “Estética del sentido en la crítica nueva”, Abril recopila sus concepciones programáticas afirmando que la expresión artística nueva, estrictamente hablando, se materializa en la figura del cinema:

Ningún arte . . . ha expresado como el cinema ese angustioso movimiento de la historia en nuestro siglo. . . Cinema, línea y luz: sueño. Sorpresa de la cara del hombre, expresión, línea, pero no voz; no canto, ni dramaticidad de ópera. El cinema es el eco de la velocidad, del movimiento, o mejor, la plástica veloz. . . Los más nuevos, los surrealistas, queremos un cinema del sueño. Para ello hace falta una vida del sueño. Una cultura del sueño. (1929a, pp. 51-52)

En sus diversas crónicas enviadas desde París a diarios y revistas peruanas, César Vallejo discute ampliamente sobre el papel del cinema en el debate sobre la naturaleza del arte y la literatura contemporáneos. Por ejemplo, en “La Pasión de Charles Chaplin”, se evidencia una preocupación por dotar al séptimo arte de una fuerza revolucionaria, de cambio; es decir que, además de incidir en un dominio técnico que capte la sensibilidad novedosa, se exige una toma de conciencia por parte del cineasta ante la realidad contemporánea. En esta vena, se elogia el acierto del compromiso social de *The Gold Rush* (1925): “‘En pos del oro’ es una sublime llamarada de inquietud política, una gran queja económica de la vida, un alegato desgarrador contra la injusticia social” (1928, p. 1).

3. Juan Croniqueur: el cine en la “edad de piedra”

Desde los primeros artículos periodísticos que publicó en *La Prensa* en 1911, la mayoría firmados con seudónimos entre los que destaca el de Juan Croniqueur, Mariátegui demostró una constante afinidad con el cine —“Me interesa el cinematógrafo” expresó en 1917 en “Carta a un poeta” (1987, p. 285, vol. III)²—, la cual se prolongaría a lo largo de

² Las citas de los textos tempranos de Mariátegui provienen de la edición en 8 volúmenes, *Escritos juveniles (La edad de piedra)*, editada por Alberto Tauro para la Biblioteca Amauta. En adelante, en las referencias pertenecientes a esta colección de 1987, se consignará el número del volumen correspondiente.

su obra. Además, Mariátegui fue un conocido cinéfilo quien, como miembro activo de la bohemia limeña aglutinada en el Palais Concert, se reunía en este café con “los escritores jóvenes . . . para cambiar impresiones sobre las cintas cinematográficas y los estrenos teatrales” (Tauro, 1987, p. 34). Sin embargo, el entusiasmo de la citada confesión de Mariátegui sigue un derrotero que oscila desde la calificación inicial del cine, especialmente el proveniente de las canteras de Hollywood, como producto superficial burgués —en el poema “Para ganar la polla” (1916) incita a “Desdeñar el cinema” (1987, p. 123, vol. I)— hasta el descubrimiento del poder artístico y comunicativo del mismo, lo cual queda expresado en lúcidos ensayos posteriores. Cabe resaltar que, dentro de la esfera intelectual mariáteguiana, este desarrollo de juicios sobre la validez del séptimo arte va de la mano de una maduración ideológica, tal como apunta Fernando Villegas: “El joven bohemio y modernista de la década de 1910 conocida como su *edad de piedra*, no era el ideólogo de diez años después” (2015, p. 438). Es pertinente recordar que la definición política marxista de Mariátegui ocurrió durante su estancia en Europa —Italia, Francia, Alemania— entre 1919 y 1923, habiendo participado incluso en una conferencia socialista en Livorno en 1921; tras este recorrido europeo, Mariátegui regreso al Perú “convertido en socialista” (Villegas, 2015, p. 439)³.

En este punto paso a examinar los textos relacionados al cine escritos durante este ciclo juvenil. En la revista hípica *El Turf* Mariátegui publicó algunos poemas, entre los que destacan las series “Films de la tarde” y “Emociones del hipódromo”, donde menciona motivos cinematográficos. En estos textos, plagados de palabras inglesas como “paddock”, “stud”, “match”, “sportsmen”, “crack”, etc., la voz poética divaga entre el mundo de los jóvenes aristócratas de la sociedad “señoril” limeña, asiduos concurrentes al Jockey Club, quienes en la elegancia de sus trajes y maneras dejan traslucir un clima de tedio y frivolidad. Según Alberto Tauro, el comportamiento de estos personajes es un “modo de llenar el vacío de sus vidas” (1987, p. 58). Para Mariátegui, esta experiencia de primera mano en un mundo decadente, reunido en el microcosmos del escenario hípico, “excitó la seriedad y hondura analítica de sus preocupaciones, y quizá lo llevó a precisar la conciencia de sí mismo” (Tauro, 1987, p. 28). En sus incursiones al hipódromo Mariátegui (quien se autodenomina

³ Como es sabido, el viaje de Mariátegui fue estratégicamente financiado por el gobierno dictatorial de Augusto B. Leguía —denominado el Oncenio (1911-1930)— en un afán por deshacerse de “intelectuales opositoristas” (Moore, 2018, p. 244). Es decir que las actividades periodísticas del Amauta eran peligrosas para el régimen; ya que, el estar “opuesto a los intereses del gobierno, le valió, en 1919, una beca . . . que, bajo excusa de premio de estudios, lo obligó a exiliarse por un tiempo en Europa” (Chiappe, 2016, p. 54).

“poeta esplinático”, en clara alusión al *spleen* de Baudelaire) agudizó su comprensión de la vida impostada de los sectores altos de la sociedad de Lima, y el resultado de esta suerte de trabajo de campo se traduce en la vena irónica y paródica de sus poemas, cuentos y crónicas de la edad de piedra.

En un poema de la serie “Emociones” (1916) se dice: “Mi vida en este instante tiene un vulgar teorema: / a las seis de la tarde el landó y el cinema, / a las siete el fastidio y a las ocho el cocktail” (1987, p. 102, vol. I). En el cuento “Epistolario frívolo (novela auténtica)” (1916), el narrador reproduce un diálogo epistolar entre dos jóvenes aristócratas. El pretendiente anuncia: “Después de las carreras te buscaré en el teatro, en el cinema y en el Palais. Tú estarás en uno de estos sitios” (1987, p. 193, vol. I). El doble juego amoroso de la mujer, quien podría haber sido atacada por el “microbio de la pantalla” mencionado antes, la lleva a confesar que en realidad estaba comprometida con otro hombre. Y es que la imitación de ciertos patrones de conducta importados de Estados Unidos, y asimilados a través de los films norteamericanos, era práctica común de la aristocracia limeña. Como señala Mariátegui en la crónica policial “El suceso del día” (1914), cuyo tema concierne al suicidio de una pareja de amantes. Según el cronista, el “amor” ha dejado de ser “la razón más poderosa para el suicidio”, tal y como ocurría en las obras de Shakespeare o Maeterlinck. En el mundo contemporáneo penetrado por los productos masivos de la industria fílmica, es “la propaganda objetiva del cinema, que poquísimo tiene de edificante y moralizadora, [la que] ha intervenido en sus caracteres sencillos y románticos [de los suicidas] para decidirlos a tan trágico fin” (1987, p. 27, vol. II). En esta línea, en “Causerie” (1916) leemos: “Es así la vida social en estos días. El teatro, las *matinées* familiares, las *soirées* de la Filarmónica y las *vermouths* de moda del Excélsior monopolizan el comentario y la preocupación de las gentes ‘bien’” (1987, p. 98, vol. II). Además, en dos textos de la columna “Glosario de las cosas cotidianas” (1916) publicada en *La Prensa*, el periodista dice que, “por no aburrirse, por matar el tiempo, van las gentes al Palais Concert, al cinema, a tertulias, a ‘five o’clock teas’, al balneario, a todas partes” (1987, p. 52, vol. III). Y en un artículo subtítulo “diario de una niña cristiana, de dieciocho años, bonita, inteligente, amable, que habla francés y lee a Paul Bourget” se deja constancia de que: “Yo soy muy amiga de Elena y de Isabel. Isabel y Elena son primas y Elena es hermana de Luis, que ya es bachiller en letras y que va a verme todos los viernes al cinema” (1987, p. 100, vol. III).

Sobre el dominio abrumador del cine de Hollywood en las salas peruanas, la historiadora de cine Violeta Núñez Gorriti (1998, p. 375) publicó una exhaustiva

investigación donde hace un listado de todos los films que se estrenaron en la década de 1930 en Lima. Estadísticamente hablando, los datos proporcionados por esta investigadora son contundentes: de un total de 3698 películas exhibidas —limitándose solo a largometrajes—, 2693 provienen de los gigantescos estudios Paramount, Universal, Metro, Warner, Fox, etc., mientras que la cantidad restante (1005) se reparte entre otros veinte países del resto del mundo. Por consiguiente, en la revista *Colónida* (1916) dirigida por Abraham Valdelomar, apareció una nota anónima (“Los cinematógrafos”) que critica el aspecto comercial del cine norteamericano. Este texto compara el material de aluminio de los recipientes que contienen las cintas con el de las latas de conserva: “El cinematógrafo es una industria como la de las carnes conservadas. . . En cada una de estas cajas cilíndricas que a primera vista parecen latas de mortadella, vienen enroscados [sic] varios kilómetros de pasiones, odios, asesinatos, persecuciones” (p. 40). En seguida se enumeran temas que, a juicio del comentarista, resumen los tópicos abordados por el cine en esos tiempos. Con su estilo mordaz, el artículo arremete contra películas que, a pesar de lo trillado de sus argumentos, producen ganancias mayúsculas debido a un público que acude en masa a observarlas: “Nuestros cinematógrafos han llegado a cobrar sumas verdaderamente fabulosas por la exhibición de un drama cursi” (1916, p. 40). Ante la invasión de la cursilería en las pantallas limeñas, el autor propone “un discreto alejamiento...” (1916, p. 40). Vale apuntar que esta breve nota, además de enfatizar el rechazo de *Colónida* hacia una clase de cine superficial, sirve para constatar un hecho extendido en la época: que el cine americano, con su gran maquinaria exportadora inundaba las salas del mundo, y la conciencia de los espectadores, con sus productos. En una crónica sobre una bailarina argentina de flamenco, “Viendo a Antonia Merce” (1915), Mariátegui confiesa irónicamente su incapacidad para ponderar positivamente el desfile de luces y sombras de las imágenes cinemáticas ya que, debido a su “evidente miopía física”, es incapaz de “apreciar bien estas visiones oscilantes que auspician las digestiones burguesas y los vulgares discreteos enamoradizos” (1987, p. 202, vol. III).

Contrariamente a lo expuesto, se constata que en Europa y en Rusia se enfatiza la necesidad de replantear las posibilidades estéticas del cinema a partir de la radicalización de su andamiaje técnico. El caso del cinema ruso, con sus experimentaciones sobre la base del montaje dialéctico revolucionario, es significativo, ya que concuerda con la filiación política del Amauta tras su vuelta de Europa. Como sostiene Moore: “Las ideas de Mariátegui sobre el cambio integral a largo plazo, sin conciencia de que éste debía ser concebido y realizado como un proceso, estuvieron claramente inspirados por los acontecimientos culturales y

políticos que se dieron en Rusia. . .” (2018, p. 254). A pesar de la importancia de esto, los productos fílmicos europeos y soviéticos no fueron mostrados en el Perú. Como dejó escrito Basadre:

En la década iniciada en 1920 alcanzó gran desarrollo el cinema a través de las películas espectaculares y evocativas, las de series, las puramente cómicas y las de costumbres contemporáneas, como típica producción artístico industrial para un público de masas. No llegaron entonces a Lima las primeras manifestaciones del cine soviético ni tampoco, salvo excepciones aisladas, el llamado cine de vanguardia europeo. (1964, p. 4655)

La información de Basadre acerca de la imposibilidad de ver filmes soviéticos en el circuito limeño se corrobora con una nota aclaratoria a pie de página —colocada por uno de los redactores de *Amauta*, o tal vez por el mismo Mariátegui—, en uno de los artículos de María Wiese en dicha revista, ante la expectativa de la autora por la llegada a Lima de cintas de la cinematografía mundial alejadas del esquema comercial de los folletines cinematográficos de Hollywood. Dice la nota: “No llegan hasta nosotros las producciones de la cinematografía rusa, la más avanzada y artística, según fehacientes testimonios” (Wiese, 1928, p. 25).

A modo de juicio personal, el texto ficcional más logrado de la edad de piedra es “El hombre que se enamoró de Lily Grant” (1915). El argumento de este cuento es simple: el protagonista abandona a su prometida porque cree firmemente que la actriz de cine se ha enamorado de él. Para Eugenio Chang-Rodríguez, este personaje “es una caricatura de la sensualidad y la cursilería burguesas, influidas por las metáforas cinematográficas” (1983, p. 64). En el plano simbólico la historia enfatiza la hipótesis de que la ilusión que causa el cine en las conciencias acrílicas, pasivas, puede conducirlos a un estado de despersonalización y de pérdida de contacto con la realidad: “Y en la sala, la concurrencia burguesa, vulgar y plácida, no perdía detalles de la historia folletinesca y cursi de la película” —Lily Grant es descrita como “niña engañada” que “ponía en cada gesto y en cada ademán un matiz de su gama artística”—; además, era “frágil y hermosa como una muñeca” al encarnar en su intangible consistencia a la típica “sombra del écran” (Mariátegui, 1987, p. 171, vol. I). La alienación del protagonista, quien sucumbe al canto de sirena de la estrella cinematográfica, esquematiza, a

la manera de una radiografía, la sociedad de la época, sometida al poder embrujador de la industria cinematográfica norteamericana. Podría postularse también que el cuento sugiere la idea de que la mentalidad burguesa peruana se encontraría aún colonizada por modelos foráneos, lo cual lleva al protagonista a fantasear un romance con un maniquí mecanizado como el que representa Lily Grant. En esta vena, Simon Popple y Joe Kember afirman que además de constituirse en medio para reproducir la realidad de manera documental, desde sus inicios el cinema funcionó como espacio para liberar a los espectadores de su apego a la realidad. De esta manera, el cinema “ofreció perspectivas extrañas y manipuló a su audiencia por medio de una amplia variedad de trucos técnicos” (2004, p. 61).

Mariátegui contribuyó también con cientos de crónicas políticas desde la columna “Voces” del periódico *El Tiempo* durante los años de 1916 a 1919. Estos textos presentan una arista novedosa que vincula la esfera de lo cinemático con el diario ajeteo de las jornadas parlamentarias, sirviendo además como punzantes dardos críticos al segundo gobierno del presidente José Pardo y Barreda (1915-1919). Eso dicho, en “Concilios cotidianos” (1916) Mariátegui ironiza: “Las recepciones del señor Pardo van a ser nocturnas. . . Ha pedido condiciones a la Quijanito para una noche. Y si alguien le reprocha esto, dirá que el señor Billinghamst hacía sus tertulias palaciegas con cinematógrafo” (1987, p. 63, vol. IV). En “Eleven o'clock tea” (1916) remarca: “Y estuvo en Palacio toda la mayoría. Toda absolutamente. Sólo la minoría no quiso hacerle caso a las amables invitaciones del señor Pardo y se quedó en su casa. O se fue al teatro. O se fue al club. O se fue al cinema” (1987, p. 101, vol. IV). En “La lámpara maravillosa” (1916), ante la “monotonía” de los discursos presidenciales, el cronista reproduce los reclamos de la concurrencia: “Debía haber cinema. Sería interesante ver a la Bertini en Palacio” (1987, p. 327, vol. IV). En “Escenografía” (1916), Pardo y Barreda recibe un certero puntillazo cuando el autor dirige su puntería para denunciar el carácter acartonado del mandatario. El palacio de gobierno adquiere el estatuto de un set de cine desde el cual se dirige el destino político del país: “Y el señor Pardo sigue siendo un obseso del decorativismo. Se muere por la elegancia, por el lujo, por la fastuosidad. Y su gobierno sigue siendo un gobierno decorativista” (1987, p. 24, vol. IV). Mónica Bernabé acierta cuando afirma que los tópicos de este corpus cronístico, “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, p. 80).

Enfocándose en esta dinámica, Mariátegui establece un paralelo, en clave paródica, entre el ámbito circense del parlamento y el contenido artificial de los films de moda. En el

ya citado “Concilios” denuncia que, “hemos sorprendido un procedimiento imitador del señor Borda. Hace lo mismo que las empresas cinematográficas. Ofrece los proyectos por series, lo mismo que las películas muy grandes. Lo mismo que *Los Misterios de New York*. Lo mismo que *El Tres de Corazones*” (1987, p. 64, vol. IV). Las comparaciones burlescas entre la superficialidad de cierto tipo de cine comercial y la vacuidad de las decisiones tomadas por los políticos peruanos se multiplican al punto que necesitaríamos varias páginas más para citarlas exhaustivamente.

Veamos algunas de estas. En “Claudicación” (1916) Mariátegui afirma: “Si el parlamento fuese razonable y comprensivo para las iniciativas originales, el señor Ramírez presentaría un proyecto suprimiendo los discursos en las cámaras o reduciéndolos a determinados días. Un proyecto que señalase días de discursos como los cinemas días de moda” (1987, p. 145, vol. IV). Y en “Quinta tarde” (1916) vuelve a ironizar: “Nosotros mirábamos el reloj y pensábamos que era la quinta tarde del debate del presupuesto. La quinta serie, como dice el señor José María Miranda a quien seduce el cine permanente y ‘Los Misterios de New York’” (1987, p. 231, vol. IV). “Semana febril” (1917) contiene esta exclamación: “¡Las elecciones no se hacen en los cinemas!” (1987, p. 396, vol. V). “Hacia la meta” (1917) insiste en las semejanzas aludidas: “El reclamo moderno triunfa en nuestros sistemas democráticos. El cinematógrafo y la rotativa resultan dos elementos principales” (1987, p. 385, vol. V). La duración excesiva de las discusiones parlamentarias es caricaturizada en “Debate persistente” (1917): “Inesperadamente la Cámara se aficionó al tema de la instrucción nacional. Y se hizo el debate desmesurado como una película folletinesca e intermitente como una terciana” (1987, p. 213, vol. VI). Ahora bien, Mariátegui también denuncia las acrobacias cinematográficas de los parlamentarios oficialistas, sobre todo en etapa electoral, como se observa en “Balbuena, suplente” (1917): “El señor Seoane es el candidato del teatro nacional, de los cinemas, de los ‘entalladitos’” (1987, p. 9, vol. VI); y en “En la balanza” (1917): “—¡Sánchez diputado! ¡Esto parece el título de una película!” (1987, p. 79, vol. VI). Referencias similares pueden rastrearse en múltiples pasajes de su obra.

En suma, la influencia del cine en la temática de los textos de la edad de piedra revela una faceta de Mariátegui que se desdobra en una doble dimensión crítica: la que pone en el tapete las costumbres frívolas e impostadas de la alta sociedad limeña, y, por otro lado, aquella que desenmascara ciertas prácticas políticas inapropiadas que se mueven más en el

terreno del aspaviento y la teatralidad, que en el campo de la responsabilidad cívica para solucionar los urgentes problemas del país.

4. Chaplin y Mariátegui: la doble dimensión del compromiso social

Como ya quedó apuntado, el 8 de octubre de 1919, Mariátegui emprendió un periplo a Europa que lo llevaría a Italia, Francia y Alemania. Como director del diario *La Razón*, el Amauta mantenía una posición crítica al régimen de Leguía, por eso este le ofreció patrocinar el viaje para de esta manera no ver comprometida la estabilidad de su gobierno. Estuardo Núñez (1994, pp. 17-18) argumenta que Mariátegui aceptó este “exilio disimulado” como una posibilidad de ampliar sus horizontes intelectuales, por medio del contacto con los últimos desarrollos artísticos y los debates políticos en la escena europea. Si bien es cierto que en Lima Mariátegui ya había demostrado inquietudes sociales, vinculándose en 1918 “con un socialista italiano de paso por Lima . . . con quien llega a proyectar la organización de un partido socialista”, e involucrándose en las “actividades sindicalistas” que produjeron “la primera huelga general organizada con serias repercusiones políticas” (Núñez, 1994, pp. 15-16), es en Europa donde su pensamiento político alcanza plena madurez al abrazar decididamente la doctrina marxista. Durante su estancia en Europa, Mariátegui continuó cultivando su afición por el cine, y tuvo el privilegio esta vez de enriquecer su bagaje visual al ver cintas que se alejaban diametralmente de los esquemas comerciales del cine hollywoodense. Apunta Núñez: “Le atrajeron . . . las exhibiciones cinematográficas de ‘El Gabinete del Dr. Caligari’ con Werner Krauss y Conrad Veidt y tal vez ‘El Dr. Mabuse’ que sólo se estrenó en 1923” (1994, p. 88). El contacto con otro tipo de cinematografías de corte predominantemente artístico y comprometido con la realidad social del momento —como la rusa, de la cual opina: “El teatro y el cine prosperan magníficamente en la nueva Rusia. Eisenstein y Pudovkin se clasifican, por sus obras, entre los primeros regisseurs del mundo” (1959e, p. 192)— agudizan su vena crítica que retoma los ataques a los productos prefabricados del cine comercial hollywoodense. En este aspecto, Mariátegui saca a la luz el artículo “La última película de Francisca Bertini” (1921) donde, con vena irónica, toma como pretexto el retiro de las pantallas de esta famosa actriz italiana, por motivo de su matrimonio, para lapidar a las estrellas del celuloide que ganaban sumas monetarias astronómicas, relegando a los “artistas geniales”, como literatos o actores de teatro, al anonimato y la estrechez económica. Acusa Mariátegui: “La artista

cinematográfica . . . es una improvisada. Casi sin preparación alguna arriba a un primer puesto . . . favorecida generalmente por algún mecenas elegante y oscuro” (1959c, p. 196). A este respecto, Sara Beatriz Guardia opina que en este texto Mariátegui hace una crítica sin tapujos a “la imagen romántica que tiene de ella la audiencia femenina de los ‘viernes de moda limeños” (2016, p. 51).

Haciendo eco de las opiniones de Mariátegui, Wiese firmó regularmente, en las páginas de la revista *Amauta*, una sección de comentarios de películas. Estos se refieren, casi en su totalidad, a filmes producidos por la industria cinematográfica estadounidense. La pluma de la autora se muestra despiadada con algunas de las cintas que encarnan, a su criterio, los defectos más visibles del cine comercial de Hollywood —léase argumentos edulcorados, personajes maniqueos, historias vacuas—, calificando a la mayoría de las cintas reseñadas como “incoloras y convencionales” porque:

De Hollywood, sobre todo, nos viene el gran peligro . . . con sus inmensos talleres, sus ‘estrellas’ pagadas a precios fantásticos, sus batallones de comparsas — toda esa maquinaria prodigiosa, que representa millones de millones de dólares. De Hollywood nos llegan esos cientos de metros de películas — necedades sentimentales, piruetas, carreras, trompeaduras, dramones truculentos — que concluyen con el gusto tan poco refinado de los públicos, inyectándoles el veneno azucarado de la cursilería. (1928, p. 24)

Es evidente que la crítica de Wiese posee un trasfondo ideológico de tono anticapitalista, por medio del cual vocea su convicción sobre el papel artístico del cinema como vehículo de la revolución; de ahí su mofa al universo frívolo de la burguesía. En su opinión, el paradigma del cineasta revolucionario lo encarna Charles Chaplin, quien es “un creador, un innovador, un revolucionario”, ya que sus películas, además de aportar una técnica novedosa, logran captar en su real dimensión el drama del sujeto contemporáneo alienado por los artefactos comerciales de la era moderna, ya que “ese es el arte de Chaplin: vida, humanidad, amor y emoción” (1928, p. 24). De esta forma, la corriente de opinión que cuestiona las operaciones monopólicas del cinema comercial de Hollywood reproduce la atmósfera crítica que ya se había manifestado en los textos de escritores e intelectuales

peruanos por la misma época. Mariátegui incide en este punto cuando afirma lo siguiente en el artículo “Elogio de ‘El Cemento’ y del realismo proletario” (1929):

El folletín, en la literatura y en el cinema, obedece a esa tendencia que pugna por mantener en la pequeña burguesía y el proletariado la esperanza en una dicha final ganada en la resignación más bien que en la lucha. El cinema yanqui ha llevado a su más extrema y poderosa industrialización esta optimista y rosada pedagogía de pequeños burgueses. Pero la concepción materialista de la historia, tenía que causar en la literatura el abandono de estas miserables recetas. (1959b, p. 167)

La referencia de Wiesse a la dimensión humana del arte de Chaplin es unánimemente compartida por la vasta mayoría de escritores e intelectuales de la época en cualquier punto del planeta. En el Perú destaca, entre decenas de muestras, “Radiografía de Chaplin” de Abril, texto que consiste en una serie de 37 fragmentos poéticos donde se exalta el carácter visionario de este ícono de la pantalla cinematográfica, y se afirma que “Las películas de Chaplin, una vez expuestas, captan nuevas sensaciones del mundo” (1929b, p. 74). Emilio Adolfo Westphalen alabó la mordaz parodia en contra de las dictaduras puesta en escena por Chaplin en *The Great Dictator* (1940): “La terrible mofa que hizo Chaplin de los dictadores aún es lección que debemos repetirnos; pues esa especie de burla nos será compensación de muchas derrotas y fracasos, y al mismo tiempo, la mejor manera de ir socavando los fundamentos de una imposición injusta y sin razón” (1947, p. 20). Estas frases laudatorias de Huidobro, extraídas de “El hombre y el ángel Chaplin”, también dan cuenta de la veneración de los poetas hacia el genio inglés: “Charles Spencer Chaplin, el poeta amado de los poetas; Charlie Chaplin, el amado de los niños y de todos los hombres que aún conservan un rincón fresco al fondo del alma; gracias te sean dadas, Chaplin, por lo que nos has hecho pensar, gracias por lo que nos has hecho soñar. Gracias por tu gracia, gracias por tus desgracias y por tu lirismo inimitable” (1963, p. 789).

En España, Francisco Ayala remarca la validez contemporánea de Chaplin: “Charlie Chaplin es un artista muy de su tiempo. Si algún nombre de valor universal ha de grabarse —dios protector— en el dintel de nuestra época, es el suyo” (1928, p. 427). Mientras que Gerardo Diego admira la “delicadeza poética” del artista inglés, la cual “sólo ha de emerger

en el trance oportuno y necesario” (1924, p. 386). Por antonomasia, el cinema se torna, de la mano de Chaplin, en arma de batalla para hacer frente a las injusticias del capitalismo y a las arbitrariedades de todo autoritarismo, parodiando los medios de funcionamiento de estas prácticas nocivas con el fin de desmantelarlas. Frente al ostentoso derroche de capitales en las costosas y artificiosas escenografías de la industria de Hollywood, la figura desgarbada del vagabundo Charlot —el inmortal personaje *the tramp* con sus sobredimensionados zapatos y pantalones—, cautivaba con una simpleza que tocaba las fibras más sensibles del espíritu humano. Como señala Peter Conrad: “Hacia 1927 el vagabundo habría sido reconocido en cualquier lugar del mundo. . . Charlie Chaplin, en el siglo que supuestamente perteneció al hombre común, fue el hombre común en persona” (1998, p. 421).

Arroyo Reyes ha trazado un sugerente paralelismo entre Chaplin y Mariátegui, apuntando una coincidencia “casi biográfica” entre estas dos personalidades, debido a que “ambos fueron muy pobres, huérfanos de padre y tuvieron una madre consumida por la costura”, además “existía una identificación ideológica” encarnada en la figura del “bohemio” que es la “antítesis del burgués” (1989, p. 106). En esta línea, en “Esquema de una explicación de Chaplin”, Mariátegui analizó los films *El circo* y *En pos del oro*, del cual resalta su “resonancia humana” (1959a, p. 55). Las peripecias de la “epopeya capitalista” que se embarca en la búsqueda del oro son parodiadas por Chaplin, quien expone el fracaso del capitalismo ante su imposibilidad de “emanciparse del oro” (1959a, p. 56). Esta cinta satírica, sin embargo, cobra mayor dimensión al ser narrada desde el punto de vista romántico del bohemio Charlot, quien es capaz de “llegar a la más honda y desnuda humanidad, al más puro y callado drama” (1959a, p.57). Por otro lado, en Chaplin anida un “íntimo conflicto entre el artista y Norteamérica” (1959a, p.61), porque a pesar del éxito masivo de sus filmes, estos no se adecúan a los patrones en serie de la industria estadounidense. Es más, los “gerentes de Hollywood lo estiman subversivo, antagónico”, esto se debe a que, “El arte logra, con Chaplin, el máximo de su función hedonística y libertadora. Chaplin alivia, con su sonrisa y su traza dolidas, la tristeza del mundo” (1959a, pp. 61-62). 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 esto, Mariátegui reconoce que el espíritu burlesco y paródico de Chaplin para enfrentar las más dramáticas situaciones e injusticias del hombre contemporáneo (se podría recordar aquí las mecanizadas piruetas del obrero Charlot en *Tiempos modernos*) es el camino más acertado para desestabilizar el clima de alienación y devastación que acecha al ciudadano común y

corriente en el mundo moderno saturado de máquinas. Dicho esto, cobra sentido que, en un artículo titulado “La muerte de Max Linder” (1914) —el cómico francés considerado por muchos críticos como predecesor de Chaplin—, Mariátegui escribiera:

El comprendió hábilmente que la faz más amable de las cosas es la faz cómica, él proclamó el triunfo divino y optimista de la risa, por encima de todas las miserias y dolores de la vida. Supo reírlo todo, ironizarlo todo, supo ser un espíritu de robusta y generosa alegría, que compendiasse la más compleja de sus expresiones en la sonora mueca de una carcajada. (1987, p. 172, vol. II)

5. Conclusiones

De la exposición previa se desprende la idea de que el motivo cinematográfico actúa como hilo conductor que entrelaza temáticamente la producción de José Carlos Mariátegui a lo largo de su incansable labor intelectual, que solo pudo detenerse con su muerte temprana. Su férrea convicción ideológica, traducida en activa praxis política, en la urgencia de un cambio revolucionario de las estructuras sociales y políticas del país —que se entrevé con claridad en los ensayos escritos a partir del contacto con la realidad europea, pero que ya había empezado a forjarse por la “problemática planteada por la primera guerra mundial y sus consecuencias” (Rouillón, 1975, p. 199)—, encuentra un adecuado correlato en los alcances que el cinema, como arte de masas, proponía a la mirada de un público que debía ser despertado del aletargamiento mental infligido por los films insustanciales de Hollywood. Según Guardia, Mariátegui es un escritor total, ya que, “nada escapa a su acuciosa mirada: política, economía, arte, cultura, literatura, cine, psicoanálisis. Todo forma parte de la sociedad que él intenta cambiar de rostro” (2016, pp. 23-24).

En lo que atañe al campo cinematográfico, el séptimo arte —de la mano de realizadores como Eisenstein, Vertov, Pudovkin o Dovzhenko— ya había probado su eficacia en el contexto soviético, al evolucionar hacia cintas que filtraban una novedosa estética revolucionaria. Esta situación animaba en Mariátegui la esperanza de que productos estéticos de este tipo sean exhibidos para la audiencia peruana. Como se ha visto, si bien es cierto que el Amauta mostró desdén y desconfianza ante el carácter aburguesado de los inicios del cine, la aparición de grandes creadores como los directores rusos, y de genios como Charles Chaplin, modificó estas impresiones al punto de que en sus ensayos de

madurez abundan las referencias con respecto al papel transformador del ejercicio fílmico en la sociedad contemporánea. Como lo sintetiza en 1930 en una reseña a *Nadja* de André Breton: “No es posible atender y descubrir lo real sin una operosa y afinada fantasía. Lo demuestran todas las obras dignas de ser llamadas realistas, del cinema, de la pintura, de la escultura, de las letras” (1959d, p. 179).

Referencias

- Abril, X. (1929a). Estética del sentido en la crítica nueva. *Amauta*, (24), 49-52.
- Abril, X. (1929b). Radiografía de Chaplin. *Amauta*, (20), 73-76.
- Arroyo Reyes, C. (1989). El subversivo señor Charlot. *Quehacer*, (58), 102-07.
- Ayala, F. (1928). Charlie Chaplin. *El Circo. Revista de Occidente*, 19(57), 425-28.
- Basadre, J. (1964). Notas sobre el teatro y otros espectáculos entre 1895 y 1930. En *Historia de la república del Perú* (pp. 4631-75) (Vol. X, 5.ª ed.). Historia.
- Bedoya, R. (1995). *100 años de cine en el Perú: una historia crítica* (2.ª ed.). Universidad de Lima.
- Bernabé, M. (2006). *Vidas de artista: bohemia y dandismo en Mariátegui, Valdelomar y Eguren (Lima, 1911-1922)*. Instituto de Estudios Peruanos-Beatriz Viterbo Editora.
- Carbone, G. (1991). *El cine en el Perú, 1897-1950*. Universidad de Lima.
- Chang-Rodríguez, E. (1983). *Poética e ideología en José Carlos Mariátegui*. Porrúa Turanzas.
- Chiappe, C. (2016). Los “tiempos” de Mariátegui: mito, revolución y filosofía del progreso. *Antropologías del Sur*, 5, 49-62.
- Conrad, P. (1998). *Modern Times, Modern Places*. Alfred Knopf.
- Corzo, C. (1928, 31 de agosto). El microbio de la pantalla. *Mundial*, 81-82.
- Diego, G. (1924). Charlot poeta. *Revista de Occidente*, 3(9), 382-86.
- Ega, J. (1921a, 11 de noviembre). El amor en Lima. *Mundial*, 29-31.
- Ega, J. (1921b, 25 de noviembre). El amor en Lima. *Mundial*, 10-11.
- Guardia, S. B. (2016). *Mariátegui: una visión de género* (2.ª ed.). Edición de autora.
- Huidobro, V. (1963). *Obras completas* (T. I). Zig-Zag.
- Huidobro, V. (1978). *Cagliostro y otros poemas*. Bello.

- Lauer, M. (2003). *Musa mecánica: máquinas y poesía en la vanguardia peruana*. Instituto de Estudios Peruanos.
- Limache, Ó. (Ed.) (1995). *Un año con trece lunas: el cine visto por los poetas peruanos*. Colmillo Blanco.
- Los cinematógrafos. (1916). *Colónida*, (2), 40.
- Mariátegui, J. C. (1959a). Esquema de una explicación de Chaplin. En *El Alma Matinal y otras estaciones del hombre de hoy* (pp. 55-62). Biblioteca Amauta.
- Mariátegui, J. C. (1959b). Elogio de “El Cemento” y del realismo proletario. En *El Alma Matinal y otras estaciones del hombre de hoy* (pp. 165-73). Biblioteca Amauta.
- Mariátegui, J. C. (1959c). La última película de Francisca Bertini. En *El Artista y la Época* (pp. 193-96). Biblioteca Amauta.
- Mariátegui, J. C. (1959d). “Nadja” de André Breton. En *El Artista y la Época* (pp. 178-82). Biblioteca Amauta.
- Mariátegui, J. C. (1959e). Teatro, cine y literatura rusa. En *El Artista y la época* (pp. 192-193). Biblioteca Amauta.
- Mariátegui, J. C. (1976). Prólogo. En *La escena contemporánea* (pp. 11-12). Biblioteca Amauta.
- Mariátegui, J. C. (1987). *Escritos juveniles (La edad de piedra)* (Ed. A. Tauro) (8 Vols.). Biblioteca Amauta.
- Moore, M. (2018). Los nuevos descontentos del Perú: José Carlos Mariátegui y la política y poética de cambio. En P. Drinot (Ed.), *La Patria Nueva: economía, sociedad y cultura en el Perú (1919-1930)* (pp. 235-73). Editorial A Contracorriente.
- Núñez, E. (1994). *La experiencia europea de José Carlos Mariátegui* (2.^a ed.). Biblioteca Amauta.
- Núñez Gorriti, V. (1998). *Cartelera cinematográfica peruana 1930-1939*. Universidad de Lima.
- Paz-Soldán, E. & Castillo, D. A. (2001). Beyond the Lettered City: Introducción. En *Latin American Literature and Mass Media* (pp. 1-18). Garland.
- Popple, S. & Kember, J. (2004). *Early Cinema: From Factory Gate to Dream Factory*. Wallflower.

- Rouillón, G. (1975). *La creación heroica de José Carlos Mariátegui: la edad de piedra (1894-1919)*. Editorial Arica.
- Tauro, A. (1987). Estudio preliminar. En *Escritos juveniles (La edad de piedra)* (pp. 7-64) (Vol. I.). Biblioteca Amauta.
- Vallejo, C. (1928, 9 de marzo). La Pasión de Charles Chaplin. *Mundial*, 1.
- Villegas, F. (2015). José Carlos Mariátegui y la vanguardia artística peruana. *Síntesis Social*, (6-7), 437-54.
- Westphalen, E. A. (1947). Quién habla de quemar a Kafka. *Las Moradas*, 1(1), 17-27.
- Wiese, M. (1928). Los problemas del cinema. *Amauta*, (12), 24-25.