

Los que lloran cuando ríen. El humor triste de Chaplin en algunos vanguardistas latinoamericanos*

Alejandro FIELBAUM S.**

Recibido: 15/03/2026

Aceptado: 17/03/2026

Resumen

Tras recordar con citas de Gorki y Woolf cómo las literaturas de vanguardias se valen de las transformaciones narrativas abiertas por el cine, revisamos el nudo entre Chaplin y Kafka propuesto por Walter Benjamin. Allí se propone un humor poco alegre, crítico del orden social cuyas tensiones expone. Comparamos después tres distintas lecturas, en el seno de las vanguardias latinoamericanas, del humor ambivalente desarrollado por Chaplin: la de Vicente Huidobro, que celebra en Chaplin una vida angelical cuya alegría sobrepasa la tristeza; la de César Vallejo, para quien Chaplin elabora un arte socialista y trágico que propone la superación política del dolor; y la de Roberto Arlt, preocupada por mostrar cómo Chaplin muestra a los grupos populares la posibilidad de la belleza en medio del dolor.

Palabras clave: Charles Chaplin, Vicente Huidobro, César Vallejo, Roberto Arlt, humor.

* Una primera versión de este trabajo fue compartida en la Universidad Nacional de General Sarmiento (UNGS) en noviembre de 2025. La actual versión reúne y prolonga las principales conclusiones de nuestro proyecto postdoctoral *Chaplin en las vanguardias latinoamericanas*, financiado por la Agencia Nacional de Investigación y Desarrollo de Chile (ANID). Retomamos y prolongamos aquí argumentos que se desarrollan de manera más extensa en los trabajos sobre Chaplin que hemos dedicado a los autores por los que aquí pasamos de manera algo apresurada.

** Chileno. Doctor en Estudios Hispánicos y Latinoamericanos. Universidad París 8. Investigador postdoctoral de la Universidad Adolfo Ibáñez. Contacto: afielbaums@gmail.com

Aqueles que choram ao rir. O humor triste de Chaplin em alguns vanguardistas latino-americanos

Resumo

Depois de recordar, com citações de Gorki e Woolf, como as literaturas de vanguarda se valem das transformações narrativas abertas pelo cinema, analisamos a conexão entre Chaplin e Kafka proposta por Walter Benjamin. Nessa análise, é apresentado um humor pouco alegre, crítico da ordem social cujas tensões expõe. Comparamos depois três leituras distintas, no seio das vanguardas latino-americanas, desse humor ambivalente de Chaplin: a de Vicente Huidobro, que celebra em Chaplin uma vida angelical cuja alegria supera a tristeza; a de César Vallejo, para quem Chaplin elabora um arte socialista e trágico que propõe a superação política da dor; e a de Roberto Arlt, preocupada em mostrar como Chaplin revela aos grupos populares a possibilidade da beleza em meio à dor.

Palabras-chave: Charles Chaplin, Vicente Huidobro, César Vallejo, Roberto Arlt, humor.

Those Who Cry When They Laugh: Chaplin's Bittersweet Humor in Latin American Avant-Garde

Abstract

After reviewing, through quotations from Gorky and Woolf, how avant-garde literature defends the narrative transformations introduced by cinema, we examine the connection between Chaplin and Kafka proposed by Walter Benjamin. There, he proposes a humor that is far from joy, a humor critical of the social order whose tensions it exposes. We then compare three distinct readings, within the Latin American avant-garde, of that ambivalent humor proposed by Chaplin: Vicente Huidobro's, who celebrates in Chaplin an angelic life whose joy surpasses sadness; César Vallejo's, for whom Chaplin creates a socialist and tragic art that proposes the political overcoming of pain; and Roberto Arlt's, interested in showing how Chaplin reveals to the working classes the possibility of beauty amidst pain.

Keywords: Charles Chaplin, Vicente Huidobro, César Vallejo, Roberto Arlt, humour.

Los que lloran cuando ríen. El humor triste de Chaplin en algunos vanguardistas latinoamericanos

Una vez me preguntó: ¿Cuál es tu concepción de la belleza? Dije que pensaba que era la omnipresencia de la muerte y el encanto, una tristeza sonriente que discernimos en la naturaleza y en todas las cosas

Charles Chaplin

Espectros de una sonrisa

En 1896, Gorki va al cine. Y lo pasa mal, muy mal. No solo se asusta con el tren que parece salir de la pantalla, como muchos de sus contemporáneos. Se aterra de la experiencia misma del cine, descrita como un reino de sombras, un tiempo y espacio en el que ninguna claridad es posible. Se trata de una especie de Babel muda, en la que no se puede distinguir qué, y cómo, vive, o no. Y, por sobre todo, que ya no puede asegurar ninguna sonrisa:

Sus sonrisas son inanimadas, aunque sus movimientos están llenos de energía vital, tan ligeros que son casi imperceptibles. Su sonrisa es muda, aunque puedes ver los músculos contraerse en los grises rostros. Ante ti se despliega una vida, una vida carente de palabras y despojada del espectro de los colores vitales: una vida gris, muda, desolada y lúgubre. La visión es espantosa, porque lo que se mueve son sombras, nada más que sombras (Gorki, 2025, s/p).

Esa sonrisa muda, casi carente de vida, condensa el carácter disolvente del cine. La representación de la alegría se torna incierta, casi tanto como el porvenir de la representación literaria después del séptimo arte.

La distancia de Gorki ante el cine abre una larga serie de diferendos entre cine y literatura, a los cuales pronto comienzan a sumarse también ciertas alianzas. Se ha documentado que en Estados Unidos, por mencionar un ejemplo decisivo, los escritores oscilan entre la admiración y el rechazo al cine. Termina imperando lo último, más por la dificultad de los escritores de insertarse en Hollywood que por un real desacuerdo con el nuevo arte (Geduld, 1972; Peña Ardid, 1992, p. 38).

Esa ambivalencia solo puede superarse cuando las escritoras y los escritores abren la pregunta por el cine en términos de su rendimiento literario, y ya no laboral. Es por esto que las primeras defensas literarias del cine provienen de quienes se preocupan

* Una primera versión de este trabajo fue compartida en la Universidad Nacional de General Sarmiento (UNGS) en noviembre de 2025. La actual versión reúne y prolonga las principales conclusiones de nuestro proyecto postdoctoral *Chaplin en las vanguardias latinoamericanas*, financiado por la Agencia Nacional de Investigación y Desarrollo de Chile (ANID). Retomamos y prolongamos aquí argumentos que se desarrollan de manera más extensa en los trabajos sobre Chaplin que hemos dedicado a los autores por los que aquí pasamos de manera algo apresurada.

por transformar las formas tradicionales de la literatura. Contra cualquier tipo de sujeción o evaluación del cine desde una concepción ya dada de escribir, las figuras vinculadas a las vanguardias literarias buscan en el nuevo arte modos de transformar la escritura (Sánchez- Biosca 2004, pp. 31 y ss).

Virginia Woolf narra con su habitual lucidez el cortocircuito entre el nuevo cine y la antigua novela. Esta última pareciera prestarse para ser filmada, pero por lo mismo esa transposición resulta, en sus términos, desastrosa:

Los ojos y el cerebro se desgarran sin piedad mientras intentan en vano trabajar en pareja. Los ojos dicen: 'Aquí está Anna Karenina'. Una voluptuosa dama vestida de terciopelo negro y adornada con perlas viene ante nosotros. Pero el cerebro dice: 'Esa no es más Anna Karenina que la reina Victoria'. Porque el cerebro conoce a Anna casi por completo por su interior: su encanto, su pasión, su desesperación. El cine pone todo el énfasis en sus dientes, sus perlas y su terciopelo (2008, p. 173).

Incluso cuando desean contar la misma historia, o quizá sobre todo cuando así lo intentan, literatura y cine narran de manera distinta, acaso opuesta. Donde ella se basa en la palabra, este se basa en la imagen: el relato del amor se limita a un beso, los celos se condensan en una taza rota, la muerte se presenta en un coche fúnebre, la felicidad se encarna en una sonrisa. Si para Gorki el problema era que el cine ensombrece la sonrisa, para Woolf está en que el cine exhibe una sonrisa demasiado luminosa, al punto de que pierde la ambigüedad novelesca.

El cine pareciera simplificar, al punto de que Woolf concluye que, en el cine, las más famosas novelas del mundo se transforman en monosílabos garabateados por un escolar analfabeto. El no saber escribir del cine exige un dibujo que da a ver una imagen muy distinta, o muy distante, de la antigua literatura.

Sin embargo, Woolf no concluye pidiendo un cine que aprenda a escribir. Su conclusión es la inversa: el cine goza de una gran potencia artística si logra liberarse del peso de la novela (Murray, 1972, p. 144), dándose la chance de exhibir otra cosa que los garabatos que nacían de quienes querían imitar cinematográficamente la literatura.

La literatura, a su vez, también puede ganar con esa diferencia. Después del nuevo arte, la novela puede verse liberada de todo deseo, más o menos torpe, de presentar la realidad. Parafraseando los términos de Woolf, el nuevo cerebro literario ha de escribir contra cualquier intento de ser leído con los ojos.

Como la obra narrativa de Woolf bien lo evidencia, esa literatura no supone un relato carente de imágenes. Antes bien, abre la chance de una escritura que da a ver sin certeza, desplazando los saberes previos de un cerebro que ya no quiere conocer las imágenes con seguridad.

De este modo, la liberación del cine puede proponer a la literatura nuevas formas de narrar. Planos rápidos, encadenamientos y nuevas formas, menos continuas que las tradicionales (Magny, 1984, p. 31), traspasan la pantalla y exigen nuevas formas de escribir.

Desfamiliarizar los códigos

De ahí en adelante, las formas más interesantes de la literatura –y del cine, evidentemente– recorren esa apertura. Ya en 1923 Sklovski augura que la literatura comienza por imitar procedimientos del cine, pero que después habrá de virar hacia formas de escritura que dejan al cine la responsabilidad de desarrollar argumentos. La literatura, según augura, ha de refugiarse en la lengua (1971, p. 82).

En efecto, ya entonces habían emergido obras que juegan con la lengua, renunciando a las formas tradicionales de la novela. Contra la linealidad de una historia, o quizá contra la posibilidad misma de contar una historia, obras como las de Joyce, Proust o Kafka descomponen la gran tradición novelística decimonónica.

En ese marco, podemos recordar el breve e imprescindible análisis realizado por Anne y Joachim Paech acerca de la marca del cine en la prosa de Kafka (2002). Según explican, para el escritor checo el cine implica una transformación en el régimen de percepción, emplazada en medio de la velocidad de los transportes de la ciudad moderna. Kafka allí se aterra, pero también en este punto logra crear, a través del terror de un cerebro que ya no puede sustraerse de la infinita estimulación de los ojos.

Los textos firmados por Kafka pueden pensarse como una tentativa por escribir esos garabatos opacos que Woolf atribuía al cine. Acaso como en el nuevo arte, la escritura kafkiana puede mostrar sin explicar, y así desarmar el supuesto saber del sujeto sobre sus motivaciones o palabras. Su prosa expone situaciones y personajes que ya no pueden reconocer la ciudad, mucho menos a sí mismos. En términos de Benjamin, se trata de la presentación de un “código de gestos” cuyo significado tampoco es claro para su autor (2017a, p. 349).

La literatura firmada por Kafka puede pensarse, desde Benjamin, como una forma de literatura posterior al cine, quizá como una exploración literaria de lo que el crítico caracterizaba como parte de las potencias del cine. Esto es, la infamiliar exposición de las oscilaciones que acompañan los gestos que creemos conocidos (2003, p. 86).

Los intertítulos de un payaso

Benjamin caracteriza esa estrategia kafkiana como el último enlace de la literatura con el cine mudo.² Su análisis acerca Kafka a Chaplin, quien también se vale del gesto para exponer una lengua que no puede hallar las palabras justas. Contra cualquier consideración trágica de esa distancia, el prosista y el cineasta, según el crítico, habitan sin pesar la distancia entre el silencio y la palabra, abriendo la promesa de un futuro en el que los gestos puedan reunirse con las palabras:

El cine mudo fue un respiro muy breve en este proceso. Al forjar al lenguaje humano a renunciar a su dimensión más corriente, podía condensarlo enormemente en la

2 Evidentemente, una lectura más justa de esta afirmación benjaminiana habría de recorrer sus espesos argumentos acerca de las relaciones entre la historia, el humor, la lengua y la justicia. Faltos de espacio para ello, nos limitamos a subrayar que Chaplin y Kafka resultan dos figuras que vinculan sus tempranas preocupaciones teológicas con las elaboraciones marxistas que despliega en los años treinta, como lo evidencian las citas de las que aquí nos valemos.

dimensión de la expresión. Nadie hizo tanto uso de esto como Chaplin, y nadie podía imitarle sin sentir el auto-extrañamiento del ser humano en esta época, y sentirlo tan profundamente que el cine mudo –en el que uno todavía tenía que imaginarse los intertítulos– se le aparecía como un tiempo de gracia. Este tiempo de gracia es lo que también ha usado Kafka, saliendo de la escena al mismo tiempo que el cine mudo. Su prosa puede considerarse, de hecho, como los últimos intertítulos del cine mudo (2017a, p. 349).

La necesidad del cine silente de forjar una narración disjunta, basada en la articulación entre la escritura de los intertítulos y los gestos faciales, permite habitar con alegría el extrañamiento que instala el silencio en la lengua. La deliberada artificialidad de tal forma de relatar da lugar a una especie de resistencia chaplinesca al destino, resistencia cuya gracia comparten algunos de los erráticos personajes de Kafka.

Estos desvíos abren a Benjamin la posibilidad de leer a Kafka como un autor vinculado al humor, lo que por cierto no significa que se trate de una obra alegre. Antes bien, remite a una escritura que apuesta por la liviandad, que renuncia a cualquier determinación en nombre de algún tipo de saber, inclusive el saber de su propia risa.³

“Payaso desmaquillado”, llama Kafka a Chaplin –según el testimonio de Janouch (1999, p. 271)–, y quizá Benjamin ve en Kafka una suerte de escritura del humor después de que se ha corrido todo maquillaje y solo quedan gestos opacos, algo desperdigados, de un mundo que no se deja ordenar. En esa tensión reside la capacidad humorística de expresar las fallas de un mundo en el cual solo pueden prometer la justicia mostrando su falta.

De este modo, el nudo entre Kafka y Chaplin habilita cierta crítica al orden social. Siguiendo a Benjamin, Chaplin brinda al público la chance de una posición irreverente ante el arte (2003, p. 82), con la cual puede nacer una carcajada internacional y revolucionaria (2017a, p. 340). Lejos de percibir ahí un mundo feliz, para Benjamin su rendimiento pasa por la capacidad humorística de mostrar lo contrario: “Chaplin se ha convertido hoy en el más grande de los cómicos porque encarnó el horror más profundo de sus contemporáneos” (2017a, p. 344)

La comedia después de la violencia

Tales performances de Chaplin pueden comprenderse dentro de la tradición de los payasos tristes, tan bellamente estudiada por Jean Starobinski. Sin embargo, a diferencia de otras versiones de esa figura –incluidas, por cierto, las que quizá podrían rastrearse en Kafka–, Chaplin logra en sus obras, en medio de la tristeza, una especie de final feliz, en el que salva a alguna víctima cuyos padeceres comparte (Starobinski, 1970, p. 113).

3 En un temprano artículo, Benjamin describe el humor como la apertura en la lengua a una especie un proceso jurídico sin juicio (2017b, p. 169, traducción modificada), una divagación que renuncia a determinar alguna decisión. La lengua puede ahí discurrir de forma liviana, sin regirse por algún saber determinado, ni siquiera con respecto al género humorístico. Habría que dilucidar, por cierto, cómo ese movimiento puede, o no, trasladarse al cine. Es plausible pensar que Chaplin brinda cierta pista al crear películas en las que la inocencia del mendigo va acompañada de constantes violaciones del derecho positivo.

El cine de Chaplin parece lograr una especie de resolución cómica de una realidad trágica. Sin embargo, contra quien quisiera allí confirmar cierta alegría, el propio Chaplin subraya la necesidad de ver en sus filmes el irreductible peso de una incierta tristeza. Ya en 1919, caracteriza sus películas como “comedy drama”, señalando que mezclan la tragedia y el humor (en Hayes, 2005, p. 44), y en su posterior autobiografía las explica como una noticia de la violencia que se anuncia:

Al final de nuestra calle había un matadero, y las ovejas pasaban por delante de nuestra casa, en camino a ser carneadas. Para diversión de los curiosos, recuerdo que una se escapó y echó a correr por la calle, Algunos intentaron agarrarla, otros tropezaron consigo mismos. Yo me reía encantado ante sus saltos juguetones y su pánico; me parecía tan cómico. Pero cuando la atraparon y la llevaron de vuelta al matadero, la realidad de la tragedia se apoderó de mí y corrí al interior de la casa, gritando y llorando a mi madre: ‘¡La van a matar! ¡La van a matar!’.

Aquella cruda tarde de primavera y aquella persecución cómica se me quedaron grabadas durante días; y me pregunto si acaso aquel episodio sentó las bases de mis futuras películas: la combinación de lo trágico y lo cómico (Chaplin, 1964, p. 40).

El singular recuerdo chaplinesco parece graficar la comedia cinematográfica como una inversión de ese recuerdo. Si en la experiencia citada la risa es interrumpida por la certeza de la violencia que viene, en la comedia la violencia hace reír para ser interrumpida después por un momento alegre, por una especie de paréntesis en medio de un orden social que no transforma. Es como si la comedia permitiese un alivio momentáneo de la historia, donando una alegría que recuerda la necesidad de terminar con el orden en el que esa alegría nace. Este humor da cuenta de la tristeza sin aclarar cómo lidiar con ella, ni mucho menos explicar cómo interpretar esta tensa relación entre alegría, risa y tristeza.

Los globos del ángel

Para rastrear algunas respuestas a esta última interrogante en las vanguardias latinoamericanas, debemos partir recordando que, como bien ha argumentado Michelle Clayton, también ellas se valen del cine para renovar las formas literarias (2009, p. 232), en muchas ocasiones celebrando las obras de Chaplin. En lo que sigue, nos interesa recorrer algunas lecturas de su humor triste que emergen en poéticas y políticas muy distintas. A saber, las de Vicente Huidobro, César Vallejo, Roberto Arlt.

Cuando el primero de ellos, un poeta aristócrata, retorna a Chile después de una decisiva instancia en París, critica sin titubeos el humor imperante. Cuestiona la omnipresencia de caras tristes en la ciudad, indicando con crítica elocuencia que “la gente baila llorando” (Huidobro, 2015, p. 59).

Lejos de celebrar allí cierta ambivalencia, Huidobro lee la falta de un baile alegre como un dato de la necesidad de transformar la vida. Para alcanzar tan alta tarea, propone una poesía dispuesta a enfrentarse de lleno con la sociedad, y para ello consigo misma. Contra la poesía imperante, los nuevos poetas han de alcanzar una risa nueva, capaz de afirmarse sin titubeos:

Yo siempre he proclamado la poesía que capta mundos y no sombras. El espectáculo del poeta que solo capta sombras y reflejos es semejante al del perro que se mira en el agua y suelta la presa que lleva en la boca por aquella que es un reflejo. Produce una risa triste y crea un nuevo género tragicómico o más bien de humor doloroso (2016, p. 73).

La concepción triste del humor que hemos descrito resulta, para Huidobro, signo de un arte impotente, tímido ante la violencia que necesita la creación. Para que el poeta pueda crear mundos, según su conocido programa, ha de sustraerse de las tristezas del presente, y entonces de cualquier compromiso serio con el mundo existente. Alegre mientras dura, sin certeza de conocer o transformar la realidad, la poesía es descrita como uno de esos globos de niños que se desinflan al día después de ser comprados.

Cuestionado por una supuesta desatención a los dramas de la época, Huidobro se corre de cualquier tipo de compromiso de intervenir en el mundo real. Frente a ese tipo de programas, afirma la poesía como una creación libre, posibilitada por un humor que se sustrae de toda tristeza:

La verdadera fuerza no se ve, pues no consiste en emplear palabras formidables, sino en dominar y manejar el cosmos con la sonrisa en los labios. Yo nunca he cantado problemas melancólicos y en toda mi obra no podrían citarse una docena de poemas con ese elemento que es tal vez lo que más detesto. Por otra parte, en mi poesía no hay problemas, pues yo no creo que exista ningún problema (2015, p. 223).

El gesto mudo de la sonrisa puede abrir un cosmos que libere a las palabras de la responsabilidad. En el cine, Huidobro nota tal estrategia en Chaplin, en quien defiende un humor que no se deja regir por los problemas que lo rodean. Descrito como resignado juguete de la humanidad, padece distintas equivocaciones que sin juicio acepta, para terminar zafando, con inocencia, de cada situación.

Si en la mirada trágica el juego de los dioses con los humanos lleva a estos últimos a la perdición, en la de Chaplin la arbitrariedad da lugar a una libertad que elude uno u otro destino. Chaplin gana sin saber cómo, con la liviana gracia que le permite a Huidobro describirlo, en el primer trabajo que le dedica, como un ángel, ajeno al mundo y sus normas.

De ahí que la sociedad capitalista se oponga a Chaplin. Según Huidobro, el orden dominante quiere comprenderlo seriamente, mas su humor resiste: Chaplin ríe de los intentos de conocerlo también, o acaso especialmente, cuando muestra la tristeza. Si el público lo ve de espalda y cree que llora, el humorista se da vuelta para mostrar que bate una coctelera; cuando llore, especula Huidobro, el público creará que bate otra.

Huidobro reconoce la irreductible presencia del dolor en Chaplin, mas asume que su inventiva lo transmuta en un mundo no doloroso. El subtítulo de *Tiempos Modernos* podría ser 'Tragedia y Comedia de la técnica capitalista', según especula en el segundo ensayo que le dedica. Su análisis revela que tal película logra pasar de la tragedia a la comedia, derivando en una vida obrera liberada de las responsabilidades impuestas por el capitalismo.

Así, Huidobro contrapone la lógica de la industria a la de Chaplin. Mientras la primera quiere imponer la técnica para juzgar y regir el mundo, al punto de que los enloquecidos obreros de la película ajustarían hasta las estrellas si pudieran hacerlo,

la segunda libera a la técnica del dominio planificado de la naturaleza, dando lugar a una vida sin pesares. La técnica del cine, a la inversa de la capitalista, permite soñar: en Chaplin se prometen árboles que ofrecen sus frutas en la ventana, uvas a la altura de la boca, vacas que se ordeñan y sirven la leche en las tazas.

En el cierre de su texto, Huidobro da cuenta de la presencia de la tristeza en ese mundo, pero como un elemento más de los juegos que lo revuelven. La libertad del arte habilita a utilizar la tristeza en tanto material de creación de un mundo inocente en el que el llanto existe sin pesar:

Sin dejar de ser triste por él y por los demás, por los desamparados. Y por conocer demasiado los absurdos de su tiempo... y sufrir, soportar. Desentraña la entraña. Da la vuelta a la vuelta. Se burla de la burla. Se ríe de la risa. Se lamenta del lamento y llora del llanto (2015, p. 374).

La tragedia del socialismo

En el marco de una estancia en París mucho menos glamorosa que la de Huidobro, Vallejo se distancia de vanguardias que vincula a ciertos caprichos estéticos, alejados de la disputa política. En ellas ve una irreflexiva celebración de lo nuevo, más preocupada de registrar novedades técnicas que de crear una nueva poesía que exprese la nueva amenazada sensibilidad humana. Quizá podría haber suscrito al juicio de Mariátegui, quien percibe en la tentativa de separar el arte de la política –en la que inscribe, entre otros, a Huidobro– un signo de la decadencia del mundo capitalista (Mariátegui, 1975, p. 20).

Para superar ese tipo de vanguardias sin retornar a una literatura previa, Vallejo busca un arte que no replique la lengua, ya dada, de la política. Antes bien, propone creaciones que puedan abrir la sensibilidad que ha de recoger y movilizar la política. Su programa es el de una literatura de vanguardia que pueda exponer las injusticias del mundo capitalista y llame a luchar contra ellas.

En sus términos, se trata de un arte socialista. Lejos de la comprensión realista que entonces podía adosarse a tales términos, para Vallejo el socialismo en el arte significa expresar los dolores populares que no se dejan comprobar en términos empíricos, lo que exige cierta torsión de cualquier tipo de representación que se quiera realista.

El carácter no dogmático de la posición de Vallejo puede leerse en la singular historia que propone del arte socialista previo al siglo XX. En ella ubica las pirámides egipcias, la estatuaría asiria, muchas telas del renacimiento, Bach o Beethoven (2002b, p. 388). Pareciera que el carácter socialista de tal arte se juega menos en los contenidos de las obras que en su capacidad de reunir, en nombre de la belleza, a un público más amplio que el que podían convocar Huidobro u otros autores vanguardistas.

Vallejo celebra el cine de Chaplin como la única experiencia del arte socialista en el siglo XX. En su vida no ve ningún carácter angelical, como Huidobro. Todo lo contrario, Vallejo cuestiona la vida millonaria de Chaplin en Estados Unidos, a la que opone al célebre personaje que ha inventado. Vallejo toma partido por este último, en quien puede ver una vida muy distinta al éxito de Chaplin, o acaso el de Huidobro.

Al sustraer a Charlot de Chaplin, el poeta peruano recuerda que su cine puede leerse de maneras variadas, como lo ha indicado el propio Chaplin al señalar que sus filmes son considerados realistas en Rusia, intelectuales en Alemania, *clownescos* en Inglaterra y cómicos en Francia. A ello añade Vallejo que Chaplin se ve a sí mismo como un trágico.⁴

Contra cualquier alegría, Vallejo percibe en Chaplin el más justo clamor de su época. *Comunista rojo e integral*, según lo describe, ve en su tristeza una promesa de justicia que no se sustrae de la historia, como la pregonada por Huidobro.

Si para este último un arte resultaba anticapitalista por liberarse del mundo, para el peruano lo es cuando su crítica forma parte de la construcción real de un nuevo mundo. Su tristeza puede movilizar a las masas, a diferencia de la limitada alegría de las vanguardias, también a diferencia del cientificismo que desconsidera los sufrimientos producidos por la economía que describe. Chaplin, escribe Vallejo, promete la alegría a través del dolor, con más bramido que lógica, con más promesa que economía:

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. Los europeos de fines del siglo pasado, que el escepticismo literario y el materialismo científico no pudieron ganar para la vida, pasan por este film, formando un tormentoso friso de miseria, de codicia y desesperación. Son los heraldos de la revolución rusa. Entre ellos, hay uno, el más dolido, el más inadaptado a la lógica convencional y veleidosa de los hombres, cuya desolación económica lanza allí bramidos calofrantes (2002a, 561).

Heraldo rojo, Chaplin instala un materialismo que elude los límites de los saberes serios y sus discursos sobre la alegría. A través del dolor, gana las masas para la revolución. Según la ya citada Clayton, el Chaplin de Vallejo resulta una figura mesiánica que seculariza la compasión cristiana (2011, p. 87), y que pone entonces la esperanza del lado de esa humanidad triste. El poeta, contra los juegos esteticistas, ha de redoblar esa tristeza para que el porvenir, más allá del arte, pueda transformarla en alegría.

La pena de la belleza

Una especie de tercera posición puede hallarse en la escritura de Roberto Arlt. A partir de una experiencia más cercana a la de Vallejo que a la de Huidobro, y de una relación más ambivalente con la izquierda política que la de tales autores, Arlt se ocupa de registrar las nuevas experiencias urbanas. Lo hace rehuyendo tanto de la estetización vanguardista como de cierta mirada trágica de la vida de los grupos populares. Antes bien, se preocupa de recorrer sus fantasías, en las que expone las nuevas tensiones del orden capitalista, así como las promesas y delirios que atraviesan toda propuesta de superarlo.

En ese marco, Arlt se interesa por la popularidad de Chaplin, sobre todo por su capacidad de crear pasiones que sobrepasan la lógica del interés. Le dedica dos crónicas en las que intenta explicar una obra que celebra.

4. Es de interés notar que en la entrevista que pareciera que Vallejo parafrasea (Hayes, 2005, p. 85) Chaplin no indica que él se considera un trágico. Es plausible pensar que ello lo añade el poeta, considerando otras declaraciones de Chaplin, mas también podría tratarse de una frase añadida por algún trabajo de edición o traducción que media entre la entrevista y la versión que lee Vallejo.

La primera de ellas subraya que Chaplin produce primero la risa, luego la piedad. Arlt no ve en su cine la transmutación del dolor a la alegría, a la Huidobro, ni una tragedia por superar, como Vallejo. Más bien percibe una sonrisa incierta, ligada a la infancia. Ella puede reír y apiadarse incluso de las catástrofes que sufre Charlot, no muy distintas de las que padecen los grupos populares en la ciudad, según consigna Arlt.

En efecto, el cronista postula que el público puede reconocerse en las películas de Chaplin que observa. No necesita dirimir entre el actor y el personaje, puesto que tales filmes exponen las contradicciones que atraviesan toda vida humana. Arlt incluso remarca, con un discurso harto problemático, cierta dimensión femenina en Chaplin. Todas estas tensiones dan lugar a una risa incierta, ni alegre ni revolucionaria:

Charlie, por intermedio de lo grotesco, ha enseñado a este siglo a encontrar una belleza alegre en la tristeza. Ha sustituido lo trágico por lo bufonesco... el bufón da risa. Hombre con realidad de bufón, sonrisa de mujer y vida de desdichado; tal es Charlie (1997, p. 48).

Alegre por triste, y no por sustraerse de la tristeza o prometer su interrupción, el Chaplin de Arlt ayuda a comprender la extrañeza que recorre la ciudad contemporánea. Así lo evidencia el análisis que brinda del final de *Luces de Ciudad*. Según testimonia, esa célebre escena exige salir a la calle para comentarle a cualquiera que vale la pena haber nacido, dada la existencia de obras tan bellas como esa película (Arlt, 1997, p. 98).

La pena que vale es la que comunica la noticia de la belleza. Mientras el cine dominante construye grandes figuras que desembocan en fantasías individualistas de acciones heroicas o romances privados, Chaplin promete una conversación entre sujetos comunes.

De ahí la potencia de la conversación abierta en torno a Chaplin, puesto que ella transforma el dolor en una alegría contagiosa que no pasa por los espacios institucionales del arte o de la política, sino por una especie de conversación intermedia, singularmente productiva, entre una y otra instancia. El arte se transforma en convite a la belleza para quienes no se dejan interpelar por las formas tradicionales del arte o de la política, prometiendo otra vida en común a través de una experiencia que rehúye de cualquier determinación partidista o agenda vanguardista.

Poca gracia tendría algún intento de dirimir, hoy, entre las distintas propuestas que hemos reseñado. Antes bien, preferimos concluir subrayando que tales lecturas no solo pueden ser de interés para pensar las siempre inciertas y sugerentes herencias de las vanguardias. También nos permiten volver a plantearnos la pregunta por formas críticas del humor en estos tiempos, tan llenos de payasadas que creen asegurar su propia alegría. Solo así podremos imaginar nuevas formas de prometer otras alegrías y bellezas que resistan a las tristezas que reproduce hoy, sin piedad, nuestro mundo.

Referencias

Arlt, R. (1997). *Notas sobre el cine*. Simmurg.

Benjamin, W. (2003). *La obra de arte en la era de su reproductibilidad técnica*. A. Weikert

(Trad.). Itaca.

Benjamin, W. (2017a). *Escritos sobre cine*. M. Pitarch (Ed.). B. Moreno & M. Pitarch (Trad.). Abada.

Benjamin, W. (2017b). *Obras*. VI.1. A. Brotons (Trad.). Abada

Chaplin, C. (1964). *My Autobiography*. Penguin.

Clayton, M. (2009). Mariátegui y la escena contemporánea. En M. Moraña & G. Podestá (Eds.), *Mariátegui y los estudios latinoamericanos* (pp. 231–254). IILI.

Clayton, M. (2011). *Poetry in pieces. César Vallejo and lyric modernity*. University of California Press.

Geduld, H. (1972). Foreword. En H. Geduld (Ed.), *Authors on Film*. Indiana University Press.

Gorki, M. (2025). *El reino de las sombras*. <https://medium.com/@guavira/el-reino-de-las-sombras-dd7725ade413>

Hayes, K. J. (2005). *Charlie Chaplin: Interviews*. University Press of Mississippi.

Huidobro, V. (2015). *Escritos sobre las artes*. M. Cebrián & B. Castro (Eds.). Universidad Católica de Temuco.

Huidobro, V. (2016). *Textos inéditos y dispersos*. J. de la Fuente (Ed.). Tácita.

Janouch, G. (1999). *Conversaciones con Kafka: notas y recuerdos*. Destino.

Magny, C. E. (1984). *L'âge d'or du roman américain*. Seuil.

Mariátegui, J. C. (1975). *Obras Completas*. Tomo III. *El Artista y la época*. Amauta.

Murray, E. (1972). *The cinematic imagination. Writers and the motion pictures*. Ungar.

Paech, A. & Paech, J. (2002). *Gente en el cine. Cine y literatura hablan de cine*. Cátedra.

Peña Ardid, C. (1992). *Literatura y cine. Una aproximación comparativa*. Cátedra.

Sánchez-Biosca, V. (2004). *Cine y vanguardias artísticas. Conflictos, encuentros, fronteras*. Paidós.

Sklovski, V. (1971). *Cine y Lenguaje*. Anagrama.

Starobinski, J. (1970). *Portrait de l'artiste en saltimbanque*. Flammarion.

Vallejo, C. (2002a). *Ensayos y reportajes completos*. Pontificia Universidad Católica del Perú.

Vallejo, C. (2002b). *Artículos y crónicas completos*. Tomo II. Pontificia Universidad Católica del Perú.

Woolf, V. (2008). The cinema. En V. Woolf, *Selected Essays* (pp. 172–176). Oxford University Press.