

Una mirada en blanco y negro a la historia: Charles Chaplin

A Black and White Look through History:
Charles Chaplin

Felipe Araya
Licenciado en Historia,
Universidad de Chile

Resumen

Este trabajo, presenta una epistemología sobre el humor, en la cual se interesa revelar la importancia radical que este género vital tiene para la historia y su estudio. Para ello, el análisis que deriva de él se basa en el relato fílmico e histórico de Chaplin: *Tiempos Modernos*, que se inspiró en el auge y crisis del *fordismo*, el período de post-crac de 1929 y la implementación en Estados Unidos del programa estatal “New Deal”.

Palabras claves: Epistemología del humor, Chaplin, Cine de Comedia, Crisis de 1929.

Abstract

This work presents below an epistemology about humor, in which it is interested to reveal the radical importance that this vital gender has for history and its study. To that end, the analysis that derives from it is based upon Chaplin’s historical and filmic tale: *Modern Times*, inspired in the peak and crisis of fordism, post-crac period of 1929 and the implementation of the state program “New Deal” in United States.

Key words: Humor Epistemology, Chaplin, Comedy Films, 1929 crisis.

Siglo XX: una nueva pregunta

Cuando Kant esgrimió la antigua máxima latina *Sapere aude* a finales del siglo XVIII, intentó con ésta considerar que el siglo de la Ilustración y los siglos sucesivos a éste responderían al momento justo en que la voluntad humana guiada por la razón saldría de su infancia. En ese momento, bajo todas las luces de la naciente modernidad, se endosó a la razón la responsabilidad de

ser el centro del conocimiento humano y de su desarrollo vital, el motor encargado de arrastre en el camino correcto hacia el progreso y la felicidad de todos los hombres, poniendo fin a siglos de sufrimientos, hambre y esclavitud.

Sin embargo, hasta ahora la felicidad y el progreso de todos no ha sido la moneda más común, pues al mismo tiempo que el siglo XVIII otorgaba carta de ciudadanía a la racionalidad y daba por fundada la modernidad bajo los supuestos ideológicos y políticos de la Revolución Francesa, sumados a los ímpetus económicos y sociales de la Revolución Industrial, los siglos sucesivos no han parado de cuestionarse lo que realmente significa la modernidad y la omnipresencia de la razón, sus beneficios y costos.

El siglo XX no tardó en preguntarse cuáles eran los fundamentos de esta modernidad que hacían de la interpelación de Kant tan válida al momento de pensar en la razón; no obstante, casos como la bomba de Hiroshima o los campos de trabajo y exterminio de Treblinka recordaron al siglo XX que la razón, pura y técnica, estaba muy lejos de ser clave del progreso y de las hazañas humanas. Georges Balandier afirma que la modernidad, en esta perspectiva, “se construye, masifica, desnatura por inflación, trastorna por innovación e instrumentación, desconcierta tanto por lo que hace posible como por lo que oculta”¹. Theodor Adorno rechaza la crítica generalidad que se le hace a la modernidad desde la razón, insistiendo que el problema no es un exceso de Ilustración, de razón y cientificismo, sino un defecto de ella si carece de rigor, reflexión y criticismo:

“La Ilustración, en el más amplio sentido de pensamiento en continuo progreso, ha perseguido desde siempre el objetivo de liberar a los hombres del miedo y constituirlos en señores. Pero la tierra enteramente ilustrada resplandece bajo el signo de una triunfal calamidad”²

Entonces, cuando se vuelve a preguntar históricamente en el siglo XX qué es la modernidad, quiere preguntarse: ¿Qué es la razón? ¿Cuál es el lugar que ocupa en estos tiempos? ¿Qué tipo de

¹ Georges Balandier, *Modernidad y poder: el desvío antropológico* (Madrid: Ediciones Júcar, 1985), 217-218.

² Theodor Adorno, *Dialéctica de la ilustración* (Barcelona: Trotta, 1994), 59.

progreso y felicidad aún debemos esperar? Así, los ánimos tienden a dividirse entre detractores y apologistas del periodo, desde Alan Touraine, Max Weber, José Ortega y Gasset, hasta Jürgen Habermas. Cada uno basa su crítica más bien en las consecuencias, fatalidades o logros de la razón desde el siglo XVIII hasta nuestro presente, tendiéndose a confundir el concepto de racionalidad con modernidad, progreso con felicidad y, por ende, el fracaso de la modernidad como el fracaso de la razón. Es decir, lo que hizo el siglo XX fue atacar por todos los flancos a la razón con el fin de explicar, justificar y enmendar el presente y el conjunto de acontecimientos nefastos que se sucedieron, por lo tanto, una crítica total a la razón kantiana daría como resultado un cuestionamiento a todo aquello que suene a modernidad.

Todo lo anterior nos recuerda entonces que la idea de razón que nos procede desde el siglo XVIII, bajo la categoría kantiana, no nos sirve para entender la modernidad completa, pues existe una reducida, pero no insignificante, cantidad de momentos y obras en el siglo XX que se escapan a este tipo de racionalidad; acontecimientos y hombres que nacen desengañados de la idea del progreso y la ascensión constante del hombre hacia la felicidad, asunto que explica que nacieran obras, hechos y personas que no se entienden a la luz de la inteligencia moderna, que no responden a ideas logocéntricas, inmóviles, anquilosadas en la técnica, que no tienden a lo muerto y que son más razonables que racionales, pero que se compensan al gozar de cierta racionalidad distinta, más amplia y diversa. ¿Es qué la razón pura es la única forma de razón posible? No, y en este caso, las circunstancias nos exigen buscar otras perspectivas, que nos permitan nuevamente preguntarnos por el siglo XX sin perder de vista la complejidad de la época y sus fundamentos. En fin, esto explica que se elija el cine y el humor como medios y estrategias para repensar el siglo que nos convoca.

Si creemos entonces que es necesario abrir una nueva forma de replantearnos el siglo XX, cabe mencionar en este orden de cosas el papel crucial que juega el humor de Charles Chaplin como gozne entre una época que despierta al impacto de la razón y la modernidad, que se nutre de crisis y de cambios desenfrenados, que se da prisa de manera descarnada entre las experiencias dramáticas que se suceden a nivel mundial durante aquel turno histórico.

¿Qué significa esto? Que de modo conciliador no queda más que proponer otra manera razonable de hurgar a través de la mirada del humor para explicar el siglo XX. En este caso cabe nuevamente preguntarnos qué es el siglo XX. Ahora, observando esta cuestión fundamental desde la perspectiva de la racionalidad del humor fílmico, de la desfachatez irónica del cine, desde el deslenguado y cotorriente hablar de la burla en escena, desde la risa carnavalesca y el sustrato ecológico, la carcajada entre cámaras y luces, que en otras palabras lo hemos denominado genéricamente como *razón chaplinesca*; nos abrimos a la posibilidad de entender en sus armas, sus juegos, sus estrategias y precauciones de narración, sus planes para no callarse, su mundo alegorizado, sus males y beneficios esparcidos, un sin fin de procesos por mucho tiempo imperceptibles para el historiador enciclopedista.

Por ello recurrimos a la vida de Chaplin y a su obra fundamental *Tiempos modernos* (1936), con el fin de evaluar, reflexionar y explorar, desde el humor, el cine y el arte de Chaplin, los aspectos que interesa recordar, profundizar y comprender del siglo pasado. Propósito que se pretende llevar a cabo desde la premisa que enuncia que el indagar historiográfico parte de la pretensión constante de ser siempre presente, un reiterativo ensayo de nuevas maneras de vivir, mirar y de comprender al hombre y su mundo, su pasado y el futuro; en fin, una muy diversa manera de pensar lo visto.

Siglo XX: cine, humor e historia

La humanidad es demasiado vieja para dar luces de qué es lo nuevo y añejo en este mundo, de lo que se ha mantenido o ha sido un constante cambio entre nosotros, pero hoy por hoy está claro que la pregunta por el siglo XX con la cual choca de frente el humor ya no es exclusivamente cosa de filósofos, poetas ni de historiadores, ya no es una cerrada preocupación de este grupo ni de otro, sino que es de todos, patrimonio y soberanía de la humanidad, lugar común del hombre, un problema que concierne a cada uno de nosotros. Sobre ésta, el presente trabajo tratará el aporte humorístico de Charles Chaplin.

Así como el siglo XX entre tanto cambalache, tinglado y ruido político y social que provocó, también vio nacer y morir un

abanico de personas, ideologías, filosofías, artes y ocurrencias científicas, muchas de estas últimas intentos fallidos y otros de gran éxito, cabe resaltar el aporte e importancia que ha sido el cine, y dentro de su devenir, la vida y obra de Chaplin, cuyo humor fílmico y puesta en escena es crítica de su sociedad.

Aunque el cine se originó a fines del siglo XIX, iniciado en 1890 con un aparato del francés Marey que podía fotografiar 16 veces a la vez y que se comparaba con el kinetoscopio de Edison, el cual permitía hacer desfilar ante el observador una serie de fotografías, no fue hasta tres años después que los hermanos Lumière inventaron el cinematógrafo con la misma función con la que hoy lo conocemos: producir en una rápida secuencia correlativa de imágenes estáticas la ilusión del movimiento. Sin embargo, la consagración y masificación de este nuevo aparato no hizo gala de sus beneficios e impactos hasta el siglo XX.

Así es como en esta nueva centuria da inicio a una de las artes con que más se identifica, no sólo por el atractivo que logra reclutar entre las masas, las posibilidades de manifestación que entrega, su dedicación al lenguaje de la imágenes y el sonido y los aportes que de la tecnología siempre ha demandado, sino que además por ser un arte que exige la armonía de sus creadores en busca de una idea, es decir, un arte que en su realización compromete a distinta gente y aptitudes para lograr un esfuerzo común que logra evocar, entretener, educar, informar y reflexionar sobre el presente, confluyendo en sí toda una época: el dolor de sus acontecimientos, los sentimientos y razones de los individuos que la interpretan, seguridades sociales y creencias, tensiones que provoca la identidad y la memoria, códigos, símbolos, fijaciones culturales, estéticas y problemáticas de poder, consumo y moda, etcétera.

Por ello, el cine, y en este caso particular el cine de comedia de Chaplin, como uno de los más excelsos y fundamentales del desarrollo artístico del siglo XX, puede parecer una razón capaz de generar, analizar y criticar de manera idónea y hábil la realidad, poner en juego las fuerzas de la creatividad y compromiso del hombre con su época. Pero esta razón se inicia desde otro rincón y vereda, pues no se reconoce como exclusiva y única, como unilateral y profunda, hegemónica e inquisitorial, sino que más bien aglutinadora y cambiante, emprendedora y despreciada, generosa y amable, que, por sobre todo, es capaz de superar la

soberbia antropomórfica a través de la vía alegórica de la poesía fílmica, del humor, puesta en escena y rodaje.

Si uno piensa en cine, inevitablemente debe repasar la idea que significa Charles Chaplin, ahora bien, de modo contrario, al momento de evocar en pensamiento la figura de Charles Chaplin no existe otro lugar a que nos arrastre tal presencia que al cine, al humor y al siglo XX. Dentro de Charlot, su personaje de zapatos largos y desvencijados, sombrero hongo, pantalones anchos y jugueteón bastón, con un rostro tan expresivo como inolvidable, Chaplin se posesiona del genio de la expresión, del movimiento, de la seducción visual, de un mundo lleno de matices y riquezas humanas, capaz de persuadirnos sobre la felicidad de la vida, y a la vez provocarnos llorar por las tragedias de ésta.

Este trabajo no pretende ser una biografía del autor, aunque cree necesaria una introducción a su vida, sin llegar a ser ésta el interés que guíe una crítica acuciosa al arte de Chaplin, a sus obra y a sus logros estéticos. También cabe dar lugar a reflexiones sobre los elementos de juicio que se asomarán en las imágenes de su largometraje.

Bakhtin recuerda que “el método de construcción de imágenes (cómic) procede de una época muy antigua: la encontramos en la mitología y el arte arcaico de todos los pueblos, incluso en el arte pre-clásico de los griegos y los romanos”³. La risa se devela, arrastra y adentra como reflexión cómica en la historia, desde Momo, el dios griego de la burla y el juicio, pasando por Aristófanes, Rabelais, Larra, Swift, Goya, Baroja y Chesterton, hasta nuestros días, donde destaca todavía la humildad y agilidad mordiente en el cine de Cantinflas o de Waugh. Este género mantiene su arremetida, ya que en ninguna sociedad ha estado ausente esta forma vital de dar razón de sí: el humor, pues por más microscópicas que sean nuestras pesquisas en pos de una historia de la sensatez, todas las sociedades, por más serias y fríamente racionales, se han visto envueltas en la arremetida humorística como crítica o inquietud fustigante contra elementos sociales e individuales de su época, curiosamente, aun en los peores momentos de historia, cuando todo se ha dado para llorar, siempre ha existido momento para la risa y su mirada distinta.

³ Mijail Bakhtin, *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento: el contexto de François Rabelais* (Madrid: Alianza, 2002), 35.

Ahora bien, aunque el humor en sí es incapaz de destronar y guillotinar reyes, incapaz de crear programas de vacunación masivos, incapaz de detener pandilleros o peloteros que se maten en las calles, incapaz de rescatar de la quiebra a bancos y empresas, su insistente trasgresión (y no se pierda esto de vista de aquí en adelante) no mella tan sólo sobre los valores y principios fundamentales de los paradigmas culturales, sino que jerarquiza, humaniza y vierte la voluntad creativa del hombre y sus sociedades en conceptos de una época entera, apurando situaciones, despertando ideas, derribando porfías y azuzando esfuerzos. Los logros y pesos del humor son de mayor impacto cuando éste nace desde el arte que por antonomasia representa el siglo XX: el cine.

Henri Bergson, sobre la importancia en la conformación del género humano, dice que:

“Lo cómico no existe fuera de lo que es propiamente humano [...] nos reímos de un animal, pero porque hemos sorprendido en él una actitud de hombre o una expresión humana [...] Muchos han definido al hombre como un animal que sabe reír, hubieran podido definirlo igualmente como un animal que hace reír”⁴

El humor no es tan sólo uno de los más riesgosos, profundos e intensos que pueden existir, y al contrario de lo que piensan muchos, mientras la tristeza y el dolor es territorio de todos, el humor es exclusivo, reducido y único de pocos, como Kierkegaard lo recuerda:

“La ironía implica una cultura intelectual específica, la cual es muy rara en cualquier generación [...] La ironía absolutamente no es social; una ironía que sea de la mayoría no es ironía. Nada es más cierto que esto, porque no entraña el mismo concepto. La ironía tiende hacia la persona como su límite, como quedó tan justamente establecido por el dicho aristotélico de que el irónico lo hace todo *en atención de él mismo*”⁵

Asimismo, téngase en cuenta que si una cosa es reír de buena gana, otra muy distinta es saber dedicar todo el ímpetu humano,

⁴ Henri Bergson, *La risa, ensayo sobre la significación de lo cómico* (Buenos Aires: Losada, 1953), 3-4.

⁵ Søren Kierkegaard, *Mi punto de vista* (Buenos Aires: Editorial Aguilar, 1980) 6-7.

horas de compromiso y de observación, de creatividad y empeño en hacer reír. Por ello, resulta novedoso que desde la mirada histórica se coteje la apuesta filmica de franco humor sobre el siglo XX, en esta ocasión celebrado por la película *Tiempos modernos* escrita y dirigida por Charles Chaplin entre 1934 y 1935, aunque estrenada hasta 1936. Todo esto apunta al fin de descubrir la mirada cinematográfica a dos pies entre el humor crítico y la sátira de época de este genio a través de *Tiempos modernos*, un espejo pulcramente brillante donde es posible encontrar aquellos lugares comunes, interpretaciones, códigos, gestos, apropiaciones y objetos culturales que tuvo una sociedad completa durante su turno histórico.

Chaplin: Una mirada a su vida y genealogía filmica

La vida de Chaplin puede ser perfectamente equiparada con la de cualquier héroe de la pluma de Charles Dickens, pues en ella existieron las más profundas tristezas y felicidades que todo personaje dickensiano debe recorrer. Junto a su obra, la vida de Chaplin se vuelve espejo de las vicisitudes de gran parte del siglo XX. Vivió una niñez difícil y desoladora, marcada por la miseria y la falta de un padre, con el paso del tiempo y a costa de sus propios esfuerzos, valentía y rigurosidad en la edad adulta, llegó a ser uno de los personajes más importantes y reconocidos del mundo, transformando la miseria en sueño, y el mirar inocente del mundo en una crítica abierta a su tiempo y al cometido humano.

Chaplin nació en los suburbios de Londres el 16 de abril de 1889. Su infancia fue dura, negada por las desesperanzadoras condiciones económicas que vivía junto a su madre, Hanna.

“Mi madre - dice Chaplin - se había transformado en una obrera a domicilio. Cosía a máquina noche y día. Luego iba a llevar su trabajo a la ciudad. Le daban un penique por cada docena de forros cosidos ¿Cómo podría ella pagar con eso su alojamiento? Más de una vez hemos cargado sobre una carretilla los dos colchones, nuestras tres sillas de paja. Partíamos a la búsqueda de otro alojamiento”⁶

⁶ Sergéi Eisenstein et al., *El arte de Charles Chaplin* (Buenos Aires: Nueva Visión, 1973), 7.

Estas circunstancias llevaron al joven Chaplin a ganarse sus primeras rentas al arrancar algunas cuantas sonrisas cantando en el *cabaret* de Aldershot cuando sólo tenía cinco años de edad.

“Era el mimo más prodigioso que yo jamás haya visto, escribió Chaplin de su madre. Y es mirándola como he aprendido, no solamente a traducir las emociones con mis manos y mi fi gura, sino también a estudiar al hombre”⁷

Dentro de este contexto, a fines de la Inglaterra victoriana, el *music hall* se había convertido en una institución de carácter nacional, como fue el teatro de Shakespeare de la época Isabelina, que abarcaba todos los rincones y atraía a todas clases sociales. Chaplin, gracias a su hermano Sydney, pudo entrar definitivamente a la *troupe*, de Fred Karno, una de las compañías de *music hall* más importantes del país. Aquí adquirió conocimientos más acabados de la pantomima, pero sobre todo aprendió a agudizar la mirada. No obstante el éxito que cosechaba Chaplin junto a la compañía de Karno, aún no podía considerarse taxativamente importante. En 1910, cuando se presentaron en Estado Unidos, Chaplin tuvo la oportunidad de enterarse de lo que significaba para el nuevo siglo el nacimiento del cine, y la suerte que podría correr en él si tuviera la posibilidad de internarse en uno de los géneros que años más tarde no podría abandonar.

La industria del *Nickel Odeon* (salas cinematográficas cuya entrada costaba un níquel), que se mantenía aún en sus primeros pasos, se estaba extendía rápidamente por los Estados Unidos y Francia, exigiendo con mayor frecuencia a consagrados actores y certeros cómicos a dejar sus espectáculos de teatro para unirse a la naciente industria. Fred Karno sabía lo que buscaba Hollywood, que en esa época era solamente un manchón de colinas en el mapa de California, por lo que entusiasmó a la *troupe* para dejar Inglaterra, y en 1910 apostó a ir al otro extremo del Atlántico en busca de obtener algún tipo de ganancia de los talentos con que contaba su compañía. Chaplin, años más tarde de su desembarco en los *Docks* de Nueva York, recuerda haber pensando: “América, prepárate, que vengo a conquistarte”⁸, sentencia que quizás aclara la temprana intuición de alcanzar éxitos mayores en esta tierra.

⁷ Eisenstein et al., *El arte de Charles Chaplin*, 8.

⁸ Pierre Leprohon, *Charles Chaplin* (Madrid: Rialp, 1961), 37.

Sus impresiones desde un principio fueron favorables y benévolas para él y la compañía, como dice una crítica periodística de la época: “Chaplin, típicamente inglés, es el tipo de comediante que parece gustar a los espectadores americanos [...] pisa las tablas con mucha naturalidad”⁹.

No obstante, a pesar de haber causado buena impresión y éxitos, no será aún el momento de su consagración. Será 1912 el año en que nuevamente Chaplin se embarque hacia Estados Unidos, ahora desde el puerto de Liverpool. Es entonces cuando aparece la estampa de Charlot, el hombrecito de sombrero de hongo y la caminada de pingüino; es entonces cuando Chaplin logra ambientarse a los ritmos del cine, su geografía fílmica que, a diferencia del teatro, no depende de escenas lógicamente montadas en un escenario, sino que más bien da la caótica toma de cuadros de distintos ambientes y repertorios que después son articulados coherentemente en un estudio.

En este caso Chaplin se adelanta a Bergson en dar sentido al humor como crítica de la época, pues en su intento de crear a Charlot como un personaje cargado de gestos mecánicos y movimientos rígidos, no sólo se lanza desde la comedia en contra del terror que el hombre de principios del siglo XX aún conservaba de la industrialización y la automatización de la vida humana producto de ella, sino que adjudica a objeto de risa todo aquello que mecánicamente se ha sobrepuesto a lo viviente y espontáneo. De hecho, Bergson da pie a su teoría sobre la risa a partir de las carcajadas que provocaba un profesor que de manera automatizada, como si fuese una máquina, se sacaba a dos manos sus lentes para dejarlos en la mesa y después de un segundo nuevamente se los llevaba a la cara; acción reiterada y sin descanso mientras duró la charla que ofreció en la sala de una universidad, por lo que el filósofo concluye que la risa es provocada por “el automatismo instalado en la vida”¹⁰. En este sentido, a principios del siglo XX, tanto Chaplin como Bergson aseveraban, cada uno desde su trinchera, cómo el humor responde a lo más íntimo de una época.

Debe considerarse entonces que a diferencia del cine actual, a principios del siglo XX la realización cinematográfica consistía en

⁹ Leprohon, *Charles Chaplin*, 38.

¹⁰ Alfred Stern, *Filosofía de la risa y el llanto* (Buenos Aires: Imán, 1950) 29.

llevar a cabo de cualquier manera posible la idea que más o menos clara tenía cada realizador en mente, dejando el resto de los factores y aportes al fruto de la improvisación ante las cámaras. Caldo de cultivo para que Chaplin trabajara sobre Charlot con cada vez más entusiasmo, creatividad y libre reflexión. Esto explica de manera efectiva cómo este personaje de caminar gracioso y escapadas inventivas se va formando en cada película, ya que cada nuevo adorno, estilo o rutina que daba Chaplin a su Charlot no era otra cosa que producto del momento justo de la filmación, como fue el caso de la patada que dio por la retaguardia a su contrincante después de escaparse, o cuando en plena carrera al girar en una esquina levantaba el pie externo al muro, mientras el otro giraba rectamente dentro de su centro, su mano izquierda sujetando su sombrero y nuevamente a emprender la carrera; elementos que, como se había dicho, se irían repitiendo con el fin de crear tópicos exclusivos que le otorguen una personalidad efectiva a Charlot. Sobre esto Chaplin comenta:

“Mi objetivo ha sido exclusivamente gustarme a mí mismo, pues, cuando he reflexionado en la cuestión, se ha impuesto a mi mente la convicción de que a quien yo intentaba agradar era al hombre de la calle, ¿Y acaso no era yo ese hombre de la calle?”¹¹

Tras volver Chaplin desde Chicago en 1915, el actor hace del cine un arte de poesía, consolida un estilo que poco a poco va a ir pasando de la risa desmedida a la ternura de sonreír; comienza la ingenuidad con gotas de absurdo, como es por ejemplo ordeñar una vaca abanicando su cola como una bomba. Su nueva faceta no defrauda a su público más fiel, que es también capaz de repensar y asumir de modo irónico los acontecimientos que Chaplin retrataba en sus nuevas películas: desde la miseria de las cárceles y la mendicidad hasta las desdichas y el sufrimiento de orfandad.

A pesar de que el mundo vivía la Primera Guerra Mundial (1914-1918), Chaplin, no sólo por su obra humorística, sino que también por su interpretación y advertencia de los hechos que acontecían, sirvió de manera fresca y creativa como el mejor antídoto a la desgracia de los soldados que permanecían en el barro ensangrentado de Europa, pues para este hombre, pequeño inglés de cabeza plana, la función debía continuar. En 1917

¹¹ Leprohon, *Charles Chaplin*, 58.

Chaplin firma un nuevo contrato con el First National Exhibition Circuit. Ahora bien, si el público antes vio lo gracioso del fracaso (el piano que cae cuesta abajo siempre por un simple y cándido descuido después de haber intentado subirlo en reiteradas ocasiones), la risa que provoca la inocencia o la carcajada espontánea producto de la ilógica (Charlot como bombero se cae del carro cuando éste dobla en una esquina), ahora se enfrenta a películas como *The Kid*, *Una vida de perros* o *Armas al hombro*, en las cuales nace el drama con máscara de humor y se evoca cierto momento histórico, proceso social, o fijación cultural que el siglo XX debió enfrentar. A esta altura de su carrera, Charles Chaplin ya no se fía de la improvisación, ni del respaldo de su fama para crear, sino que más bien opta por un dedicado y sinuoso estudio y observación de la realidad que lo circunda; a esto responde que hiciese grandes, pero también riesgosas apuestas fílmicas, como *Las luces de la ciudad* (1931) o *Candilejas* (1952), que de la noche a la mañana podían ser un rotundo fracaso o un sensacional éxito.

Chaplin, a sus 40 años, gozaba de una singular popularidad, aunque la deseaban con fervor, donde iba, a la ciudad a la que llegase, era recibido con gran opulencia y alarde por las autoridades correspondientes. Tenía la fortuna de conocer a los personajes más importantes en todos los ámbitos del quehacer humano, como Wiston Churchill, Premier Británico y líder del partido Conservador, Ramsay Mc Donald, líder laborista y primer Premier de esa colectividad, por quien solía ser invitado a cenar, la Condesa de York, a quien visitaba, era amigo de Pablo Picasso y de Albert Einstein, incluso llegó a mantener una cordial conversación con Mahatma Gandhi. Pero más espontáneo y natural era siempre el recibimiento de la gente que lo esperaba al bajarse de su coche o al asomar su rostro por el balcón de la habitación.

Pasados veinte años desde que pisó por primera vez Hollywood, y antes de lo pensado, Chaplin funda su propia compañía en 1922: *The United Artists*. Durante el mismo año Chaplin escribe una de sus mejores obras, y a la vez una de las mejores películas del siglo: *Tiempos modernos*. A pesar de los malos augurios de la prensa, que comenzaba a criticar a Chaplin tanto por su vida privada como social, y tal vez un poco más tarde de lo que se hubiera esperado, el éxito se hizo presente. Un éxito más bien austero debido al descalabro económico-financiero que había afectado a Estados Unidos y a gran parte del mundo, como fue el

caso de la delicada y frágil estabilidad económica y política de la República de *Weimar* en la Alemania, que entre otras cosas llevó al poder al Partido Nacional Socialista; en Chile se liquidaron definitivamente las riquezas de salitre en 1929, provocando una crisis política y económica de proporciones importantes. A esto se suma el cierre de fábricas, el desempleo, la miseria y la desesperación del pueblo que no se vio aliviado en mucho tiempo, ni siquiera con las nuevas políticas económicas del modelo keynesiano.

Antes de comenzar a rodar *Tiempos modernos*, el mundo se ve enfrentado a un clima de incertidumbres, confusiones y desesperanzas que llevarán tarde o temprano a la crisis, pues de un momento a otro los fundamentos de las repúblicas modernas y el racionalismo de un siglo atrás basado en la democracia y el capitalismo se ven deprimidos y amenazados por el fortalecimiento de los sistemas totalitarios, la ruina financiera a partir de 1929 y los desequilibrios mundiales de los años treinta. ¿Vivimos en un mundo que se precia de moderno, que según él ha cambiado el curandero por el médico, el alquimista por el químico y el charlatán por el astrónomo; somos más felices? ¿Acaso vivimos mejor con toda esta nueva tecnología? ¿Qué es lo propiamente humano? ¿Qué significa vivir en el siglo XX? ¿Qué es la modernidad y la razón? Es debido reconocer que Chaplin vio antes que muchos la crisis de la modernidad, la deshumanización de las relaciones, la competencia indiscriminada de la máquina contra el trabajador, la automatización del empleo, la excesiva pobreza en la que caen algunos, etcétera, y bajo esta mirada se decidió a crear *Tiempos modernos* como respuesta y reflejo de la miseria y grandeza de su tiempo. Por ello, el humor que abunda en *Tiempos modernos* es de un constante trabajo clínico apostado sobre una buena cantidad de observaciones y crítica, como si Chaplin no sólo tuviese un tercer ojo para mirar lo que ocurre con su siglo, sino como si a través de su obra también pretendiese arrastrar al borde del abismo el poder activo de la imaginación.

Tiempos modernos y su arremetida histórica

No existe nada que se dé por inocente en la creación cómica de *Tiempos modernos*, aunque se desbaraten todos los entramados,

repertorios y lógicas que a simple vista se creen mejor articuladas en ella, nada es al azar, nada es falta de emoción.

Tiempos modernos fue escrita, dirigida e interpretada por Chaplin, además de participar en la creación de la música que acompaña este ballet fílmico, rodado entre octubre de 1934 y octubre de 1935, y estrenado en el *Rivoli Theatre* de Nueva York, el 5 de febrero de 1936. De primera impresión, aún más allá de tomarse esta película de manera reflexiva y estudiar sus íntimos supuestos, se da la sensación de estar viendo algo que va más allá de seguir una secuencia fílmica que se resuelve entre la peripecias de Charlot, las idas y venidas de una chicuela de bellos ojos, un policía de malhumor y escenarios tan disímiles como la cárcel, una fábrica y un restaurante, pues detrás de esta película existe la necesidad, por sobre todas las cosas, de ser feliz, a pesar de los excesos de la policía, del desempleo, de las dificultades que han traído la mecanización y todos los males de la modernidad. Para Chaplin aún existen esperanzas y sueños que alcanzar, no con más tecnología y esfuerzos políticos, sino más bien con las cosas simples, como el amor, la solidaridad, la cautela y una siempre viva reflexión.

Por lo ya mencionado, el héroe de esta película es también Charlot, quien se hace particularmente humano, se reduce al hombre de entonces: un obrero que se encuentra en el universo colectivo de la máquina, oprimido por un paisaje en el que todos los individuos son anónimas piezas de un engranaje mayor: la fábrica, y donde poco y nada importan el nombre, las diferencias, los problemas y los sueños de cada uno mientras sean útiles en la sinfonía del progreso. Chaplin nunca antes se había encontrado tan internamente con Charlot, y pareciese que en esta obra se da el triunfo definitivo en la correspondencia que existe entre personaje y creador, entre genio y comediante, entre pantomima y crítica social, mientras la realidad avizorada por Chaplin se fundía con tanta locura subitánea y sugerente con la imaginación para hacer un llamado a la vida (la gran capacidad de observación de Chaplin y su gran talento artístico son la clave de su éxito).

De hecho, *Tiempos modernos* se inicia con un juego de sobre posición de cuadros en la cual se filman obreros y ovejas a la salida de una puerta, cuadro que no sólo intenta ironizar sobre la sociedad y alguna similitud que se tenga con el reino de los animales, sino que también exige e un inaugural compromiso del

observador (público) con lo que significa para cada uno su propia realidad, asunto que es engalanado con el siguiente título: “La historia de la industria, de la iniciativa empresarial, la humanidad en búsqueda de la felicidad”¹².

En la práctica, el primer gesto de Chaplin contra la máquina y el progreso deshumanizador en este sentido fue rodar una película completamente muda, aunque el cine contara con sonido desde 1927. Chaplin no podía traicionar su juramento, con lo que debió luchar contra la corriente que se daba en su época al llenar de diálogos a las nuevas películas, y que en definitiva había ganado a los aduladores de la palabra en desmedro del gesto y la imagen, por lo que dice: “El auténtico creador desdeña la técnica entendida como un fin y no como un medio”¹³.

Para la presente reflexión, más allá de esta apuesta conservadora de Chaplin, es debido conceder que no podría existir una película como *Tiempos modernos*, en donde el lenguaje no sea otro que la gestualidad y las emociones silenciosas que se expresan a través de las formas del cuerpo y el ambiente, todo en blanco y negro.

Charlot es un empleado de fábrica que debe dedicarse a atornillar botones, que pasan frente a sus ojos en una correa transportadora, antes que salten a su compañero o se las lleve a la boca una gran máquina tragadora, nada fuera de lo común en una sociedad que ha adoptado la especialización que exige el trabajo en línea. Esta escena en *Tiempos modernos* es una crítica abierta a la difundida teoría de Taylor sobre la gestión mecanizada en su libro *Principios de la administración científica* (1911), trabajo de economía ampliamente divulgado en Estados Unidos y Europa, en el que se distinguen dos tipos de procesos al momento de considerar una producción científicamente esbozada: vertical y horizontal¹⁴

La organización productiva vertical, según los “tayloristas”, se basa en diseñar teóricamente estrategias de mando que sean responsabilidad exclusiva de los directivos, sin que los trabajadores tengan alguna injerencia en ellas más que limitarse a la posibilidad de ejecutar sus órdenes. El diseño horizontal, en el

¹² Charles Chaplin, *Mi autobiografía* (Madrid: Cenit, 1978).

¹³ Chaplin, *Mi autobiografía*, 46.

¹⁴ Frederick Winslow Taylor, *Principios de la administración científica* (México: Editorial Herrero Hermanos, 1966), 26-39.

que se introduce el desarrollo de producción en cadena, compartimenta el trabajo en operaciones básicas sobre la idea de una especialización total.

Charlot sólo debe cumplir con su trabajo para que todo salga bien y como ha sido planeado, pero al contrario del eterno sumiso de la misma actividad, nuestro héroe de bigotillos ya adolece de problemas, desvaría, ve botones por todos lados y su cuerpo de pronto y sin previo aviso se vuelve esclavo del movimiento: izquierda, derecha, izquierda: atornilla botones imaginarios.

Chaplin claramente realiza una crítica al desarrollo en cadena de montajes a gran escala de la producción, ícono de la empresa automovilística fundada en 1903 en Detroit por Henry Ford, en cuyo proceso de ensamblaje ya no es el hombre quien marca el ritmo del trabajo y la producción, sino que es la correa transportadora quien dicta la cantidad de trabajo realizado. Hecho que permitió a los grandes industriales fijar los salarios, pagando por jornada, por horas de trabajo y no por obra realizada. Sobre esto, Taylor dice:

“Éste, estará pendiente de ti todo el día con un cronómetro. Te cronometrará, contará las paladas, y te dirá lo que tienes que hacer. No es necesario que te apresures; simplemente trabaja a tu paso normal. Pero si alguno de ustedes trata de haraganear, esto será el fin. Los descubriremos tan seguramente como que ahora es de día y los despediremos de aquí”¹⁵

Paralelamente a lo anterior, la negativa devaluación del ser humano se muestra en dos imágenes fundamentales y tópicos de la película. La primera muestra a Charlot ser devorado por la máquina de la industria en que trabaja, la cual lo arrastra por sus intestinos de acero y grasa, evidenciando la lucha perdida de la vida y el hombre frente al armatoste técnico, la esclavitud del ser humano ante éste. El mismo Chaplin, cuando se le pregunta por el mensaje que puede contener tal imagen, alude al hecho de la deshumanización del trabajo, los costos del maquinismo y la cautela que debe mantenerse frente al capitalismo:

¹⁵ Taylor, *Principios...*, 49.

“El desempleo es la cuestión más importante [...] la introducción de las máquinas en el trabajo debería ser de ayuda a la humanidad, y no una fuente de tragedia dejando a la gente sin trabajo”¹⁶

La segunda imagen es aún más incisiva, pues trata de una puñalada contra la dignidad humana: Charlot es seleccionado para probar un nuevo invento: una máquina que permite a los empleados comer mientras trabajan; para el empresario la oportunidad de un negocio redondo al no tener que detener las faenas por razones de descanso y colación. Al final la máquina se transforma en un juego circense y grescas, ya que no responde a ninguna orden y le juega una muy mala pasada a su dueño y a nuestro protagonista, evidenciando en esta escena de franca ironía la tensión que existía en la época – y que se arrastra hasta nuestros días – respecto a las maliciosas prácticas de aumentar las horas de trabajo en desmedro del bienestar y descanso de los trabajadores. Chaplin en este momento evidencia que la crisis que se arrastra del *crack* de la Bolsa de Nueva York desde 1929, repercutirá durante los primeros años de la década del 1930 (siendo 1932 el más duro de todos), pues si bien los primeros meses quebraron los más ingenuos especuladores, a medida que avanzaba el tiempo el efecto del descalabro iba alcanzado a mayores y más fuertes inversionistas y productores, como también al pueblo mismo. Sólo en 1933, la cuarta parte de todos los trabajadores de Estados Unidos estaba cesante, mientras que entre 1929 y 1932 quebraron en el mismo país 5.096 bancos, 30.000 empresas, una temida disminución del consumo y estancamiento del *stock* provocó una indebida baja de los precios, por consiguiente un congelamiento de la producción caen ambos lados del Atlántico¹⁷. Mientras el Presidente Hoover, de modo de rescatar algo, insistía en enero de 1930: “Existen ciertos datos según los cuales la fase más severa de la recesión ha pasado ya”¹⁸.

Esta fábrica, hija de la Revolución Industrial, con la llegada del siglo XX se transforma definitivamente en la célula de producción por excelencia, cuyo objetivo no es otro que producir cada vez más, en menor costo y en menor tiempo, para tal propósito se hace necesario que en la fábrica de Charlot todos los

¹⁶ Chaplin, *Mi autobiografía*, 109.

¹⁷ John K. Galbraith, *El Crac del 29* (Barcelona: Ariel, 1983), 208.

¹⁸ Galbraith, *El Crac del 29*, 203.

eslabones deban estar bien conectados bajo la orquesta del empresario, que es capaz de espiar a su empleados hasta en los baños, e incluso evitar descansos (Charlot en búsqueda de un poco de relajó se introduce en los baños, tranquilidad interrumpida por una pantalla gigante en la cual su jefe lo invita a seguir produciendo). A propósito de esto último, es necesario mencionar que este tipo de vigilancia, junto a la disciplina y la puntualidad, se vuelven pilares de la producción eficiente y eficaz, sistema que sin duda se sostiene sobre el castigo y el rigor, característica sobre la cual reflexiona Foucault:

“El ejercicio de la disciplina supone un dispositivo que coacciona por el juego de la mirada; un aparato en el que las técnicas que permiten ver inducen efectos de poder y donde, de rechazo, los medios de coerción hacen claramente visibles aquellos sobre quienes se aplican”¹⁹

Charlot no pertenece a este universo tan ordenado de la razón a secas y los argumentos en bruto, porque su mismo mundo ya no les pertenece a los humanos, y es debido que se atiende. Chaplin, bajo la mirada de su humor, nos demuestra que Charlot no puede, y como éste trastoca la ritmicidad de la fábrica, lo despiden por ser un incapaz y desadaptado, a lo que cabe preguntarse ¿Es un desadaptado alguien que sufre de la sobrecarga de la mecanización?, pues sí, lamentablemente en una economía que exige eficiencia y éxitos, un Charlot no sirve. Chaplin, en *Tiempos modernos*, no pretende que se rotule su mirada de misonéista frente al progreso y los avances que su época le arrojan, sino que más bien quiere explicar que desde su punto de vista lo nuevo es malo cuando está contra el hombre y no lo protege, que no es justo lograr tanto en desmedro de la felicidad del ser humano.

Tras el fracaso de las medidas que toma para salir de la crisis el Gobierno del Presidente Hoover (1929-1933), los demócratas ganan las elecciones presidenciales con su candidato Franklin D. Roosevelt, quien implanta una política innovadora para reactivar el consumo y la inversión y para erradicar los males que había padecido la economía norteamericana; se trataba del llamado *New Deal*. Si bien, las medidas de resguardo financiero fueron las más

¹⁹ Michel Foucault, *Vigilar y castigar: nacimiento de la prisión* (Buenos Aires: Siglo XXI, 2003), 30.

discutidas y querelladas, como la necesidad de devaluar el dólar y el aumento de precios en el mercado interno, subsidios para la agricultura o la prohibición de libre competencia sobre códigos de convenios colectivos. Aspectos en los que claramente se ve al Estado interviniendo la marcha económica del país, basado en las ideas de John M. Keynes. No obstante, fueron las medidas sociales las que más impacto tuvieron sobre Chaplin: estas medidas sociales iban encaminadas a la protección social, sobre todo de una gran masa de desempleados.

Se fijaba la jornada laboral máxima en cuarenta horas semanales y se abolía el trabajo de los niños. Por la *National Labor Relations Act* se apoyaba a los sindicatos, revitalizándose centrales obreras como la *American Federation of Labor*. Se puede asegurar que, si bien la política económica de Roosevelt no mejoró sensiblemente la situación de crisis, sí, al menos, contribuyó a hacerla menos mala. Chaplin levantaba una crítica contra la voracidad y despreocupación humana por la vida y el respeto, de hecho, si bien entre 1935-1936 las medidas tomadas habían logrado recuperar los niveles de actividad de 1929, el peligro de una nueva crisis para Chaplin no estaba en la especulación o el consumo, sino que en lo más íntimo de la codicia humana.

Es oportuno abrir un pequeño paréntesis para explicar a grandes rasgos lo que significó para la sociedad de Chaplin y el siglo XX en general la crisis de 1929. Muchos más desempleados de los que se piensan viven esta amarga suerte que les ha dejado la crisis, el desempleo bajo esta imagen se asemeja al largo deambular de hombres y mujeres sin rostro, rumbo, color ni gracia, que entre las calles y pasajes de las grandes ciudades se pierden sin esperanza ni sueño. Así también nuestro héroe, en iguales condiciones, se da al vagabundeo sin horizontes, en el cual, entre tanta caminata sin destino, recoge la bandera roja que indicaba carga en una camioneta que segundos antes había pasado frente a él, inocentemente la abanica para que el vehículo vuelva; intento fallido, pues sólo logra que un torrente de personas en marcha con pancartas y banderas similares comience a seguir al ya desafortunado protagonista, que acto seguido es apresado por la policía que disuelve la marcha, y lo culpa de instigar revueltas y alborotos. Fruto de esta escena nació la excusa para encasillar a Chaplin dentro del comunismo, acusándolo directamente de bolchevique y anticapitalista. Esto no sólo provoca que ciertos

círculos de interés y personas se alejen o nieguen su relación con la figura de Charles Chaplin, sino que además un diputado de Mississippi proclama públicamente la expulsión y censura de Chaplin con el fin de evitar que la “juventud fuera influida por sus degradantes películas”²⁰. Tal antipatía y recelo precisó que la exhibición de *Tiempos modernos* fuera prohibida en Alemania e Italia.

La cesantía constituye la primera y más terrible consecuencia de la gran depresión. En 1932 había en el mundo 40 millones de desempleados, lo cual era acompañado siempre de mendicidad, enfermedad y hacinamiento en las ciudades de lata y madera (llamadas en Estados Unidos, *hoovervilles*). En los Estados Unidos se calcula para aquella época que el 63% de los trabajadores industriales estaban contratados a tiempo parcial, a muy bajos salarios. Paralelamente a esto, y como consecuencia de ello se cierran escuelas, desciende el crecimiento demográfico (disminución de la nupcialidad, la natalidad y las migraciones, unida al aumento de la mortalidad infantil y senil), aumentan las desigualdades sociales, etcétera. Hechos que Charlot refleja en varias de sus escenas junto a la chicuela de ojos salvajes que lo acompaña (Paulette Godard).

No obstante, cabe mencionar que a la luz de la obra completa de Chaplin, su época y su humor puede ser una falta de juicio crítico pensar que una escena de este tipo alienta manifestaciones comunistas por el hecho de enarbolar una bandera roja, sino que más bien es oportuno reflexionar, para entender el cuadro completo, que por un lado Charlot gentilmente, en un acto de buena fe, recoge la bandera, abanicarla es simplemente llamar la atención del conductor, pero el hecho que importa reforzar en perspectiva de la ironía y el juego del humor en Chaplin, es demostrar la nefasta ceguera de las masas que, desorientadas e ignorantes de sus propósitos y necesidades, siguen al primer ícono, gesto, símbolo o discurso que se encuentran, a pesar de sus fundamentos o el hambre que las mueve. Puede ser un inocente transeúnte como Charlot o un líder carismático como Hitler quien los acoja, asunto que Chaplin no duda en criticar de modo irónico

²⁰ Eisenstein et al., *El arte de Charles Chaplin*, 88.

con las siguientes palabras: “No esperes a que te toque el turno de hablar: escucha de modo serio y serás diferente a otros”²¹.

Ahora bien, el siglo XX en teoría se acabó definitivamente para nosotros al pasar la última hoja del calendario que marcó el año 2000, pero en la práctica la atmósfera de esta época como heredera de la anterior guarda aún aquel perfume; una sensación brusca y chocante, pero también nostálgica y apacible, llena de cuestionamientos y problemáticas abultan la ya complicada sobrevivencia en el nuevo milenio. A diferencia del resto de las centurias pasadas, desde sus albores, el siglo XX ha dejado un cierto gustillo de boca que recuerda procesos complejos y disímiles de cambios vertiginosos y efectos inmediatos, de corta memoria y amplia ambición, de actores y grupos diversos, pues por donde e mire el cuestionado siglo, parece que las coyunturas y los procesos han sido tan múltiples y arrítmicos que es difícil, aún mirándolos de la perspectiva de la razón kantiana y la búsqueda del progreso humano. De manera clara, para comenzar se fijará la mirada hacia *la belle époque* estadounidense y los frutos de una sociedad en pleno proceso de crecimiento, industrialización, expansión de comercio y consumo, que ha ganado la Primera Guerra Mundial sin sufrir pérdidas de ningún tipo para su territorio, su sistema financiero, su esqueleto industrial o el posicionamiento de su moneda. Sólo en 1929, nueve millones de estadounidenses (de 122 millones de habitantes en total) había invertido en la bolsa, lo que indicaba que este dulce aire de triunfalismo puso en marcha la máquina especulativa y bursátil que superó sus propias expectativas y el consumo, asomándose como la gran potencia industrial y financiera a nivel mundial que mantiene más del 50% de las reservas de oro del planeta, y que goza de una rehabilitada economía a base de una desenfrenada sobreproducción masiva de nuevos productos aparecidos durante la década como la aspiradora, el cinematógrafo, el automóvil o el teléfono, debido en parte al mayor poder adquisitivo de las masas obreras comparadas con las del resto del mundo; en fin, el modelo glorioso de un país capitalista. Sin embargo, existe un factor decisivo en todo este proceso que la sociedad norteamericana no logró avizorar en su desenfrenado sistema de producción e inversión, y en el cual vio la piedra de tope de su fracaso, que es,

²¹ Chaplin, *Mi autobiografía*, 89.

por sobre todas las cosas, el capitalismo, pues en cualquiera de sus formas, éste se basa en la confianza que invita al individuo a arriesgar su capital con la única certeza de que se puede ganar o perder todo, el *boom* de confianza que vive esta sociedad norteamericana entre 1919 y 1929 alienta a que la especulación aumente sin mucho techo y precaución (euforia especulativa), las acciones de la bolsa se triplican en la medida que van avanzado los años, los préstamos e hipotecas no median en los intereses y, a modo de resumir todo esto, la sobreproducción y el desorden monetario tampoco eran avizorados, pareciese que la sociedad en su conjunto invirtiese a ojos cerrados en la empresa que le pudiera ser más atractiva, aunque muchas de ellas sean una farsa o el riesgo las desnude.

Esto provocó que los bancos, a nivel nacional, con el fin de acoger la demanda especulativa, elevaran sus cuotas de préstamos sobre intangibles de manera escandalosa, subieran los precios de los valores y cayera el consumo, quedando prácticamente vacíos a la indiscriminada prestación de dinero a quien se lo pedía, pero llegó la fecha fatal, el sólo rumor de que algo andaba mal en *Wall Street* originó que la confianza se quebrara en todo este edificio bursátil, y olas de especuladores se abalanzaron sobre bancos que no podían responder con metálico a las acciones, préstamos, ahorros e inversiones. El Jueves Negro, o también conocido como el *crack* del 29, ha sido la peor crisis del capitalismo del último tiempo, no sólo porque obligó a que la pujante economía norteamericana se viera en la necesidad de cerrar fábricas, comercios, puestos de servicio, etcétera, con el consiguiente aumento del desempleo y la tensión social del cual trata de exponer Chaplin en *Tiempos modernos*, sino que también impactó de manera directa a la endeudada y deprimida economía europea, sobre todo alemana, de la cual los inversionistas norteamericanos retiraron su capital, lapidando en este gesto todos los esfuerzos hechos por la República de Weimar para reconstruir el país y cumplir con la indemnización que les heredó perder la guerra. Esta situación había dejado una lección: al concepto de confianza en economía debía agregarse el de prudencia.

Es sabido que no se puede ser lo suficientemente original como se quisiera, sin embargo, existe un fenómeno particular en Chaplin que aterra y desconcierta; algo novedoso que hace que su apuesta humorística no sólo sea un límite entre dos épocas, un

abismo en la modernidad y la posibilidad de la poesía cinematográfica, a diferencia de todos los humoristas anteriores, como Shaftesbury, William Hogarth, Thomas Rowlandson y James Gillray, quienes fueron influidos por las ideas de Pope y Dryden y apostaban crédulamente a pedir a través de la sátira ideas justicieras de moral y catequistas de razón, las cuales trabajaban al igual como un predicador de plaza que pide abstinencia y sosiego a su público que lo contempla. Chaplin, en pleno siglo XX, prefiere la ironía para la creación de su obra, por ello, no hizo más que recoger lo dramático y sarcástico que tiene la vida misma para rebajar lo grande y exaltar lo pequeño, sin dejar de reírse del mundo y de sí mismo. Por ello, la obra de Chaplin parece exagerarlo todo, como Kierkegaard nos dice:

“En la ironía, en cambio, puesto que todo se hace vano, la subjetividad se libera. Cuanto más vano todo, tanto más leve, tanto más despojado, tanto más fugaz se vuelve la subjetividad. Y mientras que todo se vuelve vanidad, el sujeto irónico no se vuelve vano él mismo, sino que redime su propia vanidad”²²

La ironía en este sentido *no se toma la seriedad en serio* que esté relacionada con la vida moderna, tan llena de marginalidad y parásitos urbanos, poética profana, espacio ciudadano y calles llenas de rincones y límites, ropavejeros de esquinas que rompen la separación de lo interno y lo externo. Por esto es posible decir que Chaplin no está en contra del trabajo, ni mucho menos del capitalismo, sino que al contrario, a lo único que aspira es a que éste se humanice, se haga con el hombre y no en contra de él, se reivindique por toda su voracidad y que por un instante atienda a los más desprotegidos:

“Después de todo - afirmó el propio autor a Gandhi - si la maquinaria se usa con un sentido altruista, debe liberar al hombre del yugo de la esclavitud y proporcionarle menos horas de trabajo - a lo cual respondió el líder Indio:

En el pasado la maquinaria ha hecho que dependamos de Inglaterra, y la única forma de liberarnos de esa dependencia está en boicotear todas

²² Søren Kierkegaard, *Sobre el concepto de ironía en constante referencia a Sócrates*. (Madrid: Trotta, 2000), 284.

las mercancías hechas con máquinas [...] deber de cada Indio hile su propio algodón y teja sus propios vestidos”²³

Charlot y la chicuela no aspiran a la isla utópica, sino a vivir en una grata casa, felices, donde un marido mantenga un trabajo estable y seguro, y la mujer lo espere con ansias en el *home sweet home*, sueñan con tener cosas: un buen vestido, una exquisita cena o una vaca en el patio de la casa que les dé leche todas las mañanas, tal como lo soñaron en una de esas escenas que tiene junto a la chicuela²⁴.

Chaplin y su siglo

Para nadie el siglo XX dejó las cosas claras e inteligibles de primera y buena impresión, pues todo lo que ha significado y representado para Occidente, es tal vez equivalente a encontrarse con uno de los más altos y categóricos riesgos de interpretación; espejos y caretas que buscan encubrir una de las épocas mundiales más controvertidas y esquivas que recuerde el devenir de nuestra historia. Interesarse entonces por esta centuria, es interesarse por un mundo completamente disperso, cuantitativamente abultado, lleno de elementos y apreciaciones que no han de acabar nunca. Por ello, se ha recurrido a ampliar las perspectivas históricas desde una mirada en blanco y negro desde el humor, y en este caso particular, de la comedia fílmica de Chaplin con el fin de abrir un camino al entendimiento, a las problemáticas que surgen de él. Para este caso *Tiempos modernos* de Chaplin pone en juego la superioridad del humor, y que éste no nace como contraparte de

²³ Chaplin, *Mi autobiografía*, 329.

²⁴ Después del estreno, Chaplin se refugió en el campo a pensar en su próxima película, que a la postre fue *El gran dictador* de 1940, en la cual personifica magistralmente a un pequeño barbero judío perseguido por sus orígenes étnicos en la Alemania Nazi, y a Adenoid Hynkel, sátira de Hitler. Luego se suma *Monsieur Verdoux* de 1947, que trata del drama de un asesino de masas por medio de bombas atómicas. Finaliza con el estreno de *Candilejas* en 1952. Chaplin, ese mismo año, cae en las redes de la caza de brujas norteamericana, prohibiéndosele la entrada a Estados Unidos, por lo que pasa a establecerse en Vevey, Suiza, donde vivió hasta su muerte en la navidad de 1977. En 1954 le fue otorgado el Premio Internacional de la Paz, posteriormente en 1975, recibió de las manos de la Reina Isabel el título de *Sir*, y ese mismo año recibe de la Academia de Hollywood el Oscar a la trayectoria.

lo racional, de la labor historiográfica moderna, ni mucho menos desde la vereda contraria de lo irracional y volitivo, como si fuese un puro absurdo sentimental. Sino más bien, cabe mencionar que *Tiempos modernos* nace del humor y responde a una lógica particular que se debe manejar²⁵.

En definitiva, de un tiempo a esta parte ha quedado claro que ya es hora de que la historia dé una vuelta de timón hacia la vida, para tomar su correspondido cariz terapéutico. Entonces, resulta auspiciante pensar en el simple hecho de incluir el tema del humor y su amplia creación dentro de la mirada histórica para equilibrar los conocimientos sobre el siglo pasado, pues con esto no sólo se estaría ampliando las posibilidades y los horizontes del conocimiento de manera multidireccional y vivificante, sino que también se estaría ensanchando la necesidad de tomar en cuenta los escenarios y las fuerzas del hombre creador en su afán de hazaña y riesgo, que no pierde de vista ni la época ni el contexto histórico que lo cobija, como tampoco el porvenir que les adviene. Por donde se mire, el humor y en definitiva la obra cinematográfica de Chaplin, debe ser un tópico de una particularidad mayúscula para Occidente, no sólo como tema de estudio, sino como generación de conocimiento y metodología de mirada, por más intensas que sean las actuales pesquisas en pos de encontrar la manera de hacer una historia de la sensatez y la seriedad.

Bibliografía

Adorno, Theodor. *Dialéctica de la ilustración*. Barcelona: Trotta, 1994.

Bakhtin, Mijail. *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento: el contexto de François Rabelais*. Madrid: Alianza, 2002.

Balandier, Georges. *Modernidad y poder: el desvío antropológico*. Madrid: Ediciones Júcar, 1985.

²⁵ “Nuestra especie - dice Bergson - muestra una predilección universal por la diversión, es la única bromista en la naturaleza. Las rocas, las plantas, los animales, los pájaros, ninguno de ellos hace nada ridículo, ni demuestra percepción de cualquier acto absurdo efectuado en su presencia”, en Stern, *Filosofía de la risa*, 47.

Bergson, Henri. *La risa, ensayo sobre la significación de lo cómico*. Buenos Aires: Losada, 1953.

Chaplin, Charles. *Mi autobiografía*. Madrid: Cenit, 1978.

Eisenstein, Sergéi, et al. *El arte de Charles Chaplin*. Buenos Aires: Nueva Visión, 1973.

Foucault, Michel. *Vigilar y castigar: nacimiento de la prisión*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2003.

Galbraith, John K. *El Crac del 29*. Barcelona: Ariel, 1983.

Kant, Immanuel. *Filosofía de la historia. ¿Qué es la Ilustración?* Buenos Aires: Terranar, 2004.

Kierkegaard, Søren. *Mi punto de vista*. Buenos Aires: Editorial Aguilar, 1980.

_____. *Sobre el concepto de ironía en constante referencia a Sócrates*. Madrid: Trotta, 2000.

Leprohon, Pierre. *Charles Chaplin*. Madrid: Rialp, 1961.

Sadoul, Georges. *Vida de Chaplin*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 1955.

Stern, Alfred. *Filosofía de la risa y el llanto*. Buenos Aires: Imán, 1950.

Taylor, Frederick Winslow. *Principios de la administración científica*. México: Editorial Herrero Hermanos, 1966.