



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

FACULTAD DE CIENCIAS POLÍTICAS Y SOCIALES

**EL UNIVERSO SOCIAL EN *TIEMPOS MODERNOS* DE
CHARLES CHAPLIN**

T E S I S

QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE:

**LICENCIADO EN CIENCIAS DE LA
COMUNICACIÓN**

P R E S E N T A:

DULCE KARINA PALAFOX LÓPEZ

TUTOR: JESÚS CARLOS NARRO ROBLES

Junio 2019

Ciudad Universitaria, Ciudad de México.





Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

"No soy un político, ni soy comunista.

Soy, ante todo, un individuo libre.

Creo en la **LIBERTAD**. Esa es toda mi política."

Charles Chaplin

En memoria de **Luna** Simone y Rodrigo.

Agradecimientos ¹

“Di gracias, otra vez, por lo que me toca vivir...”

Nuestro tiempo (2018), Carlos Reygadas.

Decía el poeta cubano José Ángel Buesa que "nada llega tarde, porque todas las cosas tienen su tiempo justo, como el trigo y las rosas...". Hoy, mi momento ha alcanzado su instante preciso para concluir este episodio de la vida y continuar el camino. No llegó tarde o temprano, sólo llegó. El tiempo justo arribó y el universo se alineó.

Pero los caminos no se hacen solos, porque la vida no tendría sentido si no nos compartimos, si no nos acompañamos en nuestro andar. Requerimos que nos sucedan otras personas y también necesitamos sucederles a los otros. El amor, el espíritu, la mente, la naturaleza, el arte, el cine, las imágenes, los viajes, el tiempo, etc. Todo se hizo para compartir. Así que agradezco a todos los que han aparecido en mi horizonte y han compartido el privilegio de la vida.

Gracias por ser luces que han iluminado mi recorrido. Gracias por enseñarme acerca de la felicidad. Gracias por las sonrisas. Gracias por el **AMOR** y la **MAGIA**. Mi vida cobra sentido gracias a cada uno de ustedes.

Familia, la raíz de todo. Blanca Iris, mujer amazona y de corazón inigualable. Tu amor ha hecho posible todo lo que soy y seré. Karely y Gerardo, ambos son *los ojos detrás de mi espalda, la otra mitad de mi corazón*. Gracias por ser un ejemplo constante. Efrain, gracias por enseñarme lo esencial de la vida: el amor a la Naturaleza y la subversión. Diana y Ferchi, ya somos familia.

UNAM, “Por mi raza hablará el espíritu” [cósmico].

CCH-O: *Kenny, Laura, Lulú, Miguel, Panchis, Polly*.

¹ Esta travesía hecha palabra, se elaboró en San Mateo Río Hondo, Oaxaca, Ciudad de México, Ciudad Universitaria y Estado de México.

FCPyS: Antonio, Carlos, Citlally, Irvin, Jair, Joe, Jorge Costa-Sierra, Manuel, Ulises.

Trilogía de la magia, el amor y la libertad: Montserrat, Tania. Un amor milenario.

Carlos Narro: tutor, profesor, amigo, camarada, sensei. Gracias por creer. Gracias por compartir la magia de la vida y del cine.

PUJ (Colombia): Adriana, Dean, Fam. Casallas, Fam. Múnera, Grecia, Iris, Miguel Ángel, y mis compañeros de “Casa Estudio”.

Sinodales: gracias por nutrir este trabajo con sus significativas observaciones. Gracias por los diálogos de cine y de la vida. Gracias por hacer bella y sensible la última etapa de este camino. Carlos Gonzales, Jorge Sandoval y María José Pantoja.

Profesores que transformaron mi existencia: Antonia Rojas, Antonio Delhumeau, Alejandro Gallardo, Carlomagno Ávila, David Maciel, Francisco Peredo (también sinodal), Guillermina Basurto, Héctor Zalik, Javier Morett, Julio Amador, Marcos Márquez, Mario Luna, Patricia Torreblanca.

A Charles Chaplin, el irrepitible maestro de la magia cinematográfica.

“Gracias a la vida que me ha dado tanto...”

Violeta Parra

El universo social en *Tiempos modernos* de Charles Chaplin

Portada... 1

Agradecimientos... 4

Índice... 6

Introducción... 8

I. La sociología del cine. El cine como representación de la sociedad... 12

Siegfried Kracauer: el cine como *reflejo* de la sociedad.

Marc Ferro: el cine como *testimonio* de la sociedad.

Pierre Sorlin: el cine como *representación* de la sociedad.

II. Charles Chaplin y *Tiempos modernos* de 1936... 32

Charles Chaplin, una aproximación a su historia.

Chaplin y su obra cinematográfica.

Tiempos modernos.

El contexto del filme: la década de los treinta.

El contexto cinematográfico.

La Gran Depresión.

III. El universo social en *Tiempos modernos*... 56

La mirada social de Charles Chaplin.

Los tiempos modernos en la fábrica.

El reloj.

Las ovejas y los hombres.

La fábrica.

El fordismo.

Máquina *Beloux*.

El corazón y las entrañas de la máquina.

La danza del obrero colapsado.

La crisis física y espiritual del obrero.

Los tiempos modernos en las calles: la Gran Depresión...81

La bandera roja.

La cárcel: obrero comunista.

Las Gran Depresión.

La anarquía.

La fantasía surrealista.

El trabajo durante los años de la crisis.

La esperanza: el camino, el horizonte y el porvenir.

Reflexiones finales... 106

Referencias generales... 109

Anexo... 113

Introducción

La presente tesis que lleva por título *El universo social en Tiempos Modernos de Charles Chaplin*, surgió a partir de una necesidad intelectual que pretendía trascender mi apreciación del séptimo arte en cuanto a su dimensión artística. Tras el recorrido cinematográfico que había hecho hasta ese entonces, la obra fílmica no sólo se podía apreciar a través de sus componentes como lenguaje cinematográfico, o como obra de arte, sino que a través del cine también se podían explorar otras aristas que se relacionan más con una perspectiva desde las ciencias sociales, en la cual destacan los contenidos que van desde lo social y lo político, hasta lo histórico.

El planteamiento central de la tesis señala que a través del cine (imágenes en movimiento), se ve reflejada la sociedad de un determinado momento histórico, así como tendencias políticas propias del artista o del contexto en el cual se construía la pieza. Por lo que el cine dejó de ser un mero universo artístico, para también ser un universo social, histórico, político, e incluso, filosófico.

Para estudiar tales universos, tuve que encontrar no solo las perspectivas teóricas que sustentan tales planteamientos, sino que también tenía que ejemplificarlos a través de una obra y un artista. La respuesta la encontré en la cinematografía de Charles Chaplin, ya que él fue uno de los directores que logró que tales elementos estuvieran presentes en la creación del filme. Los ejemplos más claros se distinguen en películas como *Tiempos Modernos*, *El gran dictador*, *Armas al hombro*, etc.

A través de la elaboración de la tesis quise resolver esta inquietud, quise darle al cine una perspectiva de estudio desde la trinchera de las ciencias sociales, debido a que, a través de este camino, me sería posible descubrir el contenido de la película como mensaje social y político, que se encuentra inmerso en un contexto histórico.

La tesis se desarrolló a través de tres capítulos. El primero explica los fundamentos teóricos acerca del contenido social que posee la obra cinematográfica. El segundo capítulo aborda al artista y su obra, así como el contexto de la década de los treinta en Estados Unidos. La tercera parte desarrolla el análisis del universo social que compone la película *Tiempos Modernos* de Charles Chaplin.

Para resolver los planteamientos teóricos tuve que recorrer varios caminos que me

permitieran realizar el estudio del universo social de la obra cinematográfica. Aunque me topé con que la mayoría de los teóricos analizan estilos, estéticas, cuestiones técnicas, semióticas, entre otras; encontré el enfoque teórico para abordar y sustentar mi tesis.

En el trabajo retomo el estudio que realizó el italiano Francesco Casetti acerca de la Sociología del cine, el cual postula al séptimo arte como un reflejo y una representación de la sociedad que circunda al artista. Y dada su capacidad de abstraer ciertas culturas y épocas, el cine también puede considerarse como un documento histórico. El autor también señala que el cine se puede estudiar como industria, institución e industria cultural.

Casetti estudia tres propuestas teóricas para abordar la representación social en el séptimo arte. La primera obra que sigue es *De Caligari a Hitler: una historia psicológica del cine* escrita por el alemán Siegfried Kracauer. El estudio se compone de la apreciación y el análisis del cine alemán del periodo de 1918 a 1933 (término de la Primera Guerra Mundial y ascenso del nazismo), y en éste se propone que por medio del séptimo arte se pueden apreciar y valorar los temperamentos de una sociedad de determinado momento histórico, por lo que el cine es un reflejo social.

La segunda y tercera obras que sigue Casetti provienen de Francia, cuyos autores aún viven y continúan sus estudios acerca del cine. El segundo trabajo que destaca el teórico italiano es el de Marc Ferro, cuyo estudio lleva por nombre *Cine e historia*. La tesis principal plantea la relación que existe entre la historia y el cine, y el cine y la historia: el cine evoca cierta parte de la historia y se crea en cierto contexto histórico.

Ferro señala que, en un inicio, las películas no fueron consideradas como documento histórico, puesto que el historiador debía poseer fuentes primarias, como documentos legales (constituciones, actas, periódicos, etc.), que respaldaran sus interpretaciones. Además, también apunta que, durante los primeros años de la llegada del séptimo arte, el cine era percibido sólo como diversión y entretenimiento, por lo que resultó imposible valorarlo como un documento que proporcionara información acerca de la historia.

La propuesta de Ferro pone de manifiesto que el séptimo arte se encarga de testimoniar la realidad social, y lo hace por medio de sus contenidos, de sus estilos, por el impacto en los receptores, y por sus propias abstracciones de la realidad. El cine, para Ferro, es un agente histórico, funge como testimonio que revela la realidad histórica.

El tercer estudio que sigue Casetti, a cargo de Pierre Sorlin, llevó por nombre *Sociología del*

cine. A partir de este planteamiento se propone oficialmente un estudio del cine a través de la mirada de la sociología.

Sorlin comparte las premisas de sus antecesores acerca de que el cine es un retrato de la sociedad. Sin embargo, se pregunta acerca de qué tipo de representación refiere la película. Considera que el cine no es un duplicado de la realidad, sino todo lo contrario pues en el cine solo se ven representados algunos fragmentos seleccionados, es decir, la sociedad representa lo representable.

A través del cine la sociedad revela sus intereses, sus interpretaciones, sus tendencias, sus obsesiones, sus problemáticas, entre otras cosas. El director decide lo fotografiable y presentable de cierta época y sociedad. También el autor destaca que el cine no solo será un modo de hacer, sino también un modo de ver, y por consiguiente de aprender y conocer el mundo, por lo que el cine también será una mentalidad e ideología de determinada sociedad.

Por medio de tales planteamientos, en el que los tres teóricos ponderan y convergen en el estudio de lo social en la obra cinematográfica y la llaman reflejo, testimonio o una representación, estudiaré la mirada social de la que se valió Chaplin para componer *Tiempos Modernos* en 1936. El cineasta evoca la sociedad estadounidense durante la época de la Gran Depresión en la década de los treinta, tras la crisis del capitalismo que estalló aquel jueves negro en *Wall Street* en 1929. Así, la pieza cinematográfica de Charles Chaplin ejemplifica que el cine se nutre de un universo social y recoge cierta época de la Historia.

El segundo capítulo de la tesis emprende un recorrido alrededor de la vida del cineasta Charles Chaplin, así como de su obra filmográfica y su relación con los aspectos sociales. Asimismo, desarrollo una monografía acerca de *Tiempos Modernos*. Seguidamente, se presenta un breve recorrido histórico de la década de los treinta, en el que destaco el contexto cinematográfico y la Gran Depresión.

El tercero y último capítulo lo dedico al estudio de la obra misma, al análisis del universo social de la cinta, el cual representa aquella sociedad que reflejó, testimonió y retrató Chaplin en la década de los treinta en Estados Unidos. A través de la historia de un personaje proletario, quien se vio inmerso en el trabajo como obrero en una fábrica en plenos años de la Depresión, Chaplin compone el universo social de *Tiempos Modernos*.

Para el análisis del universo social de la película, seleccioné una serie de escenas y fotogramas de los 87 minutos que conforman la cinta; asimismo, el estudio se divide en dos

ejes temáticos, el primero referirá a la sociedad que vemos reflejada en la vida de Charlot como obrero dentro de la fábrica; mientras que el segundo se direccionará al estudio del contexto en el cual se desarrolló la trama, a la memoria de la Gran Depresión de la década de los treinta en Estados Unidos.

Entre la representación de la vida del obrero en la fábrica, en la que la máquina induce a la mecanización y deshumanización del humano, así como en la representación de la paupérrima situación de las calles estadounidenses durante la Depresión, en las que imperó la miseria, la hambruna, el desempleo, la huelga, etc., Charles Chaplin compone el universo social de los *Tiempos Modernos*.

En términos generales, el presente trabajo tiene como propósito estudiar una de las múltiples aristas del cine -*cinemaedro*²-, la cual relaciona al séptimo arte con el estudio de la sociedad que se representa en las imágenes en movimiento. De igual manera, cabe destacar que, al paso del tiempo, a través de las películas, es posible viajar a determinado momento de la Historia, pues el cine abstrae épocas y culturas, por lo que en el cine también encontramos un valioso documento histórico.

Aunque sé que existen más caminos para apreciar, crear, estudiar y disfrutar el séptimo arte, comienzo mi recorrido intelectual a través del estudio que relaciona los aspectos estéticos, sociales, políticos e históricos de una obra cinematográfica, aunque después he de conocer y experimentar en los otros terrenos de la cinematografía.

Por ahora, esta primera mirada a través de la perspectiva de la sociología del cine, me permite inmiscuirme en la apreciación y estudio de otras realidades, culturas, épocas, contextos e ideologías a través de las imágenes en movimiento. Como bien lo señalaría Kracauer, el cine es “soñar con los ojos abiertos”.

Así comienza mi recorrido por el cine, y como primer paso de este andar, abro camino con el estudio del universo social que compone *Tiempos Modernos*, a través de la mirada sociológica del maestro Charles Chaplin, mi director favorito.

² El profesor Carlos Narro, académico de la FCPyS, la FAD y la ENAC de la UNAM, usa la palabra *cinemaedro* para referirse a las múltiples aristas que componen el séptimo arte, que van desde el lenguaje cinematográfico, la producción, la sociología, la estética, hasta la historia, los estudios culturales, etc. El *cinemaedro* se refiere a todas las caras del cine.

I. Sociología del cine

El cine como representación de la sociedad

“El CINE, aun en su forma más rudimentaria, más comercial, es desde luego un elemento
MÁGICO.”

Juan López Moctezuma

En este primer capítulo desarrollo la tesis principal de la presente investigación, la cual se direcciona al estudio del cine a través de la mirada de la sociología, la cual enmarca que el séptimo arte es un producto que representa la sociedad que lo circunda, ya sea en el cine de ficción o en el documental. Dicha perspectiva pondera la necesidad de un estudio cinematográfico más allá de sus dimensiones artísticas estéticas. Por lo tanto, esta mirada de análisis permite revalorar otros universos que también conforman las películas, como lo son el universo social, histórico, político. La perspectiva histórica considera que el cine es un reflejo social de un fragmento de la Historia, y esto, a su vez, converge con el estudio de la sociología, la cual examina al individuo dentro de la dinámica de la sociedad, según su estructura, comportamiento y contexto (tiempo).

Retomar el estudio desde esta mirada resulta fundamental para el quehacer del científico social, ya que la examinación de la obra fílmica suele delegarse al estudio de las bellas artes. Por otra parte, las ciencias sociales han reducido al cine como mero entretenimiento, mercancía, o producto cultural para las masas.

Para desarrollar el estudio de la sociología del cine, sigo el recorrido teórico que realizó Francesco Casetti, en el cual desprende cuatro perspectivas de análisis: la industria, la institución, la industria cultural y la representación de lo social. Los tres primeros enfoques los expondré de manera general, puesto que no son la mirada de la que me valgo; mientras que la última perspectiva la desarrollo a través del estudio de la obra de tres teóricos que retomó Casetti.

La primera perspectiva que considera al cine como industria, aunque reconoce que la creación fílmica es una producción artística, se enfoca más en el estudio de los aspectos socioeconómicos que rodean la producción cinematográfica, es decir, la comercialización de la creación cinematográfica. Por lo tanto, la dimensión estética converge con la económica, debido a que las necesidades artísticas e intelectuales dependerán de un orden financiero.³

Esta óptica estudia lo relacionado con el gasto de producción de cada filme, así como lo referente a la distribución, exhibición, difusión, premiación, ganancias, entre otras. Es decir, desde este matiz de análisis, se estudia la relación que existe entre el cine y el capital. Por lo tanto, el cine como industria considera a la pieza cinematográfica como una actividad económica, lo cual significa que el cine se reflexiona no como obra de arte, sino como mera mercancía (producto para las masas), y se le sitúa en la dinámica industrial de producción y consumo, lo cual se conoce como: “Economía política de la comunicación y la cultura”.

La segunda perspectiva estudia al cine como una institución cinematográfica. Cabe destacar que una institución se puede comprender, de manera general, como una organización pública que desarrolla una función social. De tal modo que, al considerar al cine como institución, se estudia la incidencia que el séptimo arte tiene en la sociedad que lo recibe.

En este enfoque se exploran los motivos que llevan al individuo a acudir al cine y al consumo de cinematografías; a su vez, se estudia la “capacidad del cine para reflejar actitudes y comportamientos, su peso específico a la hora de determinar orientaciones y valores, su capacidad para crear modas y expectativas.”⁴

El cine como institución social permite reconocer por qué el espectador asiste a ver cine, así como la capacidad que este tiene para integrar y dar un sentido de pertenencia a quienes acuden a las salas; también Casetti considera al cine posee una incidencia en el espectador al dictar sistemas de conducta o asignar estatus.

A través de esta perspectiva, el autor pondera la repercusión que tiene la obra cinematográfica dentro de la dinámica social. Este enfoque subraya la relación que se da cuando se consume la obra y se disfruta el espectáculo; el receptor reconoce la obra y también se reconoce en ella, por lo tanto, crea un juicio acerca de lo que apreció en la cinta y, con

³ Aunque el autor expone tal planteamiento, también cabe ponderar la existencia de aquella cinematografía que se realiza con bajos o nulos recursos -filmes independientes-.

⁴ Francesco Casetti. *Teorías de cine (1945-1990)*. Madrid, Cátedra Signo e Imagen, 1993, p. 134

ello, un comportamiento.

El tercer aspecto del análisis considera al cine como una industria cultural. Para este estudio, Casetti retoma la Escuela de Frankfurt para referir que los productos culturales (cine, radio, revistas) tienen un carácter homogéneo, es decir, una naturaleza compacta, común y repetitiva.

Se refiere a homogéneos, como aquellos productos de carácter masivo que dictan fórmulas fijas, los cuales se esconden tras una aparente diversidad. La homogeneidad de los productos conduce a la desaparición de contenidos, a la repetición y, a la automatización. Por ello, se considera que la obra de arte ya no será lugar de la “verdad” o de autenticidad, sino la representación de un esquematismo, de un predominio técnico que deja de lado la obra misma. El cine como industria pondera una estandarización de la mercancía, debido a que los productos se encuentran privados de una sustancia.

El anterior planteamiento, encarece una crítica a la producción masiva de productos culturales creados meramente con fines económicos, no catárticos, por lo cual, las películas se perfilan vacías y sin contenidos y, en consecuencia, lejos de considerarse como obras de arte. No obstante, pese a que existe una alta cifra de cintas de esta naturaleza, cabe destacar la presencia de aquellos filmes que siguen revolucionando el lenguaje cinematográfico y están marcando una huella en la historia.

La última dimensión que desarrolla Casetti para el estudio de la sociología del cine, la cual conforma el eje teórico del presente trabajo, tiene que ver con el análisis de la representación social que observamos en la obra cinematográfica. Esta perspectiva estudia cómo el cineasta a través de su película representa la sociedad que lo rodea.

El teórico diría que “el cine, incluso el de ficción, nos ofrece siempre un retrato de la sociedad que lo circunda”⁵, inclusive, aquellos filmes inverosímiles que escenifican la sociedad que los abrazó. Para abordar dicho análisis, el autor retoma el estudio de tres teóricos, que, a su consideración, enfocaron sus investigaciones en la exploración del contenido social dentro de la obra cinematográfica.

Se considera al alemán Siegfried Kracauer como el pionero de dicha perspectiva de análisis, ya que su estudio exploró y analizó el perfil psicológico de las películas alemanas creadas durante los años 1918 a 1933. Esto lo llevó a considerar que a través del cine se puede

⁵ *Íbid*, p. 144

distinguir el *reflejo* y el temperamento que imperaba en la sociedad alemana tras la guerra y la llegada del nazismo.

El segundo estudio que examina Casetti es el trabajo de Marc Ferro, quien reflexiona la relación que existe entre el cine y la historia, y pondera que el cine es un *testimonio* social, “el filme permite descubrir aspectos tradicionalmente ocultos de la historia y del funcionamiento de las sociedades”⁶. Para el autor, el cine es un agente histórico, por lo cual, se le puede validar como un documento de análisis para el estudio de la sociedad de determinada época.

Ferro considera que el cine arroja información de un cierto período histórico, permite observar cómo fue cierta sociedad en determinado momento, debido a que los contenidos que vemos reflejados en los filmes, “nos sugiere lo que una sociedad piensa de sí misma, de su pasado, de los otros, etc.”⁷

El tercer eje teórico que propone Casetti, se enfoca en la obra de Pierre Sorlin, cuyo autor comenzó a usar el término mismo de la sociología del cine en su libro que se tituló de la misma forma. La tesis principal de Sorlin señala que el cine es una *representación* social, sin embargo, “no es nunca un duplicado de la realidad, por el contrario, solo representa algunos fragmentos seleccionados, los carga de sentido. [...] En definitiva, el cine transcribe la realidad”.⁸

Estas tres perspectivas, la primera alemana y las otras francesas (cuyos autores aún viven) convergen en la apreciación del cine como una representación social; por lo que, se considerará que *Tiempos Modernos* de Charles Chaplin nos muestra un universo social de la sociedad estadounidense en plenos años de la Gran Depresión.

⁶ Marc Ferro. *Cine e historia*. Barcelona, Gustavo Gill, 1980, p. 19

⁷ F. Casetti, *Op. Cit.*, p. 148

⁸ *Íbid*, p. 149

S. Kracauer: el cine como *reflejo* de la sociedad.

El primer planteamiento teórico que postuló la premisa acerca de la representación social corrió a cargo de Siegfried Kracauer en su texto *De Caligari a Hitler: una historia psicológica del cine alemán*, en 1947. El autor emprendió un recorrido histórico y fílmico de la Alemania de 1918 a 1933 (tras la guerra y hasta la llegada de Hitler al poder), lo cual lo llevó a considerar que a través de las películas se podía reconocer la profunda tendencia psicológica que prevaleció en la sociedad alemana durante dicha temporalidad.

Este trabajo realizado a finales de la década de los cincuenta abrió el horizonte al estudio del cine, ya que el filme dejó de ser solo un medio de entretenimiento y se convirtió en un objeto de investigación; de tal forma que, Kracauer cimentó las bases para los futuros estudios acerca de los contenidos que conformaban la obra cinematográfica.

De manera general, el trabajo del autor se desarrolla a través del análisis histórico que abrazó la obra fílmica; asimismo, el estudio subraya los filmes destacados de cada periodo y los clasifica por temas conforme a los temperamentos que exponen las cintas, los cuales representan el reflejo social que posee la pieza cinematográfica.

El estudio se clasifica en etapas, la primera refiere a la posguerra (1919-1924), la segunda a la estabilización (1924-1929), la tercera al periodo prehitleriano (1930-1933) y, por último, lo referente a la propaganda y los filmes nazis. Además, el autor clasifica el cine alemán en tres ejes: el primero refiere a las películas teatrales de época, el segundo a un periodo intermedio de las películas de arte y, por último, al declive del cine alemán, en el que se repitió el canon estilístico estadounidense.

El autor considera que la cinematografía alemana nació cuando se crearon dos de las principales productoras, pues éstas le proporcionaron autonomía al cine alemán. En 1917 se creó la Bufa (*Bild- und Filmamt*), organismo gubernamental que promovió documentales que registraban las actividades militares y, la Ufa (*Universum Film A. G.*) cuya meta fue crear contenidos propagandísticos en favor de Alemania. Además, Kracauer también considera que, al término de la guerra, se dio una exaltación intelectual y un deseo por “el abandono del mundo derruido de ayer hacia un mañana edificado por concepciones revolucionarias”⁹,

⁹ Siegfried Kracauer. *De Caligari a Hitler: una historia psicológica del cine alemán*. Barcelona, Paidós, 1985, p. 43

es decir, el pueblo alemán también quería revolucionar a través del arte y conseguir una autonomía estética.

Dentro del análisis y la apreciación de la cinematografía alemana, Kracauer considera que, durante las primeras décadas del siglo XX, las películas exitosas fueron las que poseían un trasfondo sexual, así como las que tenían un discurso histórico (con miras propagandísticas); aunque también se realizaron comedias, melodramas, adaptaciones teatrales, entre otras.

En cuanto a los contenidos sexuales, el autor considera que este tipo de discurso era un tipo de respuesta ante el ambiente de la guerra, “las películas sexuales daban testimonio de urgencias primitivas que se despertaron en todos los países beligerantes después de guerra.”¹⁰ En medio de los estragos bélicos, la sociedad alemana buscó la diversión como respuesta a la situación que los aquejaba. Igualmente, “[...] el cine de la posguerra pareció insistir en acentuar su carácter enigmático. Macabro, siniestro, mórbido eran los adjetivos favoritos usados para clasificarlo.”¹¹

Kracauer señala que, durante un lapso de tiempo en la sociedad alemana permeó un sentimiento de derrota y humillación causado por el conflicto bélico. Incluso considera que durante este lapso los alemanes dejaron de reconocer la Historia como vehículo de justicia y providencia; fue entonces que se comenzó a crear una serie de películas de corte histórico con un tinte propagandístico, en el que se pretendía generar orgullo e identidad a través de un “realismo histórico”.

El mayor exponente de los filmes históricos fue Ernest Lubitsch, a quien le nombrarían como “el gran humanizador de la historia”, debido a que logró captar la esencia de la familia alemana tras la guerra, “el contraste entre el individuo en la multitud y la multitud misma considerada como una entidad.”¹²

El autor considera que el temperamento que prevaleció en la sociedad durante estos años, como parte del efecto de la guerra, la derrota, la humillación, también fue “una tendencia introvertida [...] poderosos deseos colectivos [...] actuaban como si vivieran bajo la influencia de un shock aterrador que hubiese perturbado las relaciones normales entre

¹⁰ S. Kracauer, *Op. Cit.*, p. 49

¹¹ S. Kracauer, *Op. Cit.*, p. 13

¹² S. Kracauer, *Op. Cit.*, p. 57

su existencia interior y exterior [...] continuaron viviendo como antes; psicológicamente se replegaron dentro de sí mismos.”¹³

Además, el estudio señala que la década de los veinte conforma un periodo de estabilización debido a que la economía alemana mejoraba. Las salas de cine estuvieron llenas, incluso, se crearon nuevas salas. De manera general, “los filmes del periodo estabilizador se volcaron hacia el mundo exterior, pasando de las apariciones, a las apariencias reales, de los panoramas imaginados a la circunstancia natural. Eran esencialmente realistas.”¹⁴

De este periodo, el autor destaca célebres películas, las cuales consideró como representativas de esta época y exponentes de la vanguardia cinematográfica conocida como expresionismo alemán¹⁵. Kracauer subraya: *El golem* (1920), *Nosferatu, el vampiro* (1922) y, particularmente, acentúa la cinta *El gabinete del Dr. Caligari* (1920) dirigida por Robert Wiene, de la cual tomó el título para nombrar su libro.

El filme se narra a través de la historia de un empresario llamado Caligari, quien durante el siglo XVIII viajó por el norte de Italia en compañía de su médium Cesare, a quien hipnotizaba para ordenarle que asesinara a las personas; mientras éste lo obedecía, el criminal era remplazado por un maniquí para disimular su ausencia.

Al inicio, la película estuvo a cargo de Carl Mayer y Hans Janowitz y, posteriormente, la dirección se delegó a R. Wiene. Cabe destacar que, originalmente, el proyecto fue presentado a Fritz Lang, quien lo rechazó ya a que se encontraba trabajando *Die Spinnen*. La cinta destacó como una película célebre por diversas cuestiones estéticas y políticas; sobresale la creación de la escenografía, la cual estuvo a cargo de tres pintores expresionistas, Hermann Warm, Walter Röhrig y Walter Reiman.

Cabe considerar que durante ese contexto se consideró que “el expresionismo”¹⁶

¹³ S. Kracauer, *Op. Cit.*, p. 61

¹⁴ S. Kracauer, *Op. Cit.*, p. 130

¹⁵ El expresionismo alemán ejemplifica aquella cualidad del cine de la que habló Kracauer, la cual señala al cinema como un reflejo de la sociedad. Dicha capacidad también se puede apreciar en otras importantes vanguardias cinematográficas como, por ejemplo: el cine ojo en la Unión Soviética, el neorrealismo en Italia, el *cinéma vérité* en Francia, el *free cinema* en Inglaterra, el *cinema novo* en Brasil, etc. Cada una de las corrientes artísticas nos evocan un retrato de la sociedad que circundó al artista durante la creación de la obra.

¹⁶ Cabe destacar que Charles Chaplin también se vería influenciado por la estética cinematográfica de los alemanes. En 1923 se aventuraría a realizar *Una mujer en París*, cuyos componentes formales se basaron en el uso de las luces, sombras, y aquella “tenebrosidad” que distinguió al expresionismo

parecía combinar la negación de las tradiciones burguesas con la fe de las fuerzas del hombre para modelar libremente la sociedad y la naturaleza.”¹⁷ La composición de los decorados pretendía una transformación de los objetos materiales en emocionales.

Además, Kracauer subraya que el filme tiene una esencia revolucionaria y subversiva, ya que su contenido pretendía denunciar todo lo relacionado con la guerra; “estigmatizaron intencionalmente la omnipotencia de una autoridad estatal que se manifestaba en la generalización del servicio militar obligatorio y las declaraciones de guerra”.¹⁸

También menciona que

habían creado a Cesare con el oscuro designio de retratar al hombre común al que, bajo la presión del servicio militar obligatorio, se le enseña a matar y a ser muerto”.¹⁹ Mientras que la figura de Caligari “representa la autoridad ilimitada que deifica el poder por el poder mismo y que para satisfacer su ansia de dominación viola cruelmente los valores y los derechos humanos.”²⁰ [Evidentemente existía un paralelismo entre ficción y realidad, ya que la figura de Caligari podría considerarse casi como un alter ego, premonitorio, de Hitler.]

“Caligari es una premonición muy específica en cuanto a su poder hipnótico para imponer su voluntad a su instrumento, técnica precursora, en contenido y propósito, al manejo del alma que Hitler sería el primero en practicar a gran escala.”²¹ El autor considera que, el sentido más revolucionario se expone cuando “se revela inequívocamente al final, al presentar a Caligari como el psiquiatra: la razón maneja al poder irracional, la autoridad vesánica es simbólicamente abolida.”²²

No obstante, el autor considera que la adaptación de la obra fue manipulada por la dirección de Wiene, quien modificaría y daría otro sentido a la narrativa del filme. Pese a que el argumento de la cinta exponía la locura inherente a la autoridad, la mirada del cineasta glorificó al antagonista como un loco. El filme tomó un sentido conformista, al seguir el modelo usual en el que se le declara como maniático a un sujeto normal. Kracauer considera que la película sugiere que “durante su replegamiento de sí mismos, los alemanes fueron movidos a reconsiderar su creencia tradicional a la autoridad. [...] parecía haberse preparado

alemán.

¹⁷ S. Kracauer, *Op. Cit.*, p. 69

¹⁸ S. Kracauer, *Op. Cit.*, p.66

¹⁹ *Ibidem*

²⁰ *Ibidem*

²¹ S. Kracauer, *Op. Cit.*, p. 73

²² S. Kracauer, *Op. Cit.*, p.66

una revolución psicológica en las profundidades del alma colectiva.”²³

El recorrido del temperamento de la sociedad reflejado en el cine continúa con el estudio de la década de los treinta, para ello, el autor consideró importante puntualizar algunos hechos que cobijaron y repercutieron en la creación de las películas de este periodo. Por un lado, destaca el ascenso y triunfo del partido Nazi y, con ello, la llegada de Adolfo Hitler; además, subraya la situación mundial socioeconómica que había dejado la caída de la bolsa en 1929 en Estados Unidos, así como sus secuelas que se tradujeron en el estallido de la Gran Depresión. Kracauer destaca que durante este periodo el cine mudo alemán inicia su transición hacia la cinematografía sonora. Además, durante esta etapa arribó la censura tras la llegada del partido Nazi al poder, a partir de 1933.

El autor señala que pese al problema económico que se vivía en el mundo en la década de los treinta, el cine alemán siguió produciendo filmes, e incluso, fueron los alemanes quienes ocuparon el primer lugar de exportación y producción en Europa, mientras que, a nivel mundial, su mayor competencia fue Estados Unidos.

Durante estos años, la producción de la cinematografía alemana fue de corte propagandístico²⁴, aunque también se realizaron filmes de melodrama y farsas militares; también destacó el auge de la opereta, cuyo género le asignó un importante lugar a la música. Cabe señalar que Kracauer considera que durante el transcurso de la década de los años treinta, los contenidos ponderan al héroe de guerra, al caudillo; por lo tanto, estas producciones, según el autor, poseen un trasfondo referente a las tendencias autoritarias en curso.

También sobresalieron las películas *cross-section*, las cuales se convirtieron en un vehículo de optimismo y permitían evadir la realidad social, económica y política que prevalecía; “de creer que todo estaba bien. Era como si en un momento en que la depresión económica amenazaba con trastornar el orden existente de las cosas la gente estuviera poseída por el temor de una catástrofe y, en consecuencia, acariciase toda clase de ilusiones acerca de la supervivencia de su mundo.”²⁵

El autor también destaca la importancia de la transición del cine mudo al sonoro,

²³ S. Kracauer, *Op. Cit.*, p.68

²⁴ Más adelante desarrollaré el tema acerca de la propaganda nazi en el cine.

²⁵ S. Kracauer, *Op. Cit.*, p. 198

dicho suceso generó conflictos internos en el país. Por un lado, hubo una ola de despidos al equipo de producción, además se cerraron cines porque no tenían los instrumentos para proyectar filmes con sonidos; conjuntamente, la transición también desató una serie de problemas legales por las patentes, lo cual concluyó en la creación del sindicato Tobis-Klangfilme, el cual obtuvo los derechos más importantes de los filmes sonoros.

A su vez, dicha cuestión también generó un conflicto estético. Algunos creían que la presencia de los diálogos y las voces, le quitaba la esencia misma al cine, al ser un arte que se comunica a través de lo visual, de las imágenes en movimiento. Además, creían que la industria estadounidense, a partir de la llegada del diálogo, solo se había encargado de hacer filmes de esta naturaleza, por lo cual, cineastas como Lang y Pabst, a manera de protesta, desarrollaron recursos estéticos para perpetuar la esencia visual que caracteriza al séptimo arte.

El estudio de Kracauer también incluye una serie de reflexiones acerca de los filmes de propaganda nazi que se elaboraron a partir de 1939 y durante los años de la Segunda Guerra Mundial.²⁶ El autor señala que, aunque en un inicio, las películas parecían estar lejos de la política, poco después, en medio de los tiempos bélicos, el uso del cine como herramienta propagandística cobró un gran auge e importancia como promotor de ideologías de los países en combate. Incluso, el propio Joseph Goebbels elogiaría la cinta soviética *El acorazado Potemkin*, la consideraría como un modelo a seguir, ya que el filme enaltecía el orgullo de la revolución, por lo que la cinematografía alemana debía de crear filmes de esta naturaleza, cintas que glorificaran el nazismo, la muerte “heroica”, el belicismo, etc.

En la Alemania nazi, los filmes de guerra fueron usados como un canal ideológico, los cuales se presentaban a través de noticieros. El contenido de dichos materiales se basaba en la documentación de las imágenes que se captaban en medio de la guerra; se consideraba que la proyección de dichas cintas, al evidenciar el esfuerzo bélico, también generarían orgullo de su nación, nacionalismo, patriotismo, etc.

Durante ese periodo existieron noticieros semanales, de los que destaca la compilación que llevó por nombre *Blitzkrieg im Westen*. Cabe destacar que, durante el auge

²⁶ Cabe destacar que el investigador Francisco Peredo Castro de la FCPyS de la UNAM estudió y desarrolló más a profundidad el tema en su texto: “Guerra, cine y persuasión: propaganda fílmica nazi-fascista durante la Segunda Guerra Mundial”, publicado en el libro *El lado oscuro de la persuasión*.

del cine propagandístico del partido nazi, el gobierno alemán envió a todo el país cines ambulantes a bajo costo, con el propósito de propagar las ideas a todas las geografías y sectores.

Los alemanes tenían ejes fundamentales para la elaboración de su propaganda, lo primordial era que los productos fueran fieles a la realidad, por lo que sus contenidos se limitaban a las escenas captadas en plena batalla, de tal forma que el espectador fuese testigo visual de los combates. Asimismo, consideraban importante la exhibición de sus filmes, por lo que, durante los años de guerra, se extendió el tiempo de proyección con el propósito de repetir constantemente los contenidos. También consideraban importante que las proyecciones fuesen inmediatas, porque de esta forma, el receptor tenía una ilustración rápida de los sucesos que acontecían durante la guerra.

El cine de propaganda nazi, por lo tanto, se encargó de recoger la realidad tal cual, aunque también se dio a la tarea de crear contenidos en los que se dibujaban tal como querían ser percibidos. Dentro de su aspiración de manipular la realidad, Kracauer considera que “es como si tuvieran miedo de tropezar con la realidad, como si sintieran que el mero reconocimiento de la independencia de la realidad los forzara a una sumisión que pusiera en peligro todo el sistema totalitario”.²⁷

Asimismo, el autor destaca otras reflexiones en torno a su tesis, señala que el cine puede abstraer el perfil psicológico de determinada sociedad de cierta temporalidad. Bajo dicha premisa, Kracauer consideró que “las películas de una nación reflejan su mentalidad de forma más directa que otros medios artísticos”²⁸, de lo cual Casetti considera que, “estamos ante un cine concebido como testigo que juega sobre el tapete de la historia.”²⁹

El autor también señala que el cine refleja la mentalidad de una nación debido a que las películas se dirigen a las multitudes, a la muchedumbre anónima, la cual se ve atraída por motivos cinematográficos populares, los cuales satisfacen los deseos de las masas.

Además, dentro de sus premisas, el autor consideró que el séptimo arte tiene un carácter colectivo debido a que su creación depende de un grupo de trabajo, el autor considera que, “[...] las películas nunca son resultado de una obra individual. Pudovkin, director

²⁷ S. Kracauer, *Op. Cit.*, p. 275

²⁸ S. Kracauer, *Op. Cit.*, p. 13

²⁹ F. Casetti, *Op. Cit.*, p. 146

cinematográfico ruso, destaca el carácter colectivo de la producción cinematográfica”.³⁰ El director soviético reflexiona que el gerente técnico no podría lograr nada sin ayuda de sus capataces y obreros, y del esfuerzo colectivo. Por lo que, el trabajo en equipo, incluida la mínima aportación, es parte del trabajo vivo, y a su vez, del trabajo en general. Además, también se puntualiza que dentro de la producción cinematográfica se “corporiza una mezcla de intereses y tendencias homogéneas.”³¹

El estudio de Kracauer también pondera que “más que los credos explícitos, lo que las películas reflejan son tendencias psicológicas, los estratos profundos de la mentalidad colectiva que [...] corren por debajo de la dimensión consciente”.³² De lo anterior, Casetti señala que el “cine saca a la luz el silencio, lo escondido, lo subterráneo”³³. Kracauer considera que el cine debe y puede analizar el mundo visible en su totalidad gracias a las posibilidades que le provee la cámara, el montaje, los recursos especiales y otros elementos de los cuales se vale el séptimo arte.

Además, Kracauer rescata el concepto de <<dinamización del espacio>> propuesto por Erwin Panofsky, para referir que, dentro de la sala de cine, pese a que el espectador se encuentre inmóvil sobre su butaca, la experiencia estética está en continuo movimiento. El ojo se identifica con el lente de la cámara, el cual cambia de espacios, distancias, direcciones, gira, se disuelve, se mueve. Adicionalmente, hay una actividad intelectual en los espectadores.

El autor considera que, en estas experiencias espaciales, tanto en contenido de ficción o de documental, se visibilizan innumerables componentes del mundo que refleja. El cine, “al registrar el mundo visible –trátase de la realidad cotidiana o de universos imaginarios– las películas proporcionan claves de los procesos mentales ocultos.”³⁴

Otro aspecto fundamental que reflexiona el crítico alemán tiene que ver con la mentalidad, el autor considera que, “hablar de una mentalidad peculiar de cada nación no implica, en manera alguna, el concepto de carácter nacional fijo”³⁵. Es decir, la visión de cada cual (en este caso, la del cineasta), no alcanza un carácter único, general, o nacional.

³⁰ S. Kracauer, *Op. Cit.*, p. 13

³¹ *Ibidem*

³² *Ibidem*

³³ F. Casetti, *Op. Cit.*, p. 145

³⁴ S. Kracauer, *Op. Cit.*, p. 15

³⁵ *Ibid.*, p. 16

Aunque vemos que el filme está cargado de una mentalidad, esto no significa que la cinta personifique la cultura misma de cada nación, o que ésta tenga un carácter homogéneo, sino que ésta solo corresponde a la mirada del cineasta, a la visión y manera en la que el artista cinematográfico representa la realidad social.

A lo largo del estudio que realizó Kracauer, además de analizar y considerar que en el cine se podía hallar la fisionomía psicológica de cierta sociedad de determinado momento, también distinguió que en el cine se visibiliza un reflejo de la sociedad que lo circunda, y que, además, a través de las películas se reflejan los motivos mejor que otros textos, ya que el cine vislumbra aspectos escondidos y profundos, los cuales podrían considerarse como parte del inconsciente.

Casetti consideraría al respecto que, el cine es “un espejo de la sociedad, dispuesto a reflexionar sobre los componentes más secretos y las tensiones más sutiles; ha ratificado el papel de testigo y de fuente; en una palabra, ha hecho del cine un documento esencial para comprender que cada cultura se representa a sí misma”³⁶.

Por lo tanto, según las premisas desarrolladas por Kracauer, considero que en la cinta *Tiempos Modernos* de Charles Chaplin se halla un reflejo de la sociedad estadounidense de la década de los treinta.

M. Ferro: el cine como *testimonio* de la sociedad.

El recorrido de la sociología del cine que propone Casetti continúa con el trabajo del historiador Marc Ferro, cuyo estudio surgió a partir de la revisión de las premisas que había desarrollado Kracauer. El planteamiento que realizó el autor atañe la relación que existe entre el cine y la historia, de tal forma que la cinta compendia un contenido histórico y, a su vez, refiere al contexto (temporalidad) en el cual se creó.

Ferro considera que a través de las películas se puede descubrir el funcionamiento de las sociedades, por lo que considera al cine como un *agente histórico*, ya que juega el papel

³⁶ F. Casetti, *Op. Cit.*, p. 147

de *testimonio* de determinado momento de la Historia. “La lectura histórica y social de la película [...] ha permitido alcanzar zonas no visibles del pasado de las sociedades.”³⁷

La Historia, para el autor, es “entendida como relación de nuestro tiempo, como explicación del devenir de las sociedades”.³⁸ Por lo cual, el cine es un medio en el que se puede reconocer una representación social; “imagen o no de realidad, documento o ficción, intriga auténtica o mera invención, es Historia.”³⁹ El cine puede evocar lo que ocurre en determinadas sociedades de ciertos contextos y ocupar el rol de testimonio de la realidad, porque, según Ferro, las películas son, ante todo, un *agente histórico*.

El autor criticó que el oficio del historiador no había considerado que el cine fuese una fuente histórica. Cabe destacar que, durante las primeras décadas, el séptimo arte fue considerado como mera atracción de feria, como entretenimiento, o como una máquina de embrutecimiento. Incluso, los hermanos Lumiere consideraron su creación, el cinematógrafo, como “un juguete del cual el público terminaría un día u otro por cansarse.”⁴⁰

Estas cuestiones generaban que el cine no consiguiera el rango de arte (no olvidar que fue hasta 1911 que Riccioto Canudo lo nombraría como el séptimo arte); en las cabezas de los historiadores permeaba la idea de que este entretenimiento carecía de un carácter serio, por lo que resultaba casi imposible considerarlo como un documento que pudiera arrojar datos de la sociedad, de algún episodio de la Historia. Además, durante algunos años, el historiador se inclinó por el uso de documentos legales (cartas, tratados, declaraciones ministeriales, etc.) como principales fuentes para explicar los sucesos históricos, por lo que resultó inadmisibles considerar el cine como un *agente histórico*.

Sin embargo, para Ferro, tales paradigmas estaban caducos, ya que el séptimo arte debería de ser un *testimonio*, “contemplamos el filme no como obra de arte, sino como producto, como imagen-objeto, cuyas significaciones no se reducen únicamente a lo cinematográfico. [...] El filme no vale solo por aquello que atestigua, sino por la aproximación socio-histórica que autoriza.”⁴¹

El autor destaca que, desde los primeros filmes, de ficción o documental, ya se

³⁷ M. Ferro, *Op. Cit.*, p. 17

³⁸ M. Ferro, *Op. Cit.*, p. 11

³⁹ M. Ferro, *Op. Cit.*, p. 26

⁴⁰ André Bazin. *¿Qué es el cine?* Madrid, Rialp, 1990, p. 38

⁴¹ M. Ferro, *Op. Cit.*, p. 27

visibilizaba representación, adoctrinamiento y glorificación. Para Ferro, los tempranos filmes de Inglaterra mostraban fundamentalmente a la reina, el imperio y su flota; mientras que los franceses “deciden filmar las creaciones de la burguesía ascendente: un tren, una exposición, las instituciones republicanas. [...] también el filme de propaganda ocupa los orígenes.”⁴². Por lo tanto, el estudio apuntó que el cine arrojaba información del tiempo, de aquel episodio histórico que rememorara la creación cinematográfica.

La tesis de Ferro considera que el cine posee ciertos modos de testimoniar la realidad social, entre los que destaca, en primer lugar: los contenidos de las cintas; posteriormente, el autor analiza los estilos a través de los cuales se representa la sociedad; continúa con la relación que existe entre la cinta y la sociedad que la recibe y, por último, señala que en las películas se visibiliza cómo cada sociedad posee sus propias interpretaciones y, sus propias formas de abstraer y presentar la realidad, por lo que existirá una mentalidad dentro de la composición.

En cuanto a los contenidos que integran la cinta, el autor considera que las imágenes en movimiento narran lo que una sociedad piensa de sí misma, de su pasado y de los otros. Por esta razón, la representación cinematográfica concreta la forma en la que se percibe la sociedad a sí misma, la cual se puede dar de manera negativa y positiva.

El autor propone una doble lectura de los contenidos que conforman la obra, la cual nombra como *contraanálisis*, ya que, por un lado, la representación comunica aquello que piensa una sociedad de su realidad, por lo que el filme revela el conocimiento que tiene de una sociedad sobre sí misma y sobre el otro; por otro lado, la película, intrínsecamente, también manifiesta sus visiones y comprensión acerca de la realidad. Por lo tanto, la cinta así como interpreta al otro y a sí misma, también permite estudiar cuáles son sus perspectivas a través de las cuales aborda la realidad.

En el segundo eje de análisis, el autor señala que el modo en el que el filme testimonia la sociedad se da a través del estilo. Es decir, a través de la composición de los motivos o contextos representados por medio del montaje. El cineasta recrea la realidad que pretende evocar a través de la escritura cinematográfica y del lenguaje cinematográfico.

El autor ejemplifica lo anterior con el filme *El juicio Süss*, éste considera que el estilo se visibiliza en la vestimenta tradicional de los personajes, así como en las cuestiones

⁴² M. Ferro, *Op. Cit.*, p. 12

formales (técnicas) tales como los fundidos cruzados que se usan cuando se pasa del castillo al gueto. Ferro considera que “sería ilusorio imaginar que la práctica de este lenguaje cinematográfico es, aunque inconscientemente, inocente”.⁴³ El autor considera que, se requiere “analizar por igual en la película el relato, el decorado, la escritura, las relaciones de la película: el autor, la producción [...] Tal vez así entendamos no solo la obra, sino también la realidad que expone.”⁴⁴

El tercer eje de análisis que plantea Ferro tiene que ver con el modo en el que la película tiene un vínculo con la sociedad, y cómo el filme tiene la capacidad de repercutir en el actuar de quien recibe la obra. El autor se refiere a que, la cinta, o el discurso que contenga la película, puede generar la movilización de masas, glorificación, adoctrinamiento, o una toma de consciencia. De lo anterior, Casetti considera que “la imagen, además de un espejo, es un arma.”⁴⁵

El cuarto eje de análisis destaca que cada sociedad posee sus propias interpretaciones y, por ende, sus propias abstracciones, en las que destaca y enfatiza ciertas cuestiones sobre de otras, es decir, acepta y rechaza. Por lo tanto, el autor considera que en el filme se hallará un fragmento ideológico de cada determinada sociedad; además señala que los cineastas, “conscientemente o no, se hallan como toda persona al servicio de una causa, de una ideología, explícitamente, o sin planteárselo.”⁴⁶

De acuerdo con los cuatro puntos de reflexión de Ferro, los cuales surgen de la reflexión acerca del vínculo entre el cine y la historia, se puede considerar que el producto cinematográfico sirve como *agente histórico* que puede revelar cierto conocimiento acerca de la representación de la sociedad a la que refiere, por lo cual, es también un *testimonio* social de la Historia.

⁴³ M. Ferro, *Op. Cit.*, p. 14

⁴⁴ M. Ferro, *Op. Cit.*, p. 27

⁴⁵ F. Casetti, *Op. Cit.*, p. 149

⁴⁶ M. Ferro, *Op. Cit.*, p. 12

Pierre Sorlin: el cine como *representación* de la sociedad.

La propuesta teórica de Casetti continúa su recorrido acerca de la sociología del cine refiriendo el planteamiento del historiador Pierre Sorlin, cuya propuesta se encargó de profundizar y seguir los estudios tempranos de Kracauer y de Ferro; además, esta obra simboliza el primer trabajo que comenzó a emplear el concepto mismo de sociología del cine. Sorlin comienza su planteamiento preguntándose acerca del uso que dará el historiador a las películas, el cómo será la forma en la que las analizará y, cómo se enfrentará a las imágenes desde un enfoque histórico, puesto que el estudio cinematográfico se escapa del quehacer del historiador. De manera general, Sorlin considera que el estudio del cine desde la sociología permite explorar la historia de las sociedades.

Además, cabe señalar que uno de los principales postulados de su trabajo tiene que ver con la exploración de los tipos de retratos sociales que se representan en la creación fílmica. El autor considera que no es una representación idéntica, tal cual, sino una selección de aquella realidad que se pretende mostrar de cada sociedad.

El estudio comienza con la explicación que el autor da acerca de la Historia, la cual refiere como “la evolución de las relaciones que las formaciones sociales mantienen con el medio natural y con las demás formaciones sociales.”⁴⁷ Sorlin visibiliza que el trabajo de la historia es estudiar a la sociedad de acuerdo a sus evoluciones y formaciones en el tiempo.

Si bien la tesis que presenta el trabajo de Sorlin pondera que a través de las obras cinematográficas encontramos un retrato de la sociedad que circunda al artista, el autor profundiza el planteamiento cuando se interroga acerca de qué tipo de retrato refiere la obra. Casetti considera que el planteamiento de Sorlin señala que “un filme no es nunca un duplicado de la realidad, por el contrario, solo representa algunos fragmentos seleccionados, los carga de sentido, los hace funcionales dentro de una historia o de una tesis y los reúne en una nueva unidad.”⁴⁸ Y además, destaca que, “una sociedad no se presenta nunca en la pantalla como tal, sino como las formas expresivas del tiempo, de las elecciones del director, de las expectativas de los espectadores.”⁴⁹

⁴⁷ Pierre Sorlin. *Sociología del cine. La apertura para la historia del mañana*, México, FCE, 1985, p. 14

⁴⁸ F. Casetti, *Op. Cit.*, p. 149

⁴⁹ F. Casetti, *Op. Cit.*, p. 150

Dentro de la concepción que tiene Sorlin acerca del cine, también considera que éste tiene la cualidad de transcribir la realidad (social), la cual se da a través de instrumentos propios los cuales nombrará el corte, el énfasis en ciertos temas, la ejemplificación y la recomposición.

Sorlin considera que para comprender el retrato que observamos en el cine, se requiere de una construcción fílmica, un proceso a través del cual se estudie cómo el cine de determinada época absorbe una fracción del mundo que lo circunda. Además, considera que a través de lo visible –lo fotografiable y presentable de cierta época–, la sociedad revela la manera en la que resuelve su problemática; muestra las interpretaciones que da de su realidad; también visibiliza sus intereses y el modo en la que los introduce; además se aprecian sus obsesiones y tendencias.

Casetti señala que la manera en la que se presenta el cine “no es solo un modo de hacer, sino un modo de ver, y por tanto de aprender y de conocer el mundo; en definitiva, una mentalidad y una ideología”⁵⁰. Sorlin considera que, en lo visible es justamente donde se dejar ver la ideología y la mentalidad de cierta sociedad, por lo que, el cine a través de las representaciones reelabora y se adueña de su realidad. Además, destaca que el cine no solo representa una sociedad, sino que la película solo muestra aquella realidad que la sociedad considera representable y, a su vez, también se apropia de ésta. El autor considera que, en definitiva, el cine muestra una forma de ver, por lo que a través de éste se puede distinguir lo visible de lo no visible, así como reconocer los límites ideológicos de cierta época.

Aunado a lo anterior, Casetti considera que el cine “no nos ofrece una imagen de la sociedad, sino lo que una sociedad considera que es una imagen, incluida una posible imagen de sí misma; no reproduce su realidad, sino la forma en que esa sociedad trata la realidad.”⁵¹ Por lo tanto, la tesis de Sorlin pondera la existencia de un testimonio de la sociedad representado en la película, el cual será constituido a través de la mirada (ideología-mentalidad) del cineasta, quien comunicará lo que le resulte representable.

El autor distingue que la ideología “es el discurso que una clase tiene sobre sí misma, sus prácticas y sus objetivos [...] se convierte en el discurso general.”⁵² Sorlin considera que,

⁵⁰ *Ibidem*

⁵¹ F. Casetti, *Op. Cit.*, p. 151

⁵² P. Sorlin, *Op. Cit.*, p. 17

la ideología tiene que ver con los medios y manifestaciones por los cuales los grupos sociales se distinguen, se sitúan unos a otros y, aseguran sus relaciones.

Asimismo, precisa que “las mentalidades engloban el bagaje intelectual característico de las diferentes subdivisiones de la sociedad, es decir, no solamente las palabras, las formas de locución, sino también las actitudes, los modos, los rituales, los símbolos.”⁵³ Para el autor, la mentalidad refiere un modo de percepción, así el hombre debe ubicarse “y determinar su lugar en ese campo de relaciones y de oposiciones: el universo social.”⁵⁴.

Por lo tanto, para Sorlin, la sociología del cine refiere al estudio de aquellas representaciones de universos sociales, las cuales permiten apreciar la historia de las sociedades. Y dentro de esta representación, forma de expresar, referir o analizar la sociedad a través de las imágenes en movimiento, se visibiliza lo que una sociedad quiere representar de sí misma y del otro y, con ello, pondera la ideología o mentalidad⁵⁵ que tiene acerca de la realidad, la cual se verá plasmada en la obra cinematográfica.

En términos generales, encontramos que las tres propuestas teóricas que siguió Casetti (Kracauer, Ferro, Sorlin) sostienen que el séptimo arte refiere a una representación social; para Kracauer el cine es un *reflejo* social, el cual se da a través de la representación del temperamento psicológico que impera en determinada sociedad y contexto; Ferro, dentro de su análisis acerca de la relación entre el cine y la historia, considera que el filme funge como *testimonio* de la realidad social, como un *agente histórico* y, además, también sirve como herramienta para el quehacer de historiador; por último, la premisa de Sorlin aunque converge con la idea de que en el cine encontramos una representación de la sociedad. Se señala que solo se presentan los fragmentos seleccionados, es decir, la realidad social que se quiera exhibir, por lo que en el cine también encontraremos una mentalidad o ideología.

Por lo tanto, las tres perspectivas convergen en concebir que en el cine observamos el reflejo, el testimonio o la representación del universo social que circundó al artista. Así, a

⁵³ P. Sorlin, *Op. Cit.*, p. 23

⁵⁴ P. Sorlin, *Op. Cit.*, p. 21

⁵⁵ Resulta importante destacar que los conceptos que emplea Sorlin acerca de ideología y mentalidad, no pretenden realizar un exhausto estudio teórico del término. Incluso, el autor no sigue postulados, sino que él define sus conceptos de acuerdo a las necesidades de su estudio. En su planteamiento pretende enfatizar que el cine trae consigo una ideología, una manera de pensar, puesto que cada artista posee un conjunto de ideas a través de las cuales comprende y hace la vida y el arte.

partir de las tres propuestas teóricas que recupera Casetti, considero que la película *Tiempos Modernos* expone una representación del universo social que existió en plena Gran Depresión en Estados Unidos durante los años treinta. Por lo tanto, el filme nos permite estudiar, examinar y conocer la mirada social que Chaplin le dio a esta sociedad de ese tiempo y de ese espacio.

II. Charles Chaplin y *Tiempos Modernos*

*“Quiero saber con qué ojos es necesario mirar el mundo para poder verlo tal como
Chaplin”*

S. Eisenstein

Charles Chaplin. Una aproximación a su historia.

Aunque mucho y muchos se han encargado de estudiar la obra y la vida de Charles Chaplin, el encuentro más próximo con su intimidad e historia se narra a través de la voz del propio artista en su autobiografía. No obstante, la información respecto al director británico es amplia y vasta, existen libros e investigaciones dedicados en su totalidad al cineasta, de los cuales destacan autores como: Manuel Villegas quien realizó *Charles Chaplin El genio del cine*, Georges Sadoul y su libro *Vida de Chaplin*, y los soviéticos S. Eisenstein, M. Bleiman y G. Kositsev quienes escribieron *El arte de Charles Chaplin*, etc.

Asimismo, cabe destacar que el estudio de Chaplin y de su obra cinematográfica también han sido motivo de publicaciones de índole académica o teórica. Existe una lista incontable de escritos que ha dejado el arte de Charles Chaplin. Incluso esta tesis se une a ese innumerable listado de aquellos a quienes nos ha interesado estudiar acerca del cineasta, debido a que su obra nos tocó el corazón.

Tal vez la vida de Chaplin pueda relatarse a través de ciertos acontecimientos que determinaron su existencia y que explican la historia del gran cineasta, cuya información más próxima y sincera proviene de la autobiografía del propio maestro Chaplin .

Dentro de la etapa de la niñez, destaca su infancia paupérrima y la enfermedad de su madre, la cual instruyó a Chaplin acerca del mundo artístico y lo llevó al escenario desde temprana edad; en su etapa joven sobresalen su colaboración en compañías teatrales prestigiosas, su gira por Europa y América, y con ello, la oferta de trabajo que consiguió en Estados Unidos, lo cual lo llevó a vivir durante décadas en dicho territorio, cuyo lugar se convirtió en el espacio donde incursionó en el cine y desarrolló su obra silente y sonora. En su etapa adulta, sobresale la acusación que realizó el gobierno estadounidense en contra del

cineasta, el cual lo denominó como comunista y exigió su exilio. Chaplin vuelve a su país de origen, y allí crea sus últimas cintas; posteriormente, se instala en Suiza junto a su familia y allí pasa los últimos años de su vida.

Charles Spencer Chaplin nació en la Inglaterra victoriana el 16 de abril de 1889. Fue hijo de artistas del *music hall*, el segundo hijo por parte de su madre y el primogénito por parte de su padre. El cineasta creció junto a su hermano Sidney y junto a su madre Hanna. La mamá los educó y sostuvo tras la muerte del padre, a temprana edad, a causa de problemas con el alcohol. Su madre Hanna, gracias a su trabajo como artista en los espectáculos del *music hall*, enriqueció y relacionó a Chaplin en el mundo artístico, por lo que el cineasta se nutrió de arte desde su infancia.

El director cuenta en su autobiografía que su primera vez en el escenario se originó debido a que su mamá tuvo problemas en medio del *show*, por lo que Chaplin, siendo un niño, decidió subir a sustituirla, y con una improvisada presentación se ganó la risa y la aceptación del público presente. Para el cineasta, el primer contacto con el escenario resultó victorioso: “ante el resplandor de las candilejas y los rostros envueltos en el humo empecé a cantar [...] hacia la mitad de la canción cayó una lluvia de monedas al escenario. Inmediatamente me paré y dije que primero recogería el dinero y luego seguiría cantando. Esto produjo una carcajada general”⁵⁶. Aunque Chaplin triunfó aquella primera vez en el escenario frente al público, lo cual tal vez reveló su nato talento artístico, la situación para la madre significó todo lo contrario. La mujer nunca volvió a los escenarios desde aquel incidente.

La infancia de Chaplin fue un tanto compleja y difícil debido a diversos factores como la pobreza, el alcoholismo del padre, el quedar casi huérfano a temprana edad, etc., todo se complicó cuando su madre fue diagnosticada con una enfermedad mental. A partir de dicho suceso, la niñez de los infantes tomó un curso complejo. Durante un periodo corto fueron acogidos por su madrastra, y esporádicamente visitaban a su madre, o se les permitía pasar algunos periodos con ella. Desde aquel diagnóstico, Chaplin y su hermano se enfrentaron juntos al mundo, contiguos en busca de un hogar, de comida, de protección y amparo. De tal forma que los hermanos se ganaron la vida desde muy temprana edad.

Pese a que en la actualidad todos reconocemos al director británico como el gran

⁵⁶ Charles Chaplin. *Mi autobiografía*. Madrid, Debate, 1989, p. 17

cineasta, director, actor, artista, comediante, y demás designaciones que se le puedan hacer, la vida de Chaplin fue dura y paupérrima durante muchos años. La infancia del cineasta transcurrió complicada y llena de dificultades en medio de pobreza y el abandono. Incluso, se ha considerado que en la cinta *The kid*, el artista realizó un autorretrato de su niñez. Transcurrida la complicada y paupérrima infancia, la llegada de la juventud en la vida de Chaplin fluyó más prometedora.

Después de un periodo hospitalizada, la madre vuelve a reunirse con sus hijos, y con ello llegó la buenaventura a la familia. Chaplin incursiona en el teatro, su mamá se encargará de estimularlo y alentarle en la vida artística. No obstante, el cineasta cuenta en sus memorias que: “la palabra <<arte>> no penetró jamás en mi cabeza o en mi vocabulario. El teatro significaba para mí solamente una manera de ganarme la vida”⁵⁷.

Su incursión en el teatro le cambia el porvenir a Chaplin. Triunfa junto con su hermano Sidney en las producciones teatrales en Londres y los hermanos destacan en las presentaciones, hasta que consiguen trabajar para Fred Karno, el dueño de las más exitosas producciones de teatro en Inglaterra. Sin embargo, pese a que el destino mejoraba para Chaplin, su madre vuelve a ser internada.

La llegada de Chaplin a la compañía significó el despegue de su carrera artística. Entre el talento nato y las exitosas presentaciones, el cineasta va ascendiendo en los papeles de las obras hasta que consigue ser protagonista. Después de ello, su mundo se abre y consigue realizar giras por Europa, luego por América, y justamente su estadía en Estados Unidos se convirtió en el vehículo que lo llevó, después de un tiempo, al mundo cinematográfico.

Tras una gira por el norte de América, el productor Mack Sennet se impresionó con la presentación de Chaplin, por lo que buscó contactarlo para ofrecerle trabajo, y es entonces que Chaplin, tras concluir su contrato con Karno, cruza el Atlántico y comienza su vida en Estados Unidos. Aunque quizá Chaplin nunca imaginó que pasaría los siguientes cuarenta años de su vida en aquel país y que se convertiría en una de las figuras más conocidas en el mundo, fue en esta geografía donde desarrolló la mayor parte de su obra.

Si bien su trabajo en Estados Unidos comenzó en una atmósfera más teatral, posteriormente, Chaplin da el salto e incursiona en el séptimo arte un 2 de febrero de 1914

⁵⁷ *Ibíd*, p. 99

con el filme *Living and making*. Su primer contrato en América fue con la productora *Keystone*, para la cual realizaba alrededor de diez filmes por semana. A lo largo de su carrera recorrió varias compañías tales como: Essanay, Mutual Films, First National, United Artist, Attica Film CO., Universal-International.

En el inicio de su carrera artística, destacó la aparición de su personaje Charlot, el vagabundo, cuya creación estableció la identidad y estética del cine de Chaplin. El cineasta relató que el surgimiento de su personaje *Charlot* nació más de la espontaneidad que de la composición; narró que su entonces jefe, Mack Sennet, le pidió a Chaplin que se alistara para la filmación y entonces,

al dirigirme hacia el vestuario pensé que podía ponerme unos pantalones muy holgados, unos zapatones, y añadir al conjunto un bastón y un sombrero hongo. Quería que todo estuviera en contradicción. Estaba indeciso si debía parecer viejo o joven; [...] me puse un bigotito, que en mi opinión, me añadiría edad sin ocultar mi expresión.⁵⁸

La carrera cinematográfica de Chaplin fluyó de manera positiva durante sus primeros años. Durante este periodo destacaron filmes tales como, *Making and Living* (1914), *The tramp* (1915), *The immigrant* (1917), *Easy Street* (1917), *Shoulder arms* (1918), etc.; su experiencia con la productora Keystone “representa el primer duro aprendizaje, la Essanay es el descubrimiento, la pasión de explorar, supremo placer del creador. ¡Descubrir! Se descubre a sí mismo al encontrar al vagabundo.”⁵⁹ Más adelante, cuando trabaja para la First National, Chaplin consigue libertad de creación, incluso, le ofrecen su propio estudio. Los tempranos años de su carrera en Hollywood le permitieron desarrollarse y descubrirse como artista del séptimo arte y, además, durante este periodo, el director comenzó a forjar amistad con su entorno cinematográfico, y es cuando surge su relación con Douglas Fairbanks, Mary Pickford y David Wark Griffith. Años más tarde, este grupo de amigos se unió y, en conjunto, fundaron la *United Artists* en 1919.

La creación de dicha productora significó para la carrera del artista un sinónimo de libertad, pues tenía la posibilidad de ser el productor de sus filmes, le permitía ser su propio jefe. Es decir, Chaplin elegía por completo cómo serían sus filmes. A diferencia de sus previas experiencias con las productoras, en las que tenía que seguir indicaciones de un director, guionista, productor, etc.; cuando el grupo de amigos inauguran la productora

⁵⁸ *Ibíd.*, p. 158

⁵⁹ Manuel Villegas, *Charles Chaplin, el genio del cine*. Madrid, Ediciones Folio, p. 85

Chaplin se sabe libre de creación.

Para los años veinte, el artista incursiona en su primer largometraje titulado *The Kid* (1921) y durante este período realiza otros tres filmes: *A Woman of Paris* (1923), *The Gold Rush* (1925) y *The Circus* (1928). Durante esta década, la obra filmográfica de Chaplin comenzó a cobrar reconocimiento por doquier, el cine del vagabundo *Charlot* se proyectaba en diversas geografías del planeta, por lo que Chaplin se popularizó por el mundo entero. Su éxito lo llevó a reunirse con grandes figuras del siglo pasado, entre ellos, Gandhi, Eisenstein, Vicent Auriol, Chu En Lai, etc.

La carrera cinematográfica de Chaplin continuó fluyendo, y en los treinta filmó dos piezas claves de su obra, *City lights* (1931) y *Modern Times* (1936). La segunda de ellas representó su incursión al cine sonoro y, además, este filme también representó la despedida de su personaje Charlot, el vagabundo. El cineasta inaugura los cuarenta, y en plenos años de la Segunda guerra mundial, con su cinta *The great dictator* (1940), su argumento fue una crítica a la figura de Hitler. Finaliza la década con *Monsieur Verdoux* (1947).

El artista, en su época más madura, da la bienvenida a los cincuenta con su obra *Limelight* (1952), en la que experimenta otras estéticas y contenidos. El filme representa una probable autobiografía, debido a que la creación posee un corte profundo y filosófico. La película narra la historia de un artista en su edad madura, quien se interroga, de manera existencialista, acerca de su vida y su arte.

Dicho filme representa la última creación de Chaplin en territorio estadounidense, aunque cabe señalar que, el cineasta no consiguió estrenar la cinta en Estados Unidos a causa del contexto de la Guerra Fría. Durante la gestión del senador republicano Joseph McCarthy, se desató la llamada “caza de brujas”, en la que se creó la famosa *blacklist*, cuyo propósito fue enlistar a todas aquellas figuras públicas que tuvieran tendencias políticas ajenas al sistema capitalista o a la ideología dominante.

En dicho listado apareció el cineasta, el cual fue acusado de profesar el comunismo. Por consiguiente, el artista fue obligado a abandonar el territorio estadounidense, aquel lugar en donde había pasado la mayor parte de su vida y en donde había realizado su carrera cinematográfica. La acusación que lo tachó de comunista, retornó al artista a su país de origen. Allá en Inglaterra realizó el estreno de *Limelight* y se instaló de nuevo en el viejo continente, lugar donde realizó sus últimos dos filmes: *A king in New York* (1957) y *The*

Countess From Hong-Kong (1966).

Años más tarde, después de su expulsión de los Estados Unidos, a causa de la persecución macartista, el cineasta vuelve al norte de América en la década de los setenta. Su regreso se efectúa ya que la Academia le otorgó un galardón honorífico por su aportación inigualable al arte del siglo XX. Asimismo, el cineasta recibió un premio pendiente, que había ganado en 1952 por la banda sonora de *Limelight*, pero que no le fue entregado a causa del exilio político. De modo que aquel Oscar negado le fue entregado al famoso *western Highnoon*, de Fred Zinneman. Conocida en español como *Solo ante el peligro* y en México como *La hora señalada*.

Después de este viaje a América, Chaplin, ya con una edad avanzada, retorna al viejo continente; allí se situó en Vevey, Suiza junto a su familia. En dicha geografía vivió los últimos años de su vida hasta que, la Nochebuena de 1977, el cineasta dio su último suspiro y se marchó de la vida terrenal. El director se ausentó en lo físico, pero se quedó y permanece en la historia de las bellas artes, como aquel fabuloso e inigualable artista del séptimo arte.

Charles Chaplin y su obra cinematográfica

Desde su primera aparición en el séptimo arte, aquel febrero de 1914, la obra de Charles Chaplin trascendió no solo por la invención de su personaje *Charlot*, el vagabundo, o por su posicionamiento como el gran cómico del cine silente en Estados Unidos (junto con el estadounidense Buster Keaton).

Los largometrajes y cortometrajes (mudos y sonoros) del artista destacaron por aquella estética “chaplinesca”, que se relacionaba con la forma en que representaba la realidad que evocaba. El estilo cinematográfico de Chaplin gozaba de tintes burlescos, críticos y reflexivos, que invitaban a cuestionar la realidad social en la que se estaba inmerso; también, el cine de Chaplin posee un sello auténtico que se distingue por la sensibilidad y delicadeza que caracteriza a sus personajes, los cuales profesan un sentido humano pese a las peripecias de la vida.

Tras el recorrido cinematográfico de la obra de Chaplin, resulta evidente que al artista le inquietaba lo que ocurría con el humano en sociedad a través del tiempo y del contexto en el que se veía inmerso. Al artista y al humano la realidad le afectaba en su andar cotidiano;

después de abstraerla, la convertía en obra de arte.

La cinematografía de Chaplin se distinguió, particularmente, por una crítica social relacionada con el contexto que rememoraba en sus cintas. El caso más evidente comenzó en 1917 con la cinta *Easy Street*, cuyo filme representó un discurso en contra de la autoridad religiosa y política, lo cual se puede leer como una tendencia anárquica por parte del cineasta. En ese mismo año destaca su filme *The Immigrant* (1917), en el que expone el fenómeno social de la emigración.

En 1918, con el estreno de *Shoulder arms* (1918), el artista centró su discurso cinematográfico en lo que acontecía a su alrededor; en plenos años bélicos el artista representa y crítica la Gran guerra. A través de la vida de un soldado que se encuentra en combate, Chaplin se burla e interroga acerca de la brutalidad de la guerra.

Después de la crítica a este episodio histórico, el cineasta se encargó de representar la fiebre del oro en *Golden Rush* (1925). Por medio de la historia de Charlot y un cazador de oro, el artista mimetiza la migración masiva de la sociedad estadounidense e internacional, la cual se movilizó, en medio de fríos climas, en busca del ensueño de descubrir oro y volverse millonarios.

Posteriormente, tras la Gran Crisis del 1929, Chaplin produjo *Modern Times* (1936), cuya narración se lleva a cabo en los años de la Gran Depresión. A través de una historia en donde Charlot es personificado como obrero, el cineasta retoma temas como la industria y la máquina en un contexto de crisis mundial.

Posteriormente, el artista realizó *The Great Dictator* (1940), su primer filme totalmente sonoro, cuya trama se centró en la crítica a la figura del dictador más popular del siglo pasado. En plena Segunda Guerra Mundial, Chaplin filmó una cinta, en la que se mofó del nazismo y de Hitler y de su supremacía de hombre blanco.

Relacionado con lo anterior, cabe destacar que el escritor francés André Bazin realizó una reflexión respecto a las semejanzas que existieron entre Charles Chaplin y Adolfo Hitler. El crítico de cine distinguió un evidente parecido estético entre ambos, no solo en cuanto a la similitud de sus complexiones, sino también, y, sobre todo, en lo relacionado al uso de aquel peculiar bigote que caracterizó a Charlot y al dictador.

Además, cabe señalar que ambos coinciden en mes y año de nacimientos (abril 1889). Pero, sobre todo, es importante mencionar que ambos personajes tenían también en común,

el sueño de pertenecer al mundo artístico; sin embargo, solo uno de ellos se convirtió en un icono de la historia del arte y la historia universal. Mientras que, para el caso de Hitler, el hecho de no haber sido aceptado en la escuela de artes, propició a que éste se moviera hacia otras direcciones, lo cual lo llevaría a la política y, años más tarde, ocuparía un lugar en la historia no como artista, sino como uno de los personajes más siniestros en la historia de la humanidad. Respecto a lo anterior, Bazin distinguió que, “las relaciones entre Charlot y Hitler son un fenómeno excepcional, quizá único en la historia del arte universal”.⁶⁰

Al cabo del tiempo, el cine de Chaplin se posicionó por aquella cualidad crítica, por su comedia y por las características humanas y sensibles de los personajes que representaba Charlot, que iban desde el obrero hasta el policía, el soldado, el inmigrante, el *barman*, entre muchos más. Otros tantos de sus largometrajes, además de los antes mencionados, también se nutrieron de crítica, aunque no directamente a un episodio histórico, sino a la realidad social misma. *The Kid* (1921) es un filme que se centra en tópicos como la pobreza, el abandono y, a la vez, en la alusión constante de la lucha por alcanzar la felicidad. La falsa caridad y la falsa filantropía de las clases burguesas hipócritas, que sostienen un régimen social estructuralmente injusto, para luego hacer caridad. Otro caso es la cinta *City lights* (1931), la cual hace una reflexión de la vida del pobre y del rico, en cuanto a sus alcances de plenitud y satisfacción según las clases sociales.

Al cabo de los años, la tendencia y forma de narrar y abordar las temáticas a través de las cintas, propició a que Chaplin fuera acusado de comunista. Tras una campaña liderada por el senador republicano Joseph McCarthy, el legislador expidió una lista conocida como “*Lista negra*” en la que se señaló a todos aquellos individuos que tuvieran relación o tendencias a la ideología comunista; esta acción se llevó a cabo en el contexto de la Guerra Fría, cuyo enfrentamiento se relacionó a un conflicto ideológico entre el capitalismo y el comunismo, más allá de una lucha bélica de armas e invasiones.

Para el historiador Roman Gubern, la persecución tiene una génesis desde el gobierno de Roosevelt, particularmente, por parte del senador John E. Rankin de Missisipi. El autor también distingue que la acogida de cineastas exiliados de Europa por parte del gobierno, propició la reflexión y discusión política en el colectivo de Hollywood. Cabe destacar que previó a la llamada “caza de brujas”, en 1938 ya se estaba creando la Comisión de

⁶⁰ A. Bazin, *Op. Cit.*, p. 90

Actividades Antiamericanas, la cual se gestó por la cámara de representantes, también conocida como la Comisión Dies por Martin Dies.

Para la década de los cuarenta la investigación fue asignada a Edgar Hoover, director del FBI, “Hoover compartía de todo corazón la tesis del <<antiamericanismo>> patrocinada por la Comisión Dies, según la cual, la doctrina del alemán Karl Marx y el ruso V. I. Lenin eran <<ajenas a tradición americana>> y que por consiguiente debían de ser extirpadas de la nación.”⁶¹

En 1942, Charles Chaplin lanzó un discurso en un mitin en Madison Square Garden, en el cual pidió la apertura de un segundo frente en Europa, con la finalidad de ayudar a la URSS, que estaba siendo atacada por los nazis. “El destino de las naciones aliadas está en manos de los comunistas. Si Rusia es vencida, el continente asiático, [...] pasará a ser dominado por los nazis.”⁶²

Para 1947, Joseph McCarthy se convirtió en senador y, más tarde, obtuvo el cargo de presidente y organizador del Comité de Actividades Antiamericanas del Senado. Asimismo, en ese mismo año se dictó la doctrina Truman, el Programa de Lealtad de Empleados Federales, la cual estudió la lealtad de los funcionarios federales. El programa fue criticado por medios liberales y sindicales, “y la *United Public Workers of America* [...] denunció el programa como una <<caza de brujas>>. [...] La obsesión cuasi-paranoica de la <<lealtad>> y el <<americanismo>> creció y se desarrolló vigorosamente en, [...] la guerra fría, nombre genérico que engloba el conjunto de confrontaciones y fricciones que opusieron a los Estados Unidos y a la Unión Soviética en los años de la postguerra.”⁶³ En 1949 Harry S. Truman anunció a los estadounidenses que la Unión Soviética había hecho estallar su primera bomba atómica, y, además, se aludió al triunfo de la Revolución Comunista en China, lo cual desató más controversia en Estados Unidos.

El historiador Gubern destaca que “el meollo filosófico de estas vastas campañas represivas, que hoy denominamos ‘maccarthismo’ radicaba en la maniquea y pueril dicotomía del ‘americanismo’ frente al ‘antiamericanismo’.”⁶⁴

Ante dicho contexto, en 1957 Charles Chaplin realizó *A King in New York*, cuya cinta

⁶¹ Román Gubern. *La caza de brujas en Hollywood*. Barcelona, Anagrama, 1991, p 10

⁶² *Ibíd.*, p. 12

⁶³ *Ibíd.*, pp. 16, 17

⁶⁴ *Ibíd.*, p. 20

narró la historia de un rey sin dinero estando en un país ajeno; lo atractivo del filme se relacionó con un discurso que recitó un niño (hijo de Chaplin), en el cual se enfatizaron e interrogaron temas como: la frontera, el comunismo, el marxismo, así como cuestiones acerca del poder, la anarquía, los monopolios, etc. La película ha sido considerada como una respuesta artística por parte de Chaplin, ante el exilio y la acusación que tachó al cineasta de comunista y lo expulsó del país.

De esta forma, la obra de Chaplin nos revela que el artista simbolizó todo aquello que lo rodeó. Sus cintas nos recuerdan no solo algunos sucesos históricos relevantes del siglo pasado, sino también lo trágico y hermoso de la vida, los padecimientos de los ricos y pobres, los afortunados y desafortunados. Por tanto, la obra cinematográfica de Chaplin sirve como puente no solo de entretenimiento y diversión, sino que también funciona como un puerto para flexionar la realidad social.

Tiempos Modernos

Tiempos Modernos es una pieza que desde la trinchera del viejo humorismo pantomímico logra retratar una época de crisis económica, social y espiritual en los Estados Unidos. El estreno de la cinta se celebró el 4 de febrero de 1936 en el cine Rivoli en Nueva York. Para el caso de México, la *premiere* de la película se llevó a cabo en el “cine Alameda el 20 de junio de 1936 y duró en cartelera dos semanas”.⁶⁵

El filme fue dirigido, actuado, escrito y musicalizado por Charles Chaplin. Dentro de su obra cinematográfica, *Tiempos Modernos* es el quinto largometraje de su trayectoria. Le antecede *City Lights* de 1931 y le prosigue la cinta *The Great Dictator* de 1940. La idea de realizar una nueva cinta surgió cuando Chaplin estaba por concluir *City Lights* (1931). En pleno inicio de la década de los treinta y en plenas secuelas de la Gran Crisis de 1929, el artista decide componer un nuevo filme, lo describe en sus memorias como:

“[...] Luego recordé una entrevista que había tenido con un brillante y joven periodista de *The New York World*. Al oír que iba a visitar Detroit, me habló del sistema de fabricación en cadena que había allí; la horrible historia de una gran industria, que atraía a los mozos sanos de las granjas quienes después de cuatro o cinco años de realizar ese sistema en cadena acaban con los nervios desechos.

⁶⁵ Luisa Amador y Jorge Ayala. *Cartelera cinematográfica 1930-1939*. México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1980, p. 165

Fue esa conversación de la que me surgió la idea de *Tiempos Modernos*. Utilicé una máquina para comer como aparato que permitiera ahorrar el tiempo, de modo tal que los trabajadores podían seguir trabajando durante la hora del almuerzo, la secuencia de la fábrica se resolvía sufriendo el vagabundo una depresión nerviosa. El argumento se desarrollaba siguiendo la sucesión natural de los acontecimientos.

Después de su curación el vagabundo es detenido y se encuentra a una muchachita, que ha sido también detenida por robar pan. Su encuentro se efectúa en un coche lleno de delincuentes. A partir de ese momento el tema gira sobre los dos seres anónimos, que intentan sobrevivir en los tiempos modernos. Se ven envueltos en el periodo de la depresión, en huelgas, en tumultos y en el paro.”⁶⁶

La creación de *Tiempos Modernos* demoró alrededor de un lustro. Durante el periodo del proceso artístico, Chaplin sufrió un embrollo relacionado a la cuestión de la llegada del cine sonoro, el cual se había generalizado en 1927 tras la proyección de la película *El cantante de jazz*. Sin embargo, pese a la llegada de los diálogos, Chaplin consideraba que las cualidades y la esencia de Charlot se transmitían por medio de la pantomima (comunicación a través del cuerpo) y no a través de la voz. Para el estreno de *Tiempo Modernos* en 1936, Chaplin llevaría casi una década sin crear películas sonoras.

No obstante, pese a los debates que tuvo el artista a causa de la inserción de voces en la creación cinematográfica, el director decidió introducirse al mundo de los sonidos. Es así que *Tiempos Modernos* se convierte en la película con la que el director realizó la transición del cine mudo al sonoro. En este filme se escuchan los primeros diálogos, las voces, las narraciones orales; sin embargo, también cabe destacar que la obra aún se enriquece de la esencia de la pantomima, así como de fotogramas de textos. Cabe acentuar que las intervenciones de diálogos sonoros que posee el filme se comunican a través de máquinas, como, por ejemplo, la reproducción de una cinta sonora (máquina *Beloux*), así como las video proyecciones. Aunque Chaplin da el paso al cine sonoro a través de la composición de *Tiempos Modernos*, las cuestiones sonoras en el filme son pocas y específicas, de tal modo que, la cinta todavía conservó tintes mudos.

Casi al finalizar el filme, a Charlot se le escucha por primera vez en la pantalla, canta una canción inspirada en *Je cherche après Titine* del reconocido compositor francés llamado Yves Montand. La composición de la letra que entona el obrero es una combinación de palabras en diferentes idiomas:

“La spinach or la tuko

⁶⁶ C. Chaplin, *Op. Cit.*, p. 423

Gigeretto toto torlo
E rusho spagalaletto
Je le tu le tu le twa.
La der la ser pawnbroker
Lusern seprer how mucher
E ses confees a potcha
Jonka walla ponka waa.
Señora ce le tima.
Volulez-vous le taximetre
Je jonta tu la zita
Je le tu le tu le twaa.⁶⁷

No obstante, se considera que la película *The Great Dictator* de 1940 fue la que dio a conocer la voz de Chaplin a través de la interpretación de Hitler; a partir de este filme, la obra de Chaplin se convirtió sonora.

A propósito de la cuestión de la transición del cine silente al cine sonoro, resulta importante distinguir que, a casi 10 años de distancia entre el *Cantante de Jazz* y *Tiempos Modernos*, Chaplin sabía que su siguiente filme ya no podría ser mudo. Es por ello que el cineasta despidió en esta cinta a su personaje Charlot, tras veintidós años en la pantalla; el vagabundo se marcha del cine como un obrero en *Tiempos Modernos*. Chaplin despidió a Charlot con la última secuencia del filme, la cual concluye con un plano abierto en donde se deja ver el horizonte y el camino de la carretera. Charlot junto a su compañera caminan juiciosos y alegres en medio de la vía en búsqueda de la felicidad.

Años más tarde, en una investigación acerca del cineasta, se descubrieron un par de fotogramas, los cuales sugirieron que posiblemente la cinta podía tener un final diferente al que conocemos. En el texto *Charlie Chaplin A photo Diary* se encuentra el fotograma en el que aparece Paulette Godard (protagonista de la cinta) de cuerpo completo en primer plano y, detrás de ella, se sitúa una monja, la ilustración fue membretada con la siguiente leyenda: “Another ending had been thought of for *Modern Times*, where Paulette Godard, the urchin, would become a nun. The scene was shot in late May 1935, but never used”⁶⁸ --Otro final había sido pensado para *Modern Times*, donde Paulette Godard, se convertiría en una monja.-

⁶⁷ M. Villegas, *Op. Cit.*, p. 298

⁶⁸ Michel Comte y Sam Stourdézé. *Charlie Chaplin A photo Diary*. Alemania, Steidl, 2002, p. 170

- La escena se rodó a finales de mayo de 1935, pero nunca se usó. (Ver Anexo I).

Aunque tal fotograma no fue usado, cabe destacar que el final de la cinta que conocemos no puede considerarse como cualquier otro cierre de una trama más, sino que conforma un final simbólico para la carrera de Chaplin. En este filme, *Charlot* se despide del séptimo arte en la última escena de *Tiempos Modernos*, en la que el obrero camina rumbo al horizonte.

Por otro lado, también es importante señalar que Chaplin fue acusado de plagio debido a que *Tiempos Modernos* poseía supuestos parecidos con la cinta del francés René Clair titulada *Viva la libertad* de 1931. Desde la Alemania Nazi, J. Goebbels ordenó que procesaran a Charles Chaplin, el ministro para la Ilustración Pública y Propaganda del Tercer Reich consideró que en los filmes existían semejanzas entre algunos episodios como el trabajo en serie, o el paralelismo entre la racionalización y la cárcel.

Sin embargo, pese a tales acusaciones, el francés René Clair, gran admirador de Chaplin, declaró que se hubiera “sentido orgulloso de contribuir, en algún modo, a ayudar a su maestro.”⁶⁹ La declaración del director francés serenó la acusación y no procedió. Además, cabe destacar que años previos a la demanda, René Clair se expresó de Charles de tal forma: “Chaplin nos hace olvidar el oficio del cine, sus fíntoches, sus financieros, sus leyes y su esclavitud. Jamás diremos lo bastante, el amor que nos inspira, nuestra humildad ante su obra y ante su agradecimiento.”⁷⁰

De acuerdo con lo anterior, se puede destacar que *Tiempos Modernos*, dentro de la obra cinematográfica de Chaplin, comprende no solo una crítica a los tiempos que envolvieron al artista, sino también representa la transición del cine silente al cine sonoro. Además, la película simboliza la despedida de Charlot, el vagabundo, aquel personaje que hizo llorar, reír, criticar, reflexionar y pensar la vida, el mundo y la existencia; aquel vagabundo con bastón y sombrero de hongo, el cual se proyectó en decenas de latitudes del mundo, y quien pudo, sin usar la voz -la palabra-, comunicarse con todos a través del lenguaje del cuerpo -la pantomima-. Charlot, al igual que Chaplin, a más de un siglo de su aparición, son figuras memorables que vale la pena conocer, repensar y profundizar.

⁶⁹ Geoge Sadoul. *Vida de Chaplin*. México, Fondo de Cultura Económica, 1955, p. 139

⁷⁰ *Ibidem*

El contexto del filme, la década de los treinta.

El contexto cinematográfico

Para comprender la década de los treinta en Estados Unidos, resulta fundamental considerar que durante estos años prevaleció la Gran Depresión que había dejado la crisis de 1929. Dicho periodo ha pasado a la historia como aquella etapa caótica, paupérrima e inolvidable para la población estadounidense, y también para la sociedad internacional

En medio de la miseria, la pobreza, la hambruna, el desempleo, los suicidios y, en general, las situaciones sociales complejas, el mundo artístico continuó su camino y la producción de cine no cesó. Incluso, la década de los treinta significó un periodo determinante en la historia del séptimo arte, debido a que en estos años la cinematografía cambió su estética a composiciones sonoras, lo cual revolucionó las creaciones artísticas – aunque también hubo quienes se resistieron al nuevo canon, entre ellos estuvo Chaplin y la cinematografía alemana, la cual discutía que la esencia del cine se comunicaba a través de la imagen–.

La escuela rusa, particularmente Eisenstein junto con Pudovkin, expresaron a través de un manifiesto, que aun cuando se ha considerado que la llegada del cine sonoro fue en 1927, “[...] el cine hablado propiamente dicho no había nacido aún. *The Jazz Singer* era un filme mudo en el que se habían insertado algunos números hablados o cantados. El primer filme “cien por ciento hablado [...]: *Lights of New York*, no fue producido hasta 1929.”⁷¹

Pese a la situación económica que se vivió desde la caída de la bolsa en 1929, y pese a la dificultad del contexto, las producciones cinematográficas no pararon, incluso, “durante la Gran Depresión todo el mundo frecuentaba las salas. El cine fue una necesidad para la administración Hoover, la cual, en plena crisis, distribuía comida, ropa y entradas de cine.”⁷² A finales de los años treinta, “por cada británico que compraba un diario, dos compraban una entrada de cine. Con la profundización de la crisis económica y el estallido de la guerra, la afluencia de espectadores a las salas cinematográficas alcanzó los niveles más

⁷¹ *Ibíd.*, p. 211

⁷² Esteve Riambau. *Historia general del cine. Estados Unidos (1932-1955)*. Vol. VIII. Madrid, Cátedra, 1996, p. 25

altos en los países occidentales.”⁷³

El cine se siguió proyectado y creando, incluso, se consideraría como un puente para comunicar ideas que ayudaran a pasar los años de crisis, “las dos líneas principales de intervención ideológica del cine clásico americano se refieren a la estabilización social y la reelaboración del concepto de americanismo.”⁷⁴

Así mismo, cabe destacar que los años treinta significaron el desarrollo del cine sonoro⁷⁵, “[...]con la introducción del sonoro, hubo una gran corriente migratoria a Hollywood: escritores, [...] personalidades del teatro neoyorquino de vanguardia, exiliados políticos de Europa e, incluso, periodistas y escritores populares que fueron contratados en masa en el momento en el que el <<cine hablado>> precisaba de plumas ágiles para escribir.”⁷⁶

En esta nueva etapa del cine se requirió del trabajo de guionistas, así como el desarrollo de tramas y de diálogos; durante esta década existió una “[...] interacción sistemática entre cine y literatura, [...] amplia difusión de la adaptación literaria.”⁷⁷ También cabe señalar que la llegada del cine sonoro también significó una dificultad en lo referente a la distribución internacional de las cintas. La barrera del idioma impidió que los filmes fueran comprendidos por todos los públicos. A diferencia del cine mudo, el cual comunicaba a través de la imagen por sí misma, el cine sonoro basó sus narrativas en los diálogos recitados por los personajes.

El uso del inglés como lengua predominante generó problemas con la distribución de cintas entre Estados Unidos y México, pues “las películas sonoras subtituladas resultan

⁷³ Eric Hobsbawm. *Historia del siglo XX*. Buenos Aires, Crítica, 1998, p. 96

⁷⁴ E. Riambau, *Op. Cit.*, p. 25

⁷⁵ Cabe considerar que el proceso de sonorización del cine atravesó varias etapas a lo largo del tiempo, hasta que se logró integrar en la película imagen y sonido. Los más tempranos intentos fueron a cargo de Edison y Pathé, quienes sonorizaron con cilindros fonográficos. Destaca el *photographophon* del alemán Ernest Ruhmer. En México, Indalecio Noriega patentó un sistema de sonorización que nombró como “sincrofonógrafo”. En Francia destacó el *cronophone* de León Gaumont. Para la década de los veinte maduró la técnica de sonorización cinematográfica con el *phonofilm* de Lee De Forest, quien logró registrar sonido directamente del filme. Asimismo, destaca la Western Electric y la Electric Research Products, Inc., quienes se encargaron de hacer películas sonorizadas con discos. Se empató la imagen con el sonido. Tras el invento se fundó la *Vitaphone* a cargo de Walter Rich y Warner Brothers. En 1926 estrenaron *Don Juan* de Alan Crosland, continuó *Old San Francisco* (1926), hasta llegar a *The jazz singer* (1927).

⁷⁶ E. Riambau, *Op. Cit.*, p. 30

⁷⁷ *Ibíd.*, p. 31

absolutamente insatisfactorias para el público latinoamericano. En el caso particular de México, bajo un decreto del entonces presidente Portes Gil, “exigió absoluta pureza castellana del lenguaje en los títulos de las películas extranjeras. [...] En 1930 se iniciaría en México una campaña contra las películas en inglés.”⁷⁸

Aunque la llegada del cine sonoro reveló una revolución en el séptimo arte, también cabe destacar que el acontecimiento significó la expulsión de varios grandes artistas que triunfaron dentro de los cánones del cine silente, tal como fue el caso de Buster Keaton y Harold Lloyd. No obstante, pese a las pérdidas, también llegaban otras cosas, “el cine hablado dio un nuevo florecimiento al film de gánsteres con *Big House, Little Caesar, Scarface...*”⁷⁹; también floreció el musical y el *screwball comedy*.

Cabe destacar que durante los años treinta, se hizo famoso “el *Código del pudor*, de William Hays, promulgado en 1930, [...] a partir de 1935, se reforzó el control financiero sobre la industria y la Legión de la Decencia, fundada al requerimiento del Papa por los obispos norteamericanos, desató una violenta campaña que llevó a la aplicación rigurosa del Código.”⁸⁰

Los principios del código fueron, de manera general, “*the excessive depiction of violence was out. [...] words like “sex”, “hell”, and “damn” were strictly forbidden.*”⁸¹ –la representación excesiva de la violencia quedó fuera, palabras tales como “sexo”, “infierno”, “demonio” fueron estrictamente prohibidas. –

Además, durante la década los treinta se desarrollaron cuatro figuras fundamentales en la historia del cine norteamericano, Frank Capra, John Ford, William Wyler y Fritz Lang. No obstante, a partir de 1935, Hollywood dio señales de cansancio y comenzó a repetir sus tramas y éxitos, “el cine norteamericano dejaba de interesarse por su tiempo y por los hombres: los grandes acontecimientos de los años 30, la crisis, el desempleo, el fascismo, la llegada de la guerra, no aparecieron en los filmes norteamericanos sino por excepción o alusión.”⁸²

Es importante subrayar que, *Tiempos Modernos* es un filme que justamente trata los

⁷⁸ *Ibíd.*, p. 13

⁷⁹ G. Sadoul, *Op. Cit.*, p. 222

⁸⁰ *Ibíd.*, p. 223

⁸¹ Louis Giannetti y Scott Eyman. *FLASHBACK. A Brief History of Film*. Hammond: Indiana, Prentice Hall, 1991, p. 140

⁸² G. Sadoul, *Op. Cit.*, p. 232

temas que Hollywood no retomó en este periodo, de hecho, el tema de la crisis lo evoca John Ford hasta 1939 con su cinta *The Grapes of Wrath* (“Las villas de la ira”).

También, durante la década de los treinta florece el realismo poético francés, que será representado con obras como *La gran ilusión* (1937) de Jean Renoir, *L’Atalante* (1934) y *Zero en conducta* (1933) de Jean Vigo, *Viva la libertad* (1931) de Rene Clair, *Carnet de Baile* (1937) de Julien Divivier, etc. Mientras que, en Alemania, durante estos años surgió el cine de propaganda nazi.

En México, en la década de los treinta también comenzó el cine sonoro, se considera que los primeros filmes sonoros fueron *Dios y ley* de Guillermo Calles y *El águila y el nopal* de Miguel Contreras Torres de 1929, cuyas películas abrieron el camino a la sonorización del cine. Mientras que la cinta *Santa* (1931) de Antonio Moreno representó la película sonora pionera más exitosa, de hecho, el filme inauguró una nueva era en la historia fílmica nacional.

Francisco Peredo realizó una investigación acerca del periodo de transición del cine mudo al sonoro en México. El investigador destacó que el cambio no solo fue tecnológico, sino que también se efectuó un intento por crear una cinematografía nacional. Durante este periodo se trabajó “la importancia del cine y su desarrollo como industria, como arte y como espectáculo. [...] la constitución de una nueva cultura de lo audiovisual”⁸³. De tal forma que la transición al cine sonoro también tuvo un impacto social, económico, cultural y político.

Durante este periodo, México se honró con la visita del artista soviético Sergei Eisenstein, cuya estadía ocupó en recorrer México a través de su cámara y su ojo. Años más tarde, y tras la muerte del artista soviético, dicho viaje concluiría en la película que lleva por nombre: *¡Qué viva México!* En realidad, se trata de un filme en episodios e inconcluso, se han hecho varios montajes, entre ellos el titulado *Tormenta sobre México* (1931).

En esta misma década se realizó la tan elogiada película *Allá en el Rancho Grande* de Fernando de Fuentes en 1936, contemporánea a *Tiempos Modernos* y, que, además, sería el primer filme mexicano que se subtitularía para exhibirse en Estados Unidos. Cabe señalar que la cinta se convertiría en la primera película mexicana que obtendría un galardón en el extranjero, “[...] el de fotografía otorgado en 1939 a Gabriel Figueroa en el festival de

⁸³ Francisco Peredo y Federico Davalos (Coord.). *Historia sociocultural del cine mexicano. Aportes al entretejido de su trama (1896-1966)*. México, UNAM, 2016, p.114

Venecia, o sea, en la Italia gobernada por el fascista Benito Mussolini.”⁸⁴

También cabe destacar otro filme crucial contemporáneo a *Tiempos Modernos*, la película *Redes* de Fred Zinnemann, Julio Bracho, Paul Strand, Emilio Gómez Muriel, la cual se filmó en el puerto de Veracruz y se musicalizó con una composición del maestro Silvestre Revueltas. La película significó la incursión del artista estadounidense al séptimo arte, y el comienzo de una exitosa carrera en el cine.

Los acontecimientos que marcaron los años treinta, los cuales iniciaron con una Depresión y finalizaron con el estallido de una Segunda Guerra Mundial, determinaron la composición y la creación de *Tiempos Modernos*. Además, pese al que periodo fue complejo para las sociedades nacionales e internacionales, el cine continuó su evolución y producción.

Ante dicho ambiente social, cabe considerar que Chaplin mostró un gran compromiso al realizar un filme que tocó, con delicadeza, temas complejos y latentes en su presente; la composición de *Tiempos Modernos* deja ver aquella realidad que acechaba a la sociedad en Estados Unidos, a través de una mirada humana y reflexiva. Quizá es por ello que la obra de Chaplin ha sobresalido a lo largo de la historia, justamente por su destreza y sensibilidad para tratar y mimetizar lo que rodeaba su existencia.

En esta cinta, Chaplin recuperó aquellos temas que habían determinado el cierre de la década de los veinte y la década de los treinta. En medio de un ambiente de depresión y de la mutación del cine mudo al cine sonoro, el artista compone y da a luz *Tiempos Modernos*.

⁸⁴Emilio García Riera. *Historia documental del cine mexicano, 1929-1937*. Vol. I. México, Universidad de Guadalajara, 1992, p. 211

La Gran Depresión

Dentro del análisis que he planteado en la presente tesis, el cual se direcciona al estudio del cine como representante de la sociedad, resulta fundamental comprender el contexto social que retrató Chaplin en *Tiempos Modernos*, debido a que dicho ambiente será el referente social que evoca su filme, el cual también refiere a la situación histórica en la que se veía inmerso el artista.

Cabe destacar que la idea de crear esta cinta surgió cuando Chaplin terminaba de hacer *Luces de la ciudad*. Es decir, la génesis del filme se dio en plenos años de la crisis de 1929, mientras que la producción se dio justamente en los años de la Gran Depresión, en medio de las secuelas sociales y económicas que había dejado la caída de la bolsa de aquel octubre.

Resulta fundamental destacar el contexto que abrazó la creación de *Tiempos Modernos*, no solo para ubicar la temporalidad en la cual vivió Chaplin durante la composición, sino también, para confirmar la propuesta principal de la presente tesis: el cine como representación de la sociedad que circunda al artista. Tal vez, y me atrevo a decir que la cinta no hubiese existido sin que Chaplin hubiese presenciado y encarnado la Depresión, es decir, el contexto que rodeó al artista fue el motivo por el cual existe *Tiempos Modernos*. Si la sociedad no hubiese padecido esta etapa paupérrima, Chaplin no hubiese ideado una película de esta naturaleza.

La Gran Depresión se desarrolló en el periodo de entreguerras, justamente en medio de la Gran Guerra y la Segunda Guerra Mundial. Los hechos se desarrollaron particularmente al final de la década de los veinte, tras una gloriosa etapa que representó una gran prosperidad en la economía estadounidense. Se considera que el problema se desató a partir de la crisis del capitalismo que se padeció en octubre de 1929; también se cree que el suceso no fue más que la consecuencia de las secuelas económicas que había dejado la Gran Guerra, las cuales no se resolvieron con las medidas necesarias, por lo cual, más tarde, se desatarían las crisis y la depresión.

Se considera que la peor parte de la Gran Depresión ocurrió entre 1929 y 1932. “La clase más afectada fue, claro está, la obrera. Para 1932 los desempleados sumaban 10 millones, y entre 1931 y 1933 quienes habían podido conservar sus empleos tuvieron que

aceptar salarios más bajos. [...] para 1933 la cuarta parte de la mano de obra estaba desempleada.”⁸⁵ Incluso, los años de la Depresión llevaron a Estados Unidos a deportar a los inmigrantes mexicanos. “Se llegó a la conclusión de que sería económicamente más ventajoso enviar a los mexicanos al otro lado de la frontera que propiciarles subsidios asistenciales.”⁸⁶

La Gran Depresión, ante todo, debe comprenderse como una crisis de naturaleza económica, pero que repercutió de manera inevitable y trágica en la sociedad. Dentro de los conceptos de la economía, una crisis refiere a una etapa común y cíclica de un sistema económico (en este caso, el capitalismo) en la que se padece un periodo de escasez tanto de producción, como de comercio, así como de consumo de productos y servicios. Es decir, durante una crisis no se permite desarrollar masivamente la producción, venta y compra o bienes y servicios.

Los efectos de la crisis se pueden manifestar en una "recesión", lo cual refiere a que el movimiento cíclico descendente; también en una "contracción" la que cae por debajo del nivel mínimo del ciclo anterior y, por último, el caso más extremo, se traduce en "depresión" debido a su prolongación.

La década de los veinte resultó ser un lapso prometedor para la economía estadounidense, incluso, cabe señalar que Estados Unidos reemplazó a Gran Bretaña como el número uno de la economía mundial. Durante esta década, en el territorio estadounidense floreció una transformación productiva dominada por la innovación tecnológica.

En estos años se impulsó la economía gracias a diversos factores que permitieron favorecer y desarrollar el capital. Por un lado, hubo un evidente crecimiento de las industrias tales como la radio, energía, automóviles, etc.; asimismo, se restableció la producción de armas para abastecer a los países en combate tras la guerra; la llegada de las nuevas técnicas de producción masiva demandó mano de obra y el auge bolsístico que involucró a una gran cantidad de estadounidenses en temas de la bolsa, entre otros.

Tras el final de la Gran Guerra, muchos países quedaron sin armamento, por lo que, algunos invirtieron gran capital para abastecer su equipo bélico. Durante esta década se desató “el crecimiento espectacular de un grupo de nuevas industrias [...] automóvil, de la

⁸⁵ Enrique Semo (Coord.). *México un pueblo en la historia*. México, Alianza, 1989, p. 57

⁸⁶ *Ibíd.*, p. 58

energía eléctrica, de la radio, del teléfono y de los frigoríficos eléctricos”⁸⁷. Cabe señalar que la industria automotriz impulsó otras industrias como la del petróleo, del caucho, así como materias primas que se requerían para fabricar un automóvil.

La llegada de las nuevas técnicas de producción en masa propició que se elevara la productividad del trabajo; al mismo tiempo el desmesurado crecimiento de la demanda indujo a que se requiriera más mano de obra. Mientras que el ambiente en los negocios resultó alentador, lo cual desató una gran inversión, a su vez se generó más empleo. También durante estos años los gastos de construcción de viviendas y de carreteras contribuyeron al crecimiento de la economía.

También resulta fundamental señalar que durante esta década una gran parte de la sociedad estadounidense se involucró especulativamente en asuntos de la bolsa, por lo cual muchos de ellos, aún sin tener dinero –realizaron transacciones con capital prestado–, se involucraron en la compra y venta de acciones.

El papel de los bancos durante el *boom* determinó la fluidez de la economía, ya que fueron los que tuvieron el dinero disponible para prestar las cantidades necesarias. “El auge bolsístico que acompañó a esta favorable década infló los precios de las acciones, creando con ello unas condiciones muy favorables para que las empresas pidieran préstamos e invirtieran.”⁸⁸ La década de los veinte pareció un lapso del tiempo donde el país fue próspero y progresó, pues casi todos tenían la posibilidad de enriquecerse. No obstante, para finales de la década, “en octubre de 1929 se produjo el colapso de la bolsa, con lo que se entró en la depresión más severa y prolongada de los tiempos modernos.”⁸⁹

El glorioso crecimiento económico concluyó a finales de la década de los veinte. Se estimó que el “PNB se hundió desde los 103. 100 millones de dólares en 1929 hasta un mínimo de 55. 600 millones de dólares hacia 1933. El paro se elevó de 1,6 millones a 12,8 millones en el mismo periodo.”⁹⁰

Aunque también cabe señalar que las consecuencias de la Depresión no solo se visibilizaron en términos numéricos o en relación al dinero, sino que las secuelas que había

⁸⁷ McConnell Campbell. *Curso básico de economía. Principios, problemas y política*. Madrid, Aguilar, 1975, p. 243

⁸⁸ *Ibidem*

⁸⁹ *Ibidem*

⁹⁰ *Ibid.*, p. 244. En México nos referimos a “paro” como desempleo.

dejado la situación financiera también se tradujeron en evidentes y catastróficas problemáticas sociales, que iban desde la pobreza, la miseria, la hambruna, el desempleo, el robo, el bandolerismo, la huelga, etc.; hasta la muerte misma, que incluía el suicidio, o por carencias, marginación e insalubridad.

Por otro lado, durante el desastre económico la industria, la cual había conseguido una rápida expansión, se frenó y descendió debido a que comenzaron a saturarse los mercados de los bienes de consumo duradero. Por lo tanto, aunque la producción había sido gloriosa, se llegó a un punto en el que no había consumidores con poder adquisitivo y el proceso de acumulación no se consumaba. Por ejemplo, las afectaciones en la industria de construcción provocaron que se frenaran las obras de viviendas.

Por lo tanto, una de las causas más sobresalientes que llevaron al colapso al capitalismo fue el enorme peso de la deuda. Durante los años prósperos de la economía fue común y accesible el préstamo de dinero para las inversiones y la compra de acciones, de tal forma que, cuando cayó la bolsa, inmediatamente se desarrolló un severo endeudamiento; “muchas de las compras de acciones se habían hecho a crédito. Los especuladores se encontraron irremediablemente en deuda.”⁹¹

Se consideró que la deuda tuvo tres ejes centrales: el crédito al consumo, crédito hipotecario y endeudamiento por la adquisición de acciones. Por un lado, los dueños de las industrias habían hecho sus compras a plazos; mientras que el auge de la construcción de viviendas propició que muchas personas adquirieran casas o comercios, lo cual generó compromisos hipotecarios. Durante los años de crisis, la deuda obligó a las familias y a las empresas a pagar interés, o en su defecto, a la devolución de las propiedades. El efecto final fue una ola de empresas en bancarrota y embargos hipotecarios.

Las peripecias económicas se prolongaron desde finales de la década de los veinte, hasta 1933. Durante ese lapso, entre noviembre y diciembre de 1930 colapsaron unos 600 bancos, y dicho desastre se prolongó desde septiembre de 1932 hasta marzo del 1933. Después de ello, el presidente Roosevelt declaró un feriado de cuatro meses para realizar una revisión bancaria en la nación, y con ello, determinar cuáles instituciones financieras podrían abrir las puertas al cliente.

Recién iniciado el Gobierno de Roosevelt en 1933, se realizaron medidas que frenaran

⁹¹ *Ibidem*

la tragedia financiera; se impulsó una política estatal conocida como *New deal* (el Nuevo trato o el Nuevo acuerdo), la cual tuvo dos propósitos fundamentales: recuperar la demanda y la estabilidad financiera.

Entre las múltiples operaciones del nuevo trato destacan: la ley que impulsó el desarrollo de pequeñas y medianas empresas, el establecimiento de la *Agricultural Administration Act*, así como la creación de represas y obras hidroeléctricas. Y mediante esta propuesta de impulsar la obra pública, se crearon muchos nuevos empleos. De igual manera se favorecieron las negociaciones colectivas anuales de salarios, el tema del desempleo se fue solucionando con la aprobación de políticas que impulsaron la creación de nuevos puestos de trabajo y la seguridad social del obrero en 1935.

Resulta importante puntualizar que la crisis no solo afectó a la nación estadounidense, sino que se padeció en otras geografías en el exterior.⁹² Las finanzas y los bancos débiles a nivel internacional, propiciaron al proteccionismo y al nacionalismo económico. Estados Unidos ratificó tarifas elevadas en productos importados en 1930, luego otros países le siguieron.

En junio de 1933 se celebró una reunión que pretendía llegar a nuevos acuerdos para alentar la economía mundial, sin embargo, las soluciones no fueron las esperadas. Roosevelt no toleró presiones externas, por lo que, el gobierno estadounidense reafirmó medidas protectoras para fortalecer el mercado interno y, en general, su economía.

El final de la Depresión, más allá de llegar a su fin, culminó tras el estallido de la Segunda Guerra Mundial; pese a que se habían tomado medidas necesarias para reivindicar las economías, aún no llegaban a un total restablecimiento. La llegada de este nuevo enfrentamiento internacional, desató, una vez más, severos problemas sociales y humanos. Chaplin, aborda el tema de la guerra en su cinta *El gran dictador*, no obstante, éste se enfoca en cuestionar la figura autoritaria de Hitler y el nazismo.

Durante este periodo, la sociedad estadounidense e internacional se vieron envueltas en uno de los episodios más devastadores. La crisis financiera evidenció las carencias del

⁹² Cabe mencionar que la crisis económica en 1929 fue más aguda en los países industrializados, y no tanto en las naciones de economía basada en exportación de productos agropecuarios, como era el caso de México. En nuestro país, la crisis se resintió fuertemente, más por la repatriación de migrantes de Estados Unidos y por la caída de las compras de lo que México exportaba, y no tanto por un sector industrializado en crisis, ni por la debacle de un muy amplio y florecido mercado.

sistema capitalista, por lo que las consecuencias que dejó la caída de la bolsa originaron la interrogativa acerca de la efectividad del capitalismo como sistema económico en el mundo.

II. El universo social en *Tiempos modernos*

“¡Los pueblos hacen con rojas manos

La Libertad!”

Salvador Díaz Mirón

El tercer y último capítulo que integra esta tesis tiene que ver con el estudio del universo social que compone la obra cinematográfica. En estas páginas analizaré e interpretaré la sociedad que retrató Charles Chaplin en su cinta *Tiempos Modernos*. Resulta fundamental puntualizar que “el “sentido” de una obra humana o de una obra de arte está siempre por descubrirse, no está automáticamente dado a través de una receta *fastfood* de análisis.”⁹³ Cabe puntualizar que la cinta se conforma de 87 minutos, por lo que he realizado una selección de escenas y fotogramas que, a mi consideración, destacan en la composición de la película y, sobre todo, emanan el universo social de la cinta.

Daré inicio al análisis de *Tiempos Modernos* con una breve sinopsis de la película, es decir, con una pequeña descripción de la trama (el orden y la sucesión de la acción), asumiendo que en la descripción ya hay interpretación.

Tiempos Modernos narra la historia de un obrero trabajador de la gran industria. La cinta representa la vida de un proletario que pasa la mayor parte de su vida en la constante producción en serie junto a la máquina. Dicha actividad repetitiva, al paso del tiempo, genera en el obrero una deshumanización y maquinización, hasta que éste muta a engranaje, a un apéndice más de la máquina. El obrero termina enfermo y desquiciado. La demencia lo lleva a pasar unos días en el hospital, y tras su recuperación, el obrero queda desempleado.

En las calles se dejan ver las problemáticas que acechan la sociedad a causa de las secuelas que dejó la caída de la bolsa en 1929, como, por ejemplo, hurtos por hambre, huelgas y protestas proletarias, desempleo, violencia, orfandad, la cárcel, etc.; Charlot se integra al ambiente de la Gran Depresión, y en este contexto, el obrero conoce a una mujer con quien

⁹³ Blanca Solares. “La mitocrítica paso a paso”, en: *Acta sociológica*, no. 57, México, Universidad Nacional Autónoma de México, enero-abril, 2012

compartirá las peripecias de la realidad que los circunda. La trama llega a su fin cuando el obrero y la mujer, tras haber enfrentado múltiples sucesos, se marchan en medio del camino, en busca de la felicidad y el porvenir.

Por lo tanto, los *Tiempos Modernos* se van tejiendo a través de las experiencias que va experimentando el obrero, tanto en su estatus de obrero (industria), como de desempleado (calles). La película, por consiguiente, se conforma de dos ejes temáticos fundamentales. Uno tiene que ver con la vida de Charlot como obrero de la industria, y el otro tiene relación con el contexto que lo abrazó, con la atmósfera que había dejado la Gran Depresión en la sociedad estadounidense.

A través de estas dos aristas de análisis, abordaré el estudio de la sociedad que representó Chaplin en su filme.

La mirada social de Chaplin en *Tiempos modernos*

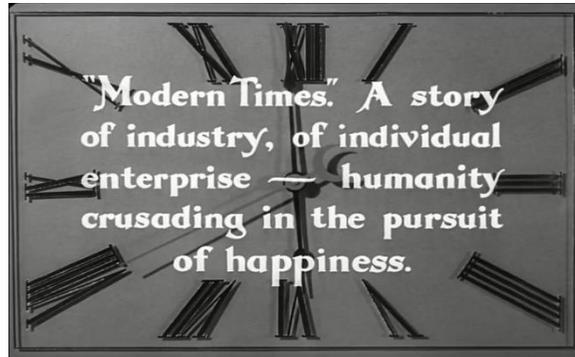
Los tiempos modernos en la fábrica.

El reloj: el tiempo.



94

⁹⁴ Los fotogramas fueron extraídos de la película original. *Tiempos Modernos* (Charles Chaplin, Estados Unidos, 1936).



La primera imagen con la que abre *Tiempos Modernos* es un reloj de número romanos que está activo, marcan casi las seis, el reloj se filma en *close shot*; sobre el reloj se añade la leyenda que anuncia el título del filme *Modern Times*, posteriormente se proyecta otra leyenda que sirve como introducción de la película: “*Modern times.*” “*A story of industry of individual enterprise-humanity crusading in the pursuit of happiness.*” - “La historia de la industria, de la empresa individual, de la humanidad consagrada a la conquista de la dicha.”

Chaplin comienza su filme con la presentación de un reloj moderno, lo cual corrobora el título mismo de la película, la evocación del tiempo. El director nos coloca en la pantalla un reloj funcionando, uno que, incluso, aunque no refiera a nuestro tiempo, pareciera que nos lleva a él, nos recuerda que el mundo transcurre, que suceden y pasan los segundos. El reloj representa la determinación de nuestro ritmo de vida, esa máquina que nos indica cuando comienza o termina algo. En la cinta, el reloj, al abrir la trama, pondera la importancia del tiempo en la vida del humano que se desenvolverá en la sociedad de los tiempos modernos.

También cabe destacar que el tiempo no fue siempre medido o concebido desde el reloj, aquella máquina que contabiliza la existencia del humano. En la Antigüedad muchos de los pueblos originarios concebían el tiempo a través del conocimiento cósmico, así como en la apreciación de la cambiante apariencia de la naturaleza a lo largo de las estaciones. “El tiempo era visto como un proceso de cambios naturales, y la humanidad no se preocupaba por la exactitud con que fuera medido.”⁹⁵

Asimismo, resulta importante considerar que el tiempo, además de atañer al estudio

⁹⁵ George Woodcock “La tiranía del reloj”, en: *War Commentary – For Anarchism*, marzo 1944. Versión digital disponible en: <http://uni-lliure.ourproject.org/wp-content/uploads/2012/07/george-woodcock-la-tiran%C3%ADa-del-reloj.pdf> [consultado en julio 2016].

científico, también ha sido objeto de reflexión para la filosofía. El humano se pregunta acerca de lo que es el tiempo y la relación con su existencia. Se pregunta si el tiempo lo construimos o lo inventamos. El por qué estamos inmersos en procesos temporales, el por qué tenemos un tiempo de vida. Paul Ricoeur que sigue a san Agustín en sus *Confesiones* habla de que, “[...]el tiempo no tiene ser, puesto que el futuro no es todavía, el pasado ya no es y el presente no permanece. Y sin embargo, hablamos del tiempo como que tiene ser, afirmando que las cosas venideras serán, las pasadas han sido y las presentes pasan, e incluso que ese pasar no es nada.”⁹⁶

El tiempo, aunque en este filme refiera a su relación con la fábrica y con las calles de la Depresión, resulta fundamental apuntar que el tiempo, antes de que tuviera una relación con el dinero y fuese un elemento fundamental en la dinámica de las sociedades, el tiempo fue un asunto importante para la reflexión del hombre, el cual poseía un carácter ontológico, del ser y estar.

También cabe señalar que Woodcock consideró que el tiempo y reloj evocan un hombre moderno y occidental, ya que ni en la Antigüedad ni en el Mediev, hubo una profunda reflexión respecto al tema, salvo la que viene del enfoque matemático. “El hombre moderno, occidental, habita sin embargo un mundo regido por los símbolos mecánicos y matemáticos del tiempo cronometrado. El reloj dicta sus movimientos e inhibe sus acciones. El reloj transforma el tiempo, que pasa de ser un proceso natural a una mercancía que puede ser medida.”⁹⁷ Cirlot, en su definición del reloj, relaciona lo antes mencionado, ya que considera que el reloj “como máquina, está ligado a las ideas de <<movimiento perpetuo>>, autómatas, mecanismo, creación de seres con autonomía existencial, etc.”⁹⁸

Sobre el reloj con el que abre la cinta, aparece un fotograma de texto que determina varios elementos de los cuales se valdrá la composición de los tiempos modernos. Los *Tiempos modernos* que aquel reloj cuenta se llevan a cabo en la fábrica, en donde la apreciación del tiempo tiene que ver con las horas de trabajo y la producción. El reloj indica

⁹⁶ Paul Ricoeur. *Tiempo y narración I. Configuración del tiempo en el relato histórico*. México, Siglo XXI Editores, 2007, p. 44

⁹⁷ George Woodcock “La tiranía del reloj”, en: *War Commentary – For Anarchism*, marzo 1944. Versión digital disponible en: <http://uni-lliure.ourproject.org/wp-content/uploads/2012/07/george-woodcock-la-tiran%C3%ADa-del-reloj.pdf> [consultado en julio 2016].

⁹⁸ Juan Eduardo Cirlot. *Diccionario de símbolos*. Barcelona, Labor, 1992, p. 384

cuánto se trabaja y cuánto se produce en determinado lapso temporal.

También el tiempo se apreciará con lo relacionado a la vida de las calles, lo referente a la Depresión de los primeros años de la década de los treinta. En esta arista, encontramos un tiempo diferente y ajeno al tiempo de la fábrica; en el exterior, el tiempo, aunque no cuenta la producción u horas de trabajo, sí cuenta el tiempo como un lapso de sobrevivencia en el que la sociedad estadounidense intenta sobrevivir. En medio de estos tiempos, el protagonista ha de luchar y encontrar el camino de la felicidad y la dicha en medio de los tiempos modernos.

El ganado y los humanos

**Exterior, calles, día. Plano medio, picada y fijo. Un rebaño de ovejas blancas camina, entre ellas destaca una oveja negra. Las imágenes se difuminan, se convierte en un grupo de hombres que suben las escaleras para salir del *subway*. Cruzan las calles rumbo a su trabajo en la fábrica.



Esta secuencia puede considerarse en conjunto cual metáfora, la cual se da a través de la transición del rebaño a los humanos obreros. Esto precisa que la sociedad que vemos representada en la cinta corresponde a la clase obrera, o los proletarios que laboran en las fábricas.

En la composición de la metáfora cabe destacar que la comparación entre el rebaño y el humano pondera que el hombre que se dirige a la fábrica, es igual a la oveja que se dirige al matadero. Lo anterior sugiere que el cineasta consideraba que ambas acciones resultaban lo mismo. Por un lado, la oveja perdía la vida cuando se dirigía al escenario donde la asesinarían; mientras que, por el lado de los obreros, cuando éstos se dirigen a la fábrica, se convierten en hombres controlados cual rebaño animal. Además, cabe destacar que el obrero va perdiendo la vida misma como consecuencia de la enajenación del trabajo en la fábrica.

Cirlot considera que:

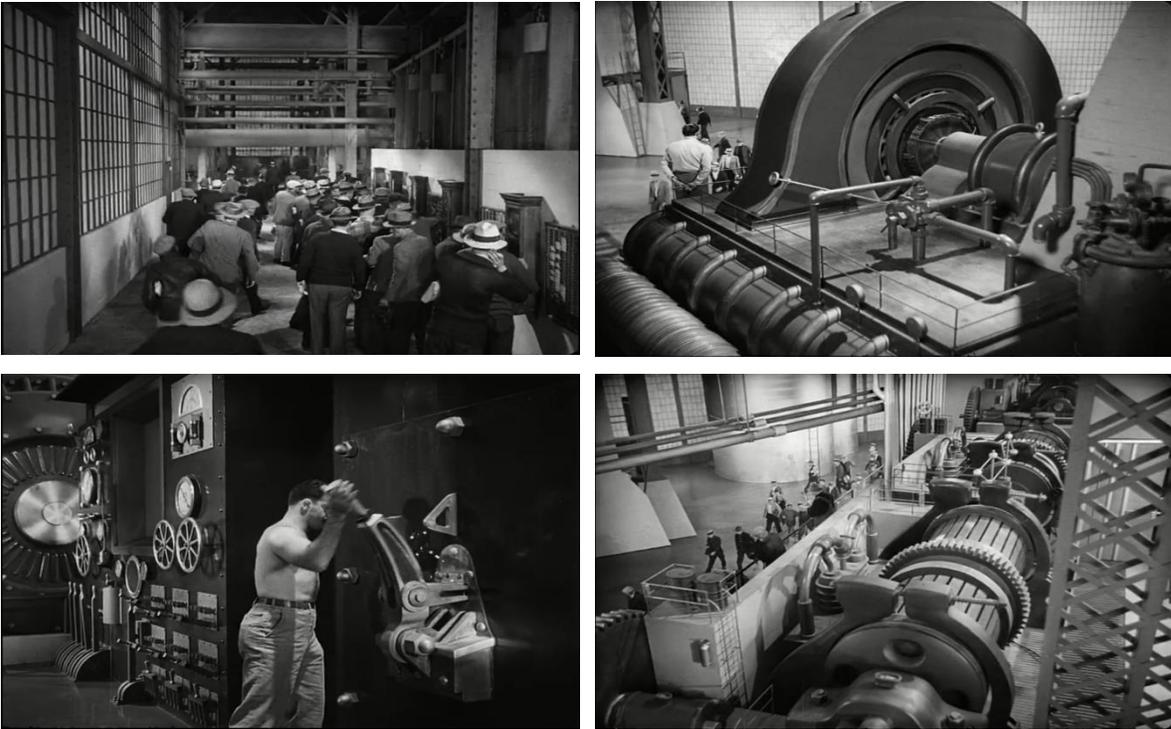
el hombre es a la colectividad lo que un animal es al rebaño. [...] El hombre de grupo o de rebaño tiene necesidad de sentir a su alrededor a otros hombres, su presencia le tranquiliza; de la misma manera que la oveja está asustada cuando está sola [...] se presenta como una masa, una totalidad de la cual no emerge ningún animal o ningún hombre. Pero toda comunidad no es rebaño. Éste no es más que la forma animal del grupo; para los hombres, significa una regresión. La integración en la comunidad humana es por lo contrario una progresión.⁹⁹

También considero importante señalar el simbolismo del color de la oveja negra, la cual se distingue entre las demás. Podría interpretarse que la presencia de la oveja de color puede sugerir una inclusión de razas entre los blancos y los negros, todos iguales al matadero o a la fábrica. Blancos y negros laboran como obreros en las fábricas. Asimismo, la oveja negra puede sugerir que, pese a que pertenece a la misma especie, también existen diferencias. Lo anterior, más tarde, se visibilizará en el papel de Charlot, quien a pesar de ser un obrero más de la industria, se distingue entre el resto.

La fábrica

**Interior, fábrica, día. Plano medio y cerrado, ángulo normal y picada, fijo. Los obreros cruzan la calle y entran a la fábrica. Dentro de las instalaciones registran su entrada en las máquinas checadoras ubicadas en la pared. Llegan más obreros, se registran y se retiran. Los trabajadores avanzan y se ubican en su espacio de trabajo junto a los grandes artefactos de la máquina. Terminan de ubicarse. Un obrero mueve algunas palancas y arranca la máquina y la producción.

⁹⁹ J. E. Cirlot, *Op. Cit.*, p. 874



Los tiempos modernos comienzan a ilustrarse a través de la tecnología de la fábrica. Los engranajes, tubos, piezas pesadas y grandes, mangueras y palancas, etc. en conjunto significan o evocan la parte de lo que el título del filme señala: lo moderno. Lo cual se construye a través del progreso tecnológico. Cabe destacar que el progreso en este caso se asocia al asunto de la tecnología, a la creación y desarrollo de grandes máquinas que sirvan a la producción capitalista.

Es importante señalar que cuando la fábrica apareció y se valió de la máquina, la sociedad consideró moderno el cambio mismo de la organización de trabajo que propiciaba tal suceso. Lo llamaban moderno, como contrario a tradicional, a la anterior forma de trabajo en la que el individuo trabajaba desde su morada, y no encerrado en fábricas conviviendo con la máquina, y repitiendo la misma actividad.

Pese a que lo moderno se relaciona con el progreso, cabe señalar que el progresar no siempre fue un tema que se relacionaba solo con avances tecnológicos o científicos. En la antigua Grecia, para Jenófanes y Protágoras, el progreso fue concebido como algo ligado a los efectos de acumulación de conocimiento, es decir, direccionado a lo humano, mas no a la máquina. “La idea de progreso sostiene que la humanidad ha avanzado en el pasado a partir de una situación inicial de primitivismo, barbarie o incluso nulidad y que sigue y seguirá

avanzando en el futuro.”¹⁰⁰ Es decir, se concibe la idea de progreso en el sentido de la evolución positiva de la humanidad.

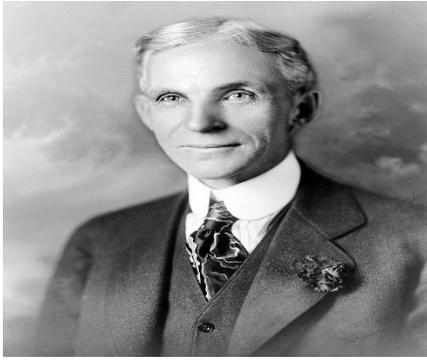
Cabe considerar que los checadores del tiempo que usan los obreros para registrar sus salidas y entradas, no solo son la simbolización del control del tiempo y la apropiación y disposición del tiempo de los otros. Los checadores también son los observadores de los momentos en los que el obrero accede a la producción, asimismo son un control del empresario capitalista, el cual sabe cuántos y cuánto se trabajó en la industria durante determinado tiempo.

También resulta importante mencionar que la palanca por sí sola, como un apéndice más de la máquina, no cobra significad. Sin embargo, connota otra cosa cuando la manipulan. Por un lado, cuando se le mueve, indica el comienzo de la producción para el capitalista, mientras que, por el otro, para el caso de trabajador, significa el inicio de la jornada de trabajo y más tarde, la enajenación y la maquinización.

**Fotograma de texto: *President Electro steel corp* -presidente de la empresa. Interior, oficina, mañana. Plano cerrado, ángulo normal y fijo. El presidente de la empresa está sentado frente a su escritorio, arma un rompecabezas. Plano medio. Se observan los elementos que componen la oficina, llámese la silla, el escritorio en donde se ubica un periódico, un vaso con agua, una pequeña escultura y un aparato eléctrico rectangular con varios botones. La secretaria entra a la oficina, deja un vaso con agua en el escritorio, entrega unas pastillas al jefe. Éste bebe el agua y traga las pastillas. Ella sale de la oficina.

El presidente aprieta los botones del artefacto que está sobre su escritorio, y a sus espaldas, se proyectan imágenes de los obreros trabajando en su fábrica. Las imágenes cambian constantemente según el escenario de trabajo que se esté vigilando. El jefe hace un enlace (videollamada) y ordena a un obrero acelerar la velocidad de la máquina. El trabajador mueve algunas palancas y la máquina comienza un nuevo ritmo de trabajo.

¹⁰⁰ Robert Nisbet. *La idea del progreso*. Barcelona, Gedisa, 1981, p. 19



101



Dentro de esta secuencia, me gustaría considerar un detalle relacionado con el presidente de la industria. Antes, quisiera puntualizar que la empresa se basa en un sistema de producción en cadena, la forma de trabajo que Gramsci nombró como americanismo fordismo, ya que que dicha forma de trabajo se hizo famosa en la industria automotriz de Henry Ford, pese a que previo a él, Ransom Eli Olds ya había usado tal método.

Rescato tal vínculo, porque el personaje que interpreta al presidente de la empresa de electroacero, desde la cuestión formal (la composición de la imagen-personaje), posee ciertas semejanzas estéticas con Henry Ford. Por tanto, se podría considerar que la figura del presidente lo evoca. Ilustré con ambas imágenes para visibilizar las afinidades entre el empresario real y el personaje que construyó Chaplin. A mi consideración, y asumiendo que la fábrica se mueve por medio de un sistema fordista, quizá el artista quiso rescatar la figura de Ford a través de la composición de este personaje, para poder explicar los tiempos modernos.

¹⁰¹ Henry Ford en 1919. Disponible en: https://es.wikipedia.org/wiki/Henry_Ford#/media/File:Henry_ford_1919.jpg [consultado en octubre 2018)

El fordismo

**Interior, fábrica-área de producción, mañana. Plano abierto, ángulo normal y en movimiento. La cámara recorre el lugar, capta a los obreros junto a las máquinas en plena actividad, luego se dirige al área de la producción en cadena. Tres obreros trabajan frente a la línea de ensamblaje, “*entuercan*”¹⁰² piezas que están moviéndose sobre la cinta. Charlot, el obrero protagonista, se distrae porque detrás de él, el obrero supervisor lo presiona para que trabaje más a prisa. Charlot se atrasa en su actividad. Plano cerrado. Una mosca merodea a Charlot, éste la ahuyenta y pierde el ritmo de trabajo de la máquina. Plano abierto. Charlot atora la herramienta en una pieza y perturba el trabajo de sus compañeros. Uno de ellos lo agrade, lo golpea con su herramienta. El obrero supervisor detiene la máquina y soluciona el conflicto entre los obreros. Todos vuelven a sus posiciones, y arrancan la máquina y la producción.



Chaplin representó a la sociedad obrera en sus espacios de trabajo. Dentro de la composición del escenario de la producción en cadena vemos que tal espacio se compone no solo de la máquina por sí misma, sino que el campo semántico que construye este lugar

¹⁰² Me refiero a “entuercar”, a la acción de martillar la tuerca (el trabajo de Charlot, el obrero). Señalo lo anterior pues el término se repetirá constantemente.

también se da a través de la presencia de las herramientas, los tubos, las grandes ruedas, y por supuesto, el obrero mismo como un elemento más de la fábrica. El conjunto de estos fotogramas evoca la sociedad trabajadora de la gran industria y la dinámica de trabajo impuesta por Ford.

Cabe destacar que la actividad que realiza el obrero dentro de la producción en cadena consiste en permanecer en un mismo sitio y en una misma posición, frente a la línea de ensamblaje. El trabajador repite la misma labor periódicamente, el obrero manipula las piezas que se deslizan a un determinado ritmo y tiempo. Y resulta tan puntualizado el ritmo que lleva la máquina, que el obrero evidencia como ni siquiera le es posible distraerse un segundo cuando una mosca lo molesta.

El obrero no puede ni debe generar que pare la producción bajo ninguna circunstancia. Los trabajadores están sometidos a la constante producción, la línea de ensamblaje en movimiento obliga al trabajador a producir y a permanecer junto a la máquina, por lo que lo condena a esta realidad rutinaria y periódica. Mientras tanto, el presidente goza y se beneficia de esta explotación laboral.

Asimismo, considero importante retomar que la forma de trabajo que representó Chaplin a través de la figura de Charlot y de los otros obreros, refiere a la producción en serie que cobró fama en las primeras décadas del siglo XX, gracias a la industria de Taylor y Ford. Cabe recordar que Chaplin en sus memorias mencionó que, en una visita a Detroit, un periodista le comentó acerca del sistema de fabricación en cadena que imperaba en la ciudad. Se sabía que este sistema atraía a los trabajadores que querían integrarse a la gran industria, sin embargo, aquellos empleados que entraban a fábrica, al cabo de unos años, terminaban enfermos y con los nervios destrozados. (Cap. 2) Chaplin ya sabía que la sociedad obrera padecía los estragos por este sistema de trabajo.

Para comprender el sistema de trabajo que evocó Chaplin en *Tiempos Modernos*, seguiré la explicación del economista Michel Aglietta. El autor consideró que para hablar de taylorismo y fordismo, se tiene que remitir a la transformación del proceso de trabajo, la cual ocurrió durante la segunda revolución industrial (segunda mitad del siglo XIX).

Durante este periodo de la historia, el modo de producción capitalista puso en marcha sistemas de fuerzas productivas, que tienen como fundamento el principio mecánico, el maquinismo; “el sistema de fuerzas productivas donde se pone en funcionamiento una serie

de instrumentos por medio de una fuerza mecánica, el motor, a través de bandas que permitan la transmisión.”¹⁰³ En la mecanización, los trabajadores en lugar de dirigir la maquinaria, estos son dirigidos por ésta. La mecanización minimiza el trabajo a una acción repetitiva, caracterizada por su duración y rendimiento (tal como deja ver el filme).

Para el caso del taylorismo, el autor lo consideró como

el conjunto de relaciones de producción internas en el proceso de trabajo, que tienden a acelerar las cadencias de los ciclos de movimiento en los puestos de trabajo y a disminuir el tiempo muerto de la jornada de trabajo. Estas relaciones se manifiestan mediante principios generales de organización del trabajo, que reduce el grado de autonomía de los trabajadores y los somete a una vigilancia y control permanente en la ejecución de la norma de rendimiento.¹⁰⁴

Aglietta destaca que el fordismo supera al taylorismo, “por cuanto designa un conjunto de importantes transformaciones del proceso de trabajo, íntimamente ligadas a los cambios en las condiciones de existencia del trabajo asalariado, que originan la formación de una norma social de consumo y tienden a institucionalizar la lucha económica de clases en la negociación colectiva.”¹⁰⁵

Mientras que al fordismo lo consideró como, “una articulación del proceso de producción y del modo de consumo, que instauro la producción en masa, clave de la universalización del trabajo asalariado.”¹⁰⁶ El proceso de trabajo que lo caracteriza, se particulariza en la actividad del obrero junto a la cinta de producción semiautomática. Por lo tanto, el taylorismo y el fordismo se basan en intensificar el trabajo, además de que desarrollan la mecanización del trabajo, elevan la intensidad, e incrementan la separación entre trabajo manual y trabajo intelectual.

El autor también distingue que en el fordismo los sistemas deben permitir el desplazamiento de las materias en proceso de transformación, así como su conducción hacia las máquinas herramientas (lo cual se visibiliza en el filme); además, la asignación de puestos a los obreros estará determinada por la configuración del sistema de la máquina, y también, el obrero se someterá al ritmo colectivo del movimiento de las máquinas. Los obreros se

¹⁰³ Michel Aglietta. *Regulación y crisis del capitalismo. La experiencia de los Estado Unidos*. Madrid, Siglo XXI, 1979, p. 90

¹⁰⁴ *Ibíd.*, p. 91

¹⁰⁵ *Ibíd.*, p. 93

¹⁰⁶ *Ibíd.*, p. 94

someten a la mera repetición de algunos movimientos elementales.

Chaplin, a través de la composición de la producción en cadena, la cual representa a través del uso líneas de ensamblaje, no solo evoca este sistema de trabajo que imperó durante algunos lustros en los Estados Unidos, sino que, dentro de la composición, el artista critica esa forma de trabajo que mecaniza y maquiniza al ser humano. El autor interroga acerca de aquel sistema de trabajo que somete al obrero a jornadas imparables y largas, en las que repiten la misma actividad. Incluso, le es imposible perder un segundo del tiempo para ahuyentar una mosca, pues en aquel instante perdido significa que el ritmo de producción se pierde, y la producción declina.

** Interior, fábrica- área de producción. Plano abierto, ángulo normal y fijo. Un obrero monitorea la matriz de la máquina. El jefe sintoniza (videollamada) y ordena al trabajador que vuelva a acelerar la velocidad de la máquina. Éste mueve palancas y apresura el ritmo de la producción.

** Interior, fábrica-área de producción, mañana. Plano abierto, ángulo normal y fijo. Charlot trabaja en la línea de ensamblaje a una velocidad rápida. Pide relevo con otro obrero, abandona la línea de ensamblaje. Avanza con el cuerpo tenso. Camina y conserva la misma posición corporal como si continuara *entuercando*. Se detiene, sacude su cuerpo para erguirse y recupera su posición corporal.

** Interior, fábrica-área de entrada, tarde. Plano abierto, ángulo normal y fijo. Charlot camina en el pasillo de entrada de la fábrica, el obrero registra su hoja de entrada y entra al baño. Interior, baño, tarde. El obrero estira su cuerpo y luego saca un cigarrillo y un cerillo, enciende el tabaco y se recarga en un lavabo. En una pantalla ubicada en la pared (a la que le da la espalda el obrero) aparece el presidente. El obrero es sorprendido. El jefe lo reprende, Charlot sale inmediatamente del baño, registra su salida y huye corriendo.

**Interior, fábrica-área de producción, tarde. El obrero vuelve a la producción en cadena, se coloca detrás del obrero que lo sustituye, saca un artefacto de sus bolsillos y se lima las uñas, evade y evita volver a su puesto. El relevo lo descubre y le entrega la herramienta. Charlot ocupa su lugar de trabajo junto a la máquina y *entuerca* las piezas.



Considero importante señalar que el entumecimiento del cuerpo de Charlot, no es más que el producto de la repetición constante de la misma actividad junto a la máquina, en la que el obrero *entuerca* las piezas que pasan por la línea de ensamblaje al ritmo que el empresario señale; los espasmos del cuerpo significan y evidencian que el repetir la misma actividad durante lapsos prolongados, propicia que la acción se realice mecánicamente. La actividad ya no se realiza por intuición o decisión, sino por mera repetición, el obrero ya no siente o tiene consciencia de la acción, el trabajador se automatiza.

También cabe destacar que no es posible abandonar la actividad debido a que la máquina avanza a un ritmo determinado, el trabajador se ve limitado a retirarse de la máquina, mientras alguien lo releve. La dinámica capitalista industrial busca que todo el tiempo de trabajo sea sumamente productivo, que en cada segundo se obtenga algo; por ello, el obrero no solo tiene un determinado espacio de trabajo, sino que éste lo realiza al ritmo que se le imponga, de acuerdo a los objetivos materiales y monetarios que quiera el presidente de la producción. Sin embargo, tales metas capitalistas del dueño, terminan violentando el alma y el cuerpo del obrero de la fábrica.

Es evidente que a través del cuerpo de Charlot podemos distinguir estos daños que le ha dejado el trabajo junto a la máquina. El obrero padece espasmos en el cuerpo por la posición que tiene en su jornada de trabajo y porque siempre hace lo mismo. El cuerpo del

obrero, aunque se aleja de la máquina, continúa comportándose como si estuviese en plena acción. El cuerpo del obrero se modifica para servirle a la máquina, por lo que pareciera que el cuerpo termina por ser una herramienta más para la producción, mas no el hogar del alma y el espíritu de un individuo.

Por lo tanto, los espasmos que deja la máquina en el obrero simbolizan la mecanización del humano, la pérdida de autonomía de sus movimientos y el control de su cuerpo; la máquina lo rebasa y lo posee. El obrero se enajena.¹⁰⁷

Cuando el obrero se aleja de la máquina, se evidencia que su cuerpo, y particularmente, sus brazos y sus piernas actúan como si estuviese aún frente a ella. El cuerpo del obrero simboliza cómo la máquina ha mecanizado al hombre. Esta nueva forma de organización de trabajo, más allá de organizar, hizo mutar al humano en máquina.

También cabe señalar que, la aparición del presidente en el baño representa un evidente acoso, y una atroz vigilancia, incluso, en los lugares privados e íntimos, como el sanitario. El jefe vigila que sus trabajadores estén en plena producción, ya que el tiempo, para él equivale a capital, por lo que, cualquier pérdida, aunque sea mínima, le vendrá mal a su mundo regido por la posesión.

Desde el lado del obrero se distingue que esta enajenación del trabajo, esta imparables producción en cadena le propicia problemas físicos. Su cuerpo, así como su alma, se ven perjudicados por el estilo de vida que la máquina le obliga a tener.

Máquina “Beloux”

** Fábrica, oficina, tarde. Plano abierto a ángulo normal y fijo. Un grupo de hombres con un gran artefacto entra a la oficina del director de la fábrica. Plano cerrado *close up*. El director.

¹⁰⁷ Resulta fundamental subrayar que en *Los manuscritos económico filosóficos de 1844* de Karl Marx se expone una reflexión acerca de la enajenación laboral o el trabajo enajenado, cuyo tema Chaplin retoma y traslada al séptimo arte en esta secuencia (con intensidad o sin ella).

En el estudio, Marx define la enajenación como la separación de la esencia y el ser (existencia). Además, realiza una categorización acerca de cuatro tipos de enajenación que padece el trabajador dentro de la dinámica capitalista. La primera es la enajenación del producto del trabajo, lo cual refiere a que lo que afana el obrero se le arrebató una vez que éste lo crea. La segunda es la enajenación del proceso de producción, la cual indica que el empleado solo forma parte de una fracción del proceso total de la producción. La tercera es la enajenación de la especie humana, la cual quiere decir que el humano produce ciegamente, y no de acuerdo a sus capacidades humanas reales. Por último, la cuarta categoría es la enajenación de unos humanos con otros, Marx menciona que los humanos no se ayudan mutuamente, sino que solo se limitan a sus propias necesidades.

Plano medio. El director está en su escritorio, lo acompañan los hombres y la máquina. Uno de los hombres enciende un artefacto que reproduce un audio que presenta la máquina *Beloux*. Simultáneo a la reproducción del audio, los otros hombres van señalando las partes de la máquina que refiere el audio. La cinta describe que la máquina es un artefacto que alimenta a los obreros durante su jornada de trabajo. El artefacto se encarga de proporcionar una comida en cuatro tiempos y una servilleta que limpia al obrero en los intervalos de cada alimento. El invento permite que el trabajador continúe con la producción durante su almuerzo.



Continuaré con la descripción formal de otra escena que se relaciona con la máquina *Beloux*.
 ** Fotograma de texto: Lunch time. Interior, fábrica-área de producción, tarde. Plano abierto, ángulo normal y fijo. Los obreros trabajan las piezas que se deslizan sobre la línea de ensamblaje. La producción para. Paneo izquierdo. Un obrero se dirige a tomar sus alimentos. Charlot continúa *entuercando* pese a que la máquina ha parado, persigue las piezas de la línea de ensamblaje. La secretaria del presidente se acerca, Charlot confunde los botones de su falda con el artefacto que maniobra, e intenta *entuecar* los botones. La dama se asusta y huye. Las manos del obrero se mueven como si continuaran *entuercando* y luego se paralizan.

Charlot toma el desayuno de su compañero para entrégaselo, pero al moverlo, dada la

condición de sus manos, derrama todo en el camino. Los brazos del obrero están paralizados como si continuara frente a la máquina. Charlot se sacude y recupera la postura.

Plano abierto. Los obreros se ubican frente a la línea de ensamblaje. Arriban los vendedores de la máquina Beloux junto con el presidente al área de producción. Plano cerrado. Charlot y su compañero. Plano abierto, el jefe ordena a Charlot que se ubique en la máquina *Beloux*. Él se niega, pero lo obligan. Charlot se ubica detrás de la línea de ensamblaje, colocan frente a él la máquina Beloux.

Plano cerrado. El vendedor se ubica frente a la máquina Beloux y le explica a Charlot acerca del artefacto. Plano abierto. Los vendedores echan a andar la máquina. El obrero “*entuerca*” las piezas mientras que la máquina lo alimenta con sopa, luego con bocadillos y una mazorca. La máquina falla, los vendedores la revisan y la arreglan. Vuelve a fallar y saca chispas. El artefacto se descontrola, comienza a moverse a prisa, somete al obrero, le salpica el postre, le pasa de un lado a otro la mazorca. Alguien para la máquina. El presidente se retira ante las fallas del artefacto.

En esta secuencia, este cúmulo de fotogramas destaca que Chaplin también ilustra la evocación de los tiempos modernos a través de la presentación de esta máquina, la cual sugiere ser un artefacto innovador y progresista. En cuanto a la dimensión simbólica, considero que es imprescindible retomar la figura de la máquina Beloux, la cual pese a simbolizar el progreso de la tecnología, también simboliza un atentado en contra del obrero y del humano mismo.

La máquina representa una invención perversa que atenta contra el sector proletario, pues al ser ésta quien alimenta a los obreros durante su horario de comida, también es la que los condena al trabajo perpetuo e imparable, a la eterna convivencia con la máquina.

Dicha invención de este artefacto propicia que los obreros permanezcan la mayor parte de sus vidas dentro de la fábrica, trabajando junto a la máquina y sirviendo al capitalista, incluso entregando su vida misma. Este invento, más allá de ser progresista, de fondo lo único que pretende es que la producción en cadena sea imparable, a tal grado que mientras comen los obreros, también puedan producir.

La invención de la máquina *Beloux* también refleja los anhelos de acumulación que tienen los empresarios o capitalistas. A los dueños no les interesa el bienestar de los obreros, pues su prioridad e interés respecto a los trabajadores se relaciona meramente con los

provechos que obtiene de ellos (explotación de la mano de obra).

Por ello, una máquina de esta naturaleza resulta atractiva para el presidente de la empresa, puesto que un artefacto que le permita que la mano de obra de los obreros sea imparabile, podría generar que los empresarios tuvieran una constante y perpetua producción y, por ende, una mayor obtención y acumulación de capital. Por lo tanto, la estima de los obreros se reduce a una mera cuestión utilitaria, la industria muestra cómo carece de una visión humana para el trato de los trabajadores.

De tal forma, la máquina Beloux tiene un ambivalente significado para el empresario. Es progreso y modernidad, ya que favorece sus negocios; mientras que para el obrero el artefacto refiere a una maquinización eterna. El aparato, al eliminar la hora de almuerzo, somete al trabajador a jornadas de trabajo inacabables y a una perpetua convivencia con la máquina.

Además, el hecho de omitir el receso de los obreros también priva al trabajador del poco tiempo que tienen para recuperar su autonomía, y para dejar de repetir la misma acción. La máquina Beloux elimina el único instante en el que el trabajador puede ser para sí. “El obrero moderno, por el contrario, lejos de elevarse con el progreso de la industria, desciende más y más por debajo de las condiciones de vida de su propia clase.”¹⁰⁸

También cabe rescatar que una vez más, el cuerpo de Charlot comunica. El obrero evidencia más achaques que le va dejando el trabajo repetitivo en la producción en cadena; el cuerpo del obrero adquiere una naturaleza mecánica, la cual pudo haber empeorado si la máquina Beloux se hubiese integrado en la dinámica de la fábrica.

El corazón y las entrañas de la máquina

** Interior, fábrica-área de producción, tarde. Plano medio, ángulo normal y fijo. El presidente ordena encender la máquina, un obrero enciende, acelera y echa andar la producción. Plano abierto, ángulo normal, paneo a la derecha. Los obreros trabajan los artefactos que se deslizan velozmente sobre la línea de ensamblaje. Charlot se retrasa, el ritmo de producción es muy rápido. Intenta *entuerocar* las piezas que se le pasan, pero perturba y atenta contra el espacio y ritmo del trabajo de sus compañeros. Un obrero supervisor lo

¹⁰⁸ Karl Marx y Federico Engels. “Manifiesto del Partido Comunista”, en: *Obra selectas*. Moscú, Progreso, 1964, p. 42

presiona para que trabaje más de prisa.

Charlot continúa *entuercando*, se le atora la herramienta en la pieza que manipula y no la suelta, de tal forma que la línea de ensamblaje lo jala y lo medio introduce a la máquina. La mitad del cuerpo de Charlot queda dentro de la máquina y la otra mitad sobre la cinta. Otro obrero lo saca y pide ayuda. Charlot continúa *entuercando*, persigue la pieza que manipula, sube a la línea de ensamblaje y avanza con ella, el obrero se introduce al interior de la máquina.



** Interior, motor de la máquina, tarde. Plano abierto, ángulo normal y fijo. Charlot se introduce a las entrañas de la máquina en medio de engranajes, tuercas y artefactos. El obrero se introduce al corazón de la máquina, rueda junto a los engranajes. Plano cerrado. Charlot continúa *entuercando* las piezas que encuentra en el interior de la máquina. El jefe de los obreros echa en reversa la máquina para conseguir que el obrero sea expulsado del interior. Charlot sale de las entrañas de máquina y se instala en su posición de trabajo frente a la línea de ensamblaje.



Posiblemente esta sea una de las escenas más épicas y sublimes del filme y, en general, del séptimo arte y de la obra de Charles Chaplin. En esta secuencia, el director simboliza la deshumanización del ser. El obrero, el ser humano, abandona su humanidad para

convertirse en una parte más de la máquina.

La composición de la deshumanización se nutre de la presencia de los engranajes, las tuercas y los artefactos mecánicos, los cuales conforman el interior de la máquina, y en conjunto, representan el corazón de ésta. Este interior refleja las entrañas, el lado íntimo, el espacio sagrado donde la máquina ordena el movimiento y somete al trabajador a permanecer a su lado.

También cabe destacar que cuando la máquina introduce al obrero en su interior, podría sugerir que ésta devora a Charlot, lo mete a su parte más íntima y lo hace parte de ella. El obrero se vuelve un engranaje más, adentro no simboliza ser ni hombre, ni obrero, sino una pieza más de la gran máquina.

El corazón de la máquina con Charlot adentro nos refiere entonces que el hombre muta en una parte más de ésta; el hombre ya no es hombre, sino engranaje. El obrero es máquina, no humano, el trabajador pierde su autonomía para entregársela a la máquina; “el creciente empleo de las máquinas y la división del trabajo quitan al trabajo del proletario todo carácter propio y le hacen perder con ello todo atractivo para el obrero. Éste se convierte en un simple apéndice de la máquina.”¹⁰⁹

El obrero se siente parte de la máquina, no se sabe ajeno a ella, sino componente de ella. Charlot muta y se transforma en un engranaje más; los sucesos que sufre y experimenta en su condición de obrero de la fábrica, lo encaminan a padecer una mecanización, y a su vez, una deshumanización.

Charlot, el representante de los obreros se extravía en su ser, no se sabe de él, sino de la máquina y de la producción. Los obreros mutan en hombres máquina, humanos que rinden y se comportan cual aparato o herramienta, que solo existen para atender y concentrar todo su ser en las producciones. Los trabajadores de la gran industria pierden su humanidad, no piensan, no sienten, terminan por convertirse en un engranaje más. El obrero se mecaniza, se deshumaniza y muta a hombre máquina.

El obrero entra a la máquina accidentalmente por su “anhelo” de continuar trabajando, y sale de ésta queriendo hacer lo mismo. Es evidente que Charlot está enajenado, no piensa en lo que hace, lo hace por hacer. Su cuerpo, su espalda, sus brazos, sus muñecas reaccionan de una misma forma, se mueven de cierta manera y ante ciertas cosas, por lo que el obrero

¹⁰⁹ *Ibíd*, p. 47

responde de manera automática; el obrero reacciona y se comporta cuál máquina, el obrero ya no es humano.

Por lo tanto, Chaplin visibiliza a través de Charlot, el proletario, cómo el trabajador se convierte en un engranaje más de la máquina. La gran industria da a luz al humano mecanizado, al hombre máquina. El trabajador pierde su identidad y autonomía para adquirir la de la máquina.

La danza del obrero colapsado

**Interior, fábrica-área de producción, tarde. Plano abierto, ángulo normal, paneos a la derecha y a la izquierda. Charlot trabaja las piezas de la línea de ensamblaje. Abandona las piezas y camina hacia su compañero y le *entuerca* la nariz y los pezones; seguidamente vuelve a manipular las piezas de la línea de ensamblaje. El obrero supervisor intenta detener a Charlot, éste le *entuerca* la nariz, luego *entuerca* las narices de sus compañeros. Charlot avanza mientras salta y gira, cual danza. Plano cerrado. Charlot se coloca sus herramientas en las orejas como si le colgaran. El rostro del obrero está tenso, tiene la ceja levantada, los ojos muy abiertos y la boca semiabierta.

Plano abierto, ángulo normal y fijo. Charlot danza con saltos y vueltas en el área de producción en cadena. La secretaria del presidente aparece, el obrero vuelve a notar los botones de su falda cual tuerca, persigue a la mujer hasta que salen de la fábrica.

Exterior, calle, tarde. Plano abierto, ángulo normal, *dolly out*. Charlot sale de la fábrica al perseguir a la secretaria. Afuera encuentra a una mujer elegante que porta un vestido con grandes botones en el pecho. El obrero distingue a los botones como tuercas, persigue a la mujer hasta que se asoman unos policías. El obrero huye y regresa a la fábrica.

** Interior, fábrica-área de producción, tarde. Plano abierto, ángulo normal y fijo. El obrero entra a la fábrica y se dirige al área de control de la máquina. Charlot mueve y aprieta múltiples botones y palancas, la máquina se altera y comienza a salir fuego y humo. El obrero encargado del área intenta detener a Charlot, éste le salpica aceite en los ojos y se marcha.

** Interior, oficina, presidente, tarde. Plano medio, ángulo normal y fijo. El presidente enciende su pantalla para supervisar las cámaras que vigilan la fábrica, no consigue sintonizar la imagen debido a los desmanes que hace Charlot.

** Interior, fábrica-área de producción, tarde. Plano abierto, ángulo normal y fijo. El obrero

emprende una danza. Charlot anda por el área de la producción en cadena al ritmo del baile, gira y salta frente a los otros obreros que están trabajando mientras les arroja aceite en los ojos. Uno de los obreros para la máquina para detener a Charlot, pero éste reenciende la máquina y obliga a sus compañeros a ocupar sus espacios de trabajo. El obrero continúa al ritmo de danza, recorre otras áreas de la fábrica. Sube unas escaleras y se arroja a un gancho aéreo con el que recorre la fábrica desde los cielos. Abajo lo espera la policía, el presidente y los otros obreros. Charlot baja y arroja líquido al presidente, los policías lo sujetan y lo sacan de la fábrica.

** Exterior, calle, tarde. Plano abierto, ángulo normal y fijo. Los policías sacan a Charlot, en la calle los espera una ambulancia. Los enfermeros intentan abordar al obrero al vehículo, éste los agrede, les arroja líquido en los ojos, éstos inmediatamente lo sujetan de los brazos y lo ingresan a la una ambulancia. Se marchan.





A este conjunto de secuencias las he nombrado como “la danza del obrero colapsado”. Chaplin evidencia todas las consecuencias y secuelas que ha dejado en Charlot su condición de obrero de la gran industria. El trabajador, al ritmo del baile, recorre los lugares cruciales de la fábrica, además, durante el trayecto atenta contra sus compañeros obreros, así como contra las autoridades, llámese el jefe y el policía, sin distinción alguna.

Resulta fundamental destacar, una vez más, la importancia del cuerpo de Charlot, así como al obrero en sí. El trabajador, al salir del corazón de la máquina revela padecimientos, evidencia que ha sufrido no solo colapsos físicos, sino psicológicos también. Charlot y su cuerpo representan a un individuo que ha perdido totalmente la razón, que se ha perdido su ser.

El obrero no tiene consciencia de lo que hace, dado que sube, baja y agrede a los demás (a todos sin distinción alguna). Lo anterior evidencia cómo este estilo de vida del trabajador de la gran industria puede propiciar que el obrero pierda la consciencia misma. Charlot ya no percibe quién es quién, y peor aún, él mismo no sabe quién es o qué es, sí apéndice de la máquina o humano. El colapso lo ha hecho perder la cabeza, las ideas y la identidad. El obrero está enfermo y perdido en sí mismo a causa de la enajenación del trabajo y la mecanización de su ser.

El obrero ingresa enfermo a la máquina, y sale de ésta en peores condiciones. Las

tuercas le desatan una locura, pues alucina ver las piezas por todos lados; cuando su vista las identifica, lo único que “razona” es que tiene que trabajarlas. La alucinación de ver por doquier tuercas, incita al obrero a un comportamiento hostil, en el delirio persigue a dos mujeres al considerar que su vestimenta porta las piezas que trabaja en la producción. Inclusive, el obrero sale de la fábrica solo para continuar manipulando las piezas que alucina en las prendas de las mujeres.

La danza del obrero colapsado se manifiesta paulatinamente en el transcurso de las escenas, el obrero va revelando cómo empeora su estado mental y físico. Charlot presenta gradualmente síntomas que evidencian cómo va colapsando. Asimismo, la danza también puede considerarse como un acto catártico, pues el obrero se libera a través de los saltos, de los giros, de agredir a los demás. Pese a que el obrero enloquece y colapsa, también termina liberado de su realidad como obrero de la industria.

Chaplin, a través de la composición de estos fotogramas, evoca las circunstancias en las que se desenvuelve el obrero dentro de la fábrica. El filme replica las actividades repetitivas mecanizadas junto a la máquina, la pérdida de identidad y consciencia de sí mismo, además, también destaca la mutación en engranaje, así como las alucinaciones, el cuerpo paralizado y mecanizado, y, en general, la danza del colapso de un hombre en condición de obrero de la industria. El conjunto de las escenas representa un universo social de la vida de Charlot como obrero de la fábrica en plenos tiempos modernos.

La crisis física y espiritual del obrero

** Interior, hospital, mañana. Plano abierto, ángulo normal y fijo. Charlot camina junto a un médico rumbo a la salida. Paran en medio del pasillo, ambos dialogan, el doctor lo da de alta y le da indicaciones para su cuidado. Se despiden, el obrero sale de las instalaciones. Al salir, el fotograma se difumina y sobre de este continúa un plano cerrado. Un brazo de un obrero sostiene una herramienta pesada y encendida.



La danza del obrero colapsado cierra con broche de oro cuando Charlot termina internado en un hospital, como consecuencia de las múltiples experiencias que sufrió en la fábrica, llámese la repetición constante de la producción en cadena que lo enajenó, el sometimiento de la máquina Beloux, la mutación de hombre en engranaje, la mecanización y maquinización de su ser, hasta la demencia visible en la danza del obrero colapsado. Tras un periodo en el hospital, el obrero consigue recuperarse, y es así que Charlot se reintegra a las calles, pero bajo una condición de desempleado.

La vida como obrero de la gran industria muestra a través de la vida de Charlot, cómo esta forma y estilo de vida de un hombre puede, en grados excesivos, alarmantes y tristes, propiciar que un trabajador se enferme, y no solo del cuerpo, sino también del espíritu. La anécdota que le había contado la periodista a Chaplin en Detroit, acerca de que los obreros caían enfermos tras su paso como trabajadores de la fábrica, el cineasta la recoge, la recrea y la plantea como una realidad social que impera en la clase proletaria de la gran industria en los *Tiempos Modernos*.

También cabe destacar que el fotograma con el que se cierra la escena, en el que se muestra el brazo de un hombre que sujeta una máquina pesada, en cuanto lo simbólico, considero que evoca la fuerza de la que se forja el trabajador de la industria, o en general, el obrero proletario. Justamente después de las múltiples peripecias que padece Charlot por ser trabajador en la producción en cadena, la escena concluye con una imagen que hace alusión a la fuerza y el poder del que se vale y se forja la comunidad proletaria, y la cual requerirá para enfrentar los tiempos modernos en las calles, en plena Depresión.

Los tiempos modernos en las calles: la Gran Depresión.

Tras la interpretación de la primera parte de la película en la que Charlot experimenta los tiempos modernos en el interior de la industria; proseguiré con el análisis del otro importante apartado de la cinta. El siguiente cúmulo de escenas, en conjunto, evocan la otra gran arista de *Tiempos Modernos*, aquel universo social que se relaciona con el contexto en el que se lleva a cabo la trama, el cual refiere a la Gran Depresión que dejó la crisis de 1929 en Estados Unidos.

La bandera roja

** Exterior, calle, mañana. Plano abierto, picada, fijo. En la esquina de una avenida donde convergen varias calles, los autos circulan apresuradamente, los transeúntes caminan rápidamente por las banquetas. Plano abierto, ángulo normal, paneo a la izquierda. Charlot camina sobre la calle. Pasa enfrente de un negocio que tiene en la pared un letrero con la palabra *closed* -cerrado-. El obrero continúa caminando, llega a la esquina y se detiene. Frente a él pasa un camión de carga. Plano medio, picada, *tilt down*. La cámara se coloca en la parte trasera del vehículo. En la parte trasera del espacio de carga del camión se ubica una bandera. El camión avanza rápido, la bandera se cae al asfalto frente a Charlot. El obrero la recoge y la agita para llamar la atención de quienes la perdieron.

** Exterior, calle, mañana. Plano medio, ángulo normal, fijo. Charlot camina, eleva y mueve la bandera, grita para llamar la atención del camión. Mientras transita por la avenida, detrás de él, en la esquina gira y se integra un contingente que protesta, portan consignas tales como: *unite*, libertad, *liberty or death*. Los obreros continúan marchando, de pronto llega un grupo de policías, algunos a pie y otros en caballos. Los servidores públicos reprimen la protesta, los obreros se echan a correr. Los policías someten a los obreros, que intentan salvarse, Charlot cae a una coladera. Trata de salir de la cloaca y lo primero que saca es la bandera. Los policías lo descubren y lo extraen, luego lo abordan a la patrulla.



La escena de la bandera, junto con la escena en la que Charlot se vuelve un engranaje, son de los momentos más sublimes del filme, y de la propia obra del maestro Chapli. La bandera no solo es un palo de madera con un pedazo de tela, sino que ésta simboliza una ideología, y más aún, cuando se usa para encabezar una protesta obrera.

Aunque el obrero quiso hacer un gesto amable al recoger la bandera, e intentó llamar la atención de quienes la habían perdido, el acto benévolo tomó otro sentido cuando levantó la bandera sin percibir que detrás de él se encontraba un grupo en plena protesta. La bandera que cayó del camión ya no significa lo mismo que la bandera que tenía Charlot en lo alto. Chevalier menciona acerca de poner en alto una bandera que, “[...] el portador de una bandera o de un estandarte que lo levanta por encima de su cabeza. Lanza en cierto modo un

llamamiento hacia el cielo, crea un vínculo entre lo alto y lo bajo, lo celestial y lo terrenal.”¹¹⁰

Cabe recordar que el contexto que representa el filme refiere a los años de la Gran Depresión, por lo que considero importante señalar que, durante este periodo de la historia, las sociedades se cuestionaron acerca de la sobrevivencia del capitalismo tras el colapso de 1929. Cabe destacar que desde la tragedia en *Wall Street* se engendró un debate acerca de cuál sistema era el más conveniente, si el comunismo o el capitalismo, debido a que este último, en medio de su fracaso, había dejado a la sociedad nacional e internacional en total crisis. Se tenía como ejemplo contrario el caso de la entonces Unión Soviética, cuyo sistema político se regía por el comunismo, por lo que durante la depresión la sociedad soviética no tenía los problemas económicos que las sociedades capitalistas enfrentaron.

Aunque el filme tiene como cualidad del color el uso del blanco y negro, se puede considerar que la bandera que porta el obrero es de color rojo, y evoca el comunismo, “la bandera roja es un emblema socialista y comunista asociado particularmente con la izquierda revolucionaria.”¹¹¹

Me interesa destacar esta parte sin afán de interpretar a través del marxismo o comunismo. Sin embargo, resulta fundamental puntualizar el sentido y significado que tiene una bandera roja enaltecida por un obrero que lidera una protesta proletaria (aunque todo fuese una casualidad). Así, el contexto en el que se desarrollan los hechos rememora el momento en el que el capitalismo sufrió una de sus mayores crisis y dejó a la sociedad en decadencia. Quizá en esta escena se puede leer cuál era la tendencia política de Chaplin, aunque también se puede considerar que el cineasta usó este elemento en la composición sólo para nutrir el tema de los obreros, más allá de seguir posturas políticas.

Sin embargo, no hay que olvidar que en 1952 Chaplin sería uno más de la “*lista negra*”, es decir, Chaplin sería uno más de los que el senador McCarthy tacharía como comunista. Por lo tanto, sería aventurado dar por hecho cuál fue la tendencia política que profesaba el cineasta. No obstante, queda claro, no solo por esta cinta, sino por la constante narrativa de su obra, que a Chaplin le movían los sucesos sociales que lo rodeaban, pero particularmente le inquietaban los temas sociales de los desfavorecidos.

¹¹⁰ Jean Chevalier. *Diccionario de los símbolos*, Barcelona, Editorial Herder, 1986, p. 174

¹¹¹ *Enciclopedia Larousse*. Barcelona, Planeta, 1980. Disponible en: https://es.wikipedia.org/wiki/Bandera_roja [consultado en julio 2016]

El pensamiento de Chaplin rebasaba predisposiciones políticas, ideológicas, pensamientos absolutos. Quizá tenía una tendencia a lo anárquico, a la autogestión; incluso, dentro de la cinta, dentro de la composición del paraíso, la pareja tenía sus árboles -frutos-, sus animales, etc. Ante todo, siempre permeó su sentido de humanidad. Su cine sirvió para dar voz a las minorías, así como para denunciar las atrocidades que acechaban la sociedad, como lo fue la Gran Guerra, Hitler, el obrero y la industria, etc.

Resulta imprescindible considerar que la bandera no es solo un pedazo de tela en un palo de madera, sino la simbolización de la protesta, de la lucha, de la unión, de la voz del proletario. Durante la Gran Depresión, los trabajadores se organizan para exigir demandas, “en los momentos peores de la crisis (1932 -1933), los índices de paro se situaron en el 22-23 por 100 en Gran Bretaña y Bélgica, el 24 por 100 en Suecia, el 27 por 100 en los Estados Unidos. [...] De ahí el impacto dramático que tuvo en la política de los países industrializados, el desempleo generalizado fue la consecuencia primera y principal de la Gran Depresión para el grueso de la población.”¹¹²

El uso de la bandera roja en un contexto de una manifestación proletaria propició que el obrero fuera señalado como líder comunista y como el dirigente de la movilización. La acusación lleva al obrero tras las rejas. *Tiempos Modernos* deja ver cómo la sociedad estadounidense siempre reprobó sistemas políticos ajenos al capitalismo, y, particularmente, vería como al peor de éstos, al comunismo. Por lo tanto, todo aquel que pregonara otras posibilidades de pensamiento, sería enjuiciado y encasillado como un peligro (Chaplin mismo sufrió el exilio). Al obrero lo encierran por convertirse en un representante del comunismo.

De igual forma cabe destacar que el enfrentamiento entre los obreros y la autoridad visibiliza una latente represión de la protesta y un atentado contra la libertad de expresión. La marcha se ve censurada a través de la violencia. Los policías llegan a atacar a los obreros y los agreden para que se esparzan, liberen las calles y los espacios.

Charlot, pese a que no tenía nada que ver con la protesta, ya que su relación con el suceso se originó a partir de un acto de amabilidad, termina montado en una patrulla. El obrero perdía su libertad por supuestas tendencias comunistas que le eran del todo ajenas. Para efectos prácticos de lectura continuaré con la interpretación del filme siguiendo las

¹¹² Eric Hobsbawm. *Historia del siglo XXI*. Buenos Aires, Crítica, p. 100

escenas que evocan los mismos motivos y escenarios, tales como la calle, la cárcel, etc. Sigo esta alternativa puesto que el filme continúa la trama, pero salta de escenario a escenario, por lo cual considero prudente unir aquellas escenas que tengan los mismos motivos.

La cárcel: el obrero comunista y héroe.

**Interior, pasillo cárcel, mañana. Plano medio, ángulo normal, fijo. El obrero esposado camina delante de un policía sobre el pasillo junto a celdas. Lo ingresan a su cuarto. Interior, celdas, mañana. Plano medio, ángulo normal, fijo. Charlot entra a la celda, interactúa con su compañero que está sentado sobre su cama. Intenta montar su catre (está arriba de la cama de su compañero). El obrero mueve una cinta para colocarlo y la cama cae sobre la cabeza de su compañero. El herido se pone de pie e intenta golpear a Charlot. Un policía anuncia la hora de los alimentos. Interior, pasillo, cárcel, día. Plano medio, ángulo normal, fijo. Los presos salen de la celda, hacen una fila y avanzan marchando.

** Interior, comedor cárcel, mañana. Plano medio, ángulo normal, fijo. Los obreros entran al comedor y se distribuyen en los asientos. Plano cerrado, ángulo normal, fijo. Charlot y su compañero de celda sentados comen sus alimentos, toman el pan al mismo tiempo y desatan una pelea por tenerlo.

** Interior, exterior de la cocina, mañana. Plano medio, ángulo normal, fijo. Desde la entrada del comedor, dos hombres observan atentamente a los presos, buscan a alguien. Observan a detalle a los presos, buscan y localizan a un convicto. Plano cerrado, ángulo normal, fijo. El hombre identificado se alimenta, percibe que lo observan y enseguida saca de su bolsillo un polvo blanco y lo echa en un frasco de sal. Plano medio, ángulo normal, fijo. Los hombres espías entran y se dirigen hacia el preso, le piden que se levante y se lo llevan. Plano cerrado, ángulo normal, fijo. Charlot y su compañero continúan su alimentación. El obrero toma la sal que contiene el polvo que había echado el preso, espolvorea su comida y su pan. En medio de la maniobra se lleva el polvo a la nariz y lo aspira. Come y hace una serie de gestos conforme va probando los alimentos. Charlot toma una postura erguida, mientras sus ojos se hacen muy grandes. Se comporta de modo extraño, se lleva la cuchara a la oreja, se echa el polvo en la espalda, le arrebató el pan a su compañero. Plano abierto, ángulo normal, fijo. Los presos se ponen de pie y abandonan el lugar. En el andar, Charlot marcha y a la vez da giros.

** Interior, pasillo cárcel, mañana. Plano abierto, ángulo normal, fijo. Los obreros presos vuelven al área de las prisiones, se instalan afuera de sus celdas mientras esperan a que los ingresen. Charlot gira en su mismo lugar, el policía silba para ordenar que entren a sus celdas. Entran, salvo el obrero que camina al lado contrario y sale de la prisión.

** Exterior, calle, mañana. Plano medio, ángulo normal, fijo. El obrero sale de la prisión a ritmo de marcha, gira alrededor de un árbol. Se detiene y abre los ojos, se da cuenta de que está en el exterior y enseguida entra a la prisión.

** Interior, pasillo cárcel, mañana. Plano abierto, ángulo normal, fijo. El obrero entra al área de las celdas, busca a los policías en el pasillo, no los encuentra y se marcha. Seguidamente entran varios policías con las manos en alto, dos delincuentes los amenazan con una pistola. Los agresores ordenan a los policías que se recarguen sobre las celdas, los presos les quitan las llaves a través de las rejas. Los criminales abren las prisiones, dejan libres a los convictos, y encierran a los policías en las celdas. Charlot llega y enfrenta a los delincuentes, aún tiene el efecto del polvo; los noquea y los deja en el suelo; les retira las llaves y abre la celda para dejar libres a las autoridades. El obrero entrega las llaves al jefe y éste lo toma del hombro en forma de agradecimiento.



Las anteriores escenas tienen que ver con la representación de la experiencia del obrero dentro de la cárcel, así como su condición de preso político. Me gustaría destacar la influencia que tuvo el polvo que el obrero consumió como sal. Desde que Charlot ingiere tal sustancia, muestra un comportamiento diferente. Incluso, cuando sale de la prisión, no se percata de que queda en libertad. Éste evidencia que no tiene consciencia de lo que ocurre. Además, el consumo de la sustancia origina que el obrero se dote de fuerzas extraordinarias, mismas que le permiten luchar y derrotar a los tres delincuentes. Tras el consumo de la sal-polvo, después de haber sido un líder comunista, termina por ser un héroe.

Charlot vuelve a las celdas a poner el orden y ayuda a la autoridad, a aquellos que lo acusaron y señalaron de comunista y, además, lo privaron de su libertad. Se convierte en héroe bajo los efectos de la sustancia, bajo una conciencia alterada y diferente, pero que no le impide seguir siendo solidario.

** Interior, celda, tarde. Plano medio, ángulo normal, fijo. La celda de Charlot se conforma de un catre, una mesa, una silla y cuadros en las paredes, entre ellos destaca el retrato de Abraham Lincoln. Plano cerrado, ángulo normal, fijo. Charlot lee un periódico que anuncia *strikes and riots* -huelgas y disturbios-.

Interior, oficina juez cárcel, tarde. Plano abierto, ángulo normal, fijo. Un policía sirve té al juez, que toma el teléfono y ordena llevar al obrero a la oficina. Posteriormente toma una hoja y escribe una nota.

** Interior, celda, tarde. Plano medio, ángulo normal, fijo. El obrero está recostado en su cama, lo acompañan dos policías dentro de la celda, uno sentado y el otro de pie. Tras la orden del juez, los policías dirigen al obrero a la oficina del jefe. Interior, oficina juez cárcel, tarde. Plano medio, ángulo normal, fijo. El obrero aguarda sentado. El jefe despide a una pareja. Plano cerrado, ángulo normal, fijo. El obrero y el jefe. Fotograma de texto: “*Well, you're a free man*”, -bien, eres un hombre libre-. Plano medio, ángulo normal, fijo. Ante la noticia, el obrero se lleva la mano a la boca y niega con la cabeza. Fotograma de texto: “*Can't I stay a little longer? I'm so happy here*”. -No puedo quedarme otro poco, soy muy feliz aquí-. El jefe se echa a reír, se dirige a su escritorio, toma una hoja y le entrega al obrero una carta de recomendación para conseguir un empleo, luego lo toma del hombro.



En estas secuencias, cabe destacar la composición de la celda, ya que la prisión, pese a que representa un lugar de castigo, para el obrero le refiere un lugar confortable e incluso lujoso, pues tiene techo y comida. Dentro de la celda sobresale un elemento fundamental, el retrato de Abraham Lincoln. Este elemento no solo es una imagen que adorna el espacio, sino que representa un símbolo en Estados Unidos que evoca la lucha por la libertad, a través de la desaparición de la esclavitud. Sin embargo, justamente el retrato pertenece a la composición de un espacio que significa lo contrario a la libertad, la imagen de Lincoln se sitúa en un lugar que representa el encierro.

Aunado al tema de la libertad, resulta importante señalar que Charlot consideró que prefería permanecer en la cárcel, ya que allí se encontraba bien y feliz. Evidentemente, el obrero considera que la cárcel, pese a que lo limita de su libertad, también representa un espacio en donde tiene techo y comida seguros, incluso, tiene una celda con comodidades y lujos que ni siquiera podría tener en la vida del exterior, en plena Gran Depresión. La vida en la cárcel resulta más digna y segura, en comparación con la catástrofe que padecen quienes habitan las calles. Después de recibir la carta, el obrero pasa de ser un líder comunista a ser libre y héroe.

Las Gran Depresión

La cinta continúa con la representación de la sociedad estadounidense que vivió durante los años de la Gran Depresión. El filme sigue evocando el contexto histórico social.

** Exterior, muelle, mañana. Plano cerrado, ángulo normal, fijo. Las manos de una mujer cortan plátanos con una navaja. *Tilt up*, se detiene en el rostro de la mujer. Plano abierto, ángulo normal, fijo. La mujer se ubica en una lancha en el puerto, hurta plátanos y los arroja a un grupo de niños. Plano abierto, ángulo en picada, fijo. La mujer se da cuenta que el dueño de los plátanos se aproxima y se echa a correr.

***Interior, casa mujer, mañana. Plano abierto, ángulo normal, fijo. La mujer entra corriendo y comparte los plátanos con sus hermanas. Seguidamente, las niñas se marchan del comedor. El padre desempleado entra y se dirige al fregadero, bebe un poco de agua que hay en una cubeta, luego se dirige al comedor y toma asiento. Plano cerrado, ángulo normal, fijo. El hombre se lleva la mano a la frente, cierra los ojos y agacha la cabeza. Plano abierto, ángulo normal, paneo a la derecha. La mujer entra desde el lado izquierdo, cubre los ojos de su padre con las manos, luego los destapa y muestra los plátanos que tiene. Seguidamente entran las hermanitas, entonces la mujer reparte los frutos y después se sienta en las piernas de su padre.



Estas escenas, en conjunto, nutren el reflejo o testimonio de la sociedad estadounidense en el ambiente de las calles durante la Depresión. Cabe destacar que el fotograma con el que abre la escena, el plano cerrado que exhibe a la mujer cortando plátanos, simboliza una acentuación de la acción misma, la mujer está cometiendo un robo, una acción maliciosa. Sin embargo, aunque Chaplin transmite un acto delictivo, éste le da vuelta a la tuerca cuando la ladrona comparte el hurto con los otros desdichados. De esta forma, el robo ocurre en nombre del bien. Los plátanos simbolizan una mala acción, un acto ilícito. Asimismo, éstos representan otro gran problema de la Depresión: el hambre o hambruna.

Este cúmulo de imágenes presentan cómo la sociedad estadounidense padeció y enfrentó vidas totalmente paupérrimas en los años de la Depresión. Durante este contexto la sociedad perteneciente a cualquier clase quedó en la ruina total. En ese lapso del tiempo los ricos se convirtieron en pobres, y lo pobres en más pobres (si es que se puede ser más). Durante la crisis económica se carecía de dinero, por eso se tenía hambre. La hambruna convertiría en delincuentes a quienes solo querían un poco de comida, para no morir en los tiempos modernos.

Las niñas no tenían zapatos y sus vestidos estaban muy gastados, el padre primero desempleado y luego muerto. La mujer robaba para sobrevivir. El panorama era absolutamente desalentador para las familias. A partir de estos sucesos, Chaplin va dibujando una de las partes que integran este universo social de los años treinta en Estados Unidos. La composición del cineasta acerca de los tiempos modernos vislumbra tiempos de hambruna, de robo, de desempleo y de miseria. Tiempos contrarios a lo moderno, pues la sociedad no va en progreso, aunque en cuanto a lo tecnológico sí (considerar que lo moderno genera maquinización del humano), pero en lo que concierne al humano no se transforma. La crisis muestra incluso una regresión de la sociedad.

El colapso del capitalismo generó que la sociedad estadounidense e internacional vivieran un panorama decadente, sin expectativas, sin porvenir, lo cual resulta contrario a esa lucha por alcanzar la dicha y la felicidad, tal como lo señala el fotograma con el que abre la cinta. Cabe advertir que esta secuencia podría ejemplificar lo que Kracauer consideró como radiografía mental, es decir, lo relacionado al temperamento que imperaba en la sociedad durante este contexto.

** Fotograma de texto: *“While outside there is trouble with the unemployed”* -Mientras tanto en las calles hay caos por el desempleo-. Exterior, calles, tarde. Plano medio, ángulo normal, fijo. Un grupo de hombres presencian y alientan una pelea callejera. Exterior, muelle, tarde. Plano abierto, ángulo normal, fijo. La mujer y sus hermanas recolectan madera. Se escucha un disparo, las hermanas levantan la cabeza. Plano medio, ángulo normal, fijo. La mujer entrega la madera a las pequeñas y se echa a correr rumbo al lugar del alboroto. Exterior, calles, tarde. Plano abierto, ángulo normal, fijo. La mujer llega a la riña callejera, los hombres que hacían el alboroto se dispersan. En el asfalto queda baleado el padre. Interior, casa mujer, tarde. Plano abierto, ángulo normal, fijo. En la mesa se sitúa un grupo de hombres que atiende

el tema de la orfandad, dos de ellos revisan papeles, mientras que un policía se encarga de sacar a las dos pequeñas. La mujer mayor huye del lugar aprovechando que los policías están ocupados.



Los tiempos modernos que va tejiendo Chaplin, los que se desarrollan en las calles, en medio de la Gran Depresión, exhiben lo decadente del contexto social. El asesinato del padre de familia no solo representa un acto delictivo que ocurre en las calles, sino que el acto evoca la violencia misma, la hostilidad que impera en el exterior a causa del hambre, del desempleo, de la pobreza, y, sobre todo, de la falta de dinero dentro de un sistema capitalista.

La vagancia, la inactividad y la ociosidad, llevan a que los hombres actúen con extrema violencia, incluso, son capaces de quitarle la vida a otro. Y aunado a lo anterior, las pequeñas que perdieron a su padre quedan en la orfandad, desamparo y hambruna.

** Fotograma de texto: “*Alone and hungry*” -sola y hambrienta-. Exterior, calle panadería, mañana. Plano abierto, ángulo normal, paneo izquierdo-fijo. La mujer descalza deambula por las calles, para frente a una panadería. Plano cerrado. La mujer mira minuciosamente hacia los panes. Plano abierto. El panadero ingresa a la panadería, la huérfana se acerca al camión, toma un pan y se echa a correr. Una señora que camina frente al local se da cuenta de todo el suceso.

** Exterior, calle-esquina, tarde. Plano abierto, ángulo normal, fijo. La mujer corre rápidamente rumbo a la esquina. Simultáneo a su acción, Charlot da vuelta en la calle, los personajes coinciden, entonces chocan y caen al suelo. Exterior, calle panadería, mañana. Plano abierto, ángulo normal, fijo. La mujer que vio el robo informa al repartidor acerca de lo acontecido. Éste corre para encontrar a la ladrona. Exterior, calle-esquina, tarde. Plano abierto, ángulo normal, fijo. El repartidor de pan llega corriendo a la esquina en la que chocó el obrero y la mujer. Charlot se pone de pie y recoge el pan que había hurtado la mujer. Plano

cerrado, ángulo de picada, fijo. La mujer continúa en el suelo, el dueño del pan la jala del brazo, la acusa, la mujer está asustada y niega con la cabeza. Plano medio, ángulo normal, fijo. El panadero señala a la mujer como la culpable, Charlot niega la acusación y se echa la culpa, entrega el pan. Seguidamente voltea a ver a la mujer con una gran sonrisa. La policía sujeta del hombro al obrero, lo gira, y se lo lleva. Charlot vuelve la mirada a la mujer, le sonrío y se quita el sombrero. Camina, se aleja y desaparece al girar la esquina. Plano cerrado, ángulo bajo, fijo. La mujer manifiesta asombro y sorpresa. Plano abierto. La mujer sigue en el suelo, la señora que observó el robo le informa al panadero que la ladrona es la mujer, la señala. Ambos se dirigen hacia el policía para que regrese y detenga a la mujer.



Cabe destacar que, dentro de la composición, la presencia del pan, al igual que la del plátano en la escena anterior, evocan la hambruna, y su vez, la alusión a la pobreza. Asimismo, estos fotogramas revelan la delincuencia que impera en las calles, a causa de la lucha por sobrevivir en los tiempos modernos. Las personas hurtan alimentos porque tienen hambre, padecen hambrunas porque no tienen dinero para adquirir alimentos, no tienen capital porque no tienen empleo, no laboran porque no hay trabajo, no hay empleo porque hay crisis, hay crisis porque el capitalismo colapsó. La severa crisis del capitalismo, y la falta de inmediatas soluciones, desató una ola de violencia y delitos que se originaron a partir de la hambruna que padecía la sociedad.

Las anteriores escenas dan cuenta de cómo el propio contexto de la Gran Crisis, al cual nombraría Chaplin como los tiempos modernos, propicia que las personas no tengan alternativas para resolver su trágica situación. Los individuos están en la nada y con la necesidad urgente de alimentarse para poder sobrevivir. La lógica del sistema capitalista hace que la situación no tenga alternativas o caminos de pronta solución. El hambre, el robo y el desempleo, no son más que respuestas y consecuencias del contexto. En consecuencia, el acto del robo se vuelve un acto de supervivencia, más allá de malicia callejera.

De las imágenes anteriores también cabe destacar el gesto que realiza Charlot para salvar a la señorita, el echarse la culpa para ayudar a la mujer. El acto benevolente significa la alusión de la solidaridad, el obrero enaltece el valor cuando auxilia a costa de su libertad, se echa la culpa del robo del pan para salvar a la mujer del arresto y a su vez, la pareja se enamora en este primer encuentro. También se da el amor en medio de estos tiempos modernos, pese a tanta peripecia, de igual forma se dan los hechos dichosos. Todo esto sucede a través del camino a la dicha y la felicidad.

La anarquía

** Interior, cafetería, tarde. Plano medio, ángulo normal, fijo. Charlot llena dos charolas de comida. Se ubica en una mesa y come los alimentos. Plano cerrado, ángulo normal, fijo. El obrero llega a las cajas junto a un policía, explica a las cajeras que no tiene dinero para pagar, que lo entreguen a las autoridades. El policía lo sujeta y lo saca del lugar.

** Interior, patrulla, tarde. Plano medio, ángulo normal, fijo. Charlot sube al vehículo, el obrero desempleado se mueve de un lado a otro a causa del constante movimiento, termina por caer en las piernas de una mujer, seguidamente consigue sentarse. El carro se estaciona para subir a otro delincuente, suben a la mujer. El obrero y ella se miran, el obrero se pone de pie, se quita el sombrero y le ofrece su lugar. Plano cerrado, ángulo bajo, fijo. La mujer se echa a llorar. Plano abierto, ángulo normal, fijo. La señorita se pone de pie y se echa contra el policía. La patrulla se desestabiliza y termina por chocar. El obrero, la mujer y el policía caen al asfalto.

** Exterior, calle, tarde. Plano abierto, ángulo bajo, fijo. En el lugar del accidente, Charlot, la señorita y el policía están heridos en el suelo, el policía ha perdido el conocimiento,

mientras que la mujer se levanta y se soba la cabeza. Charlot le indica a la huérfana que huya. El policía comienza a recobrar el conocimiento. El obrero sujeta su macana y lo golpea en la cabeza. El servidor público pierde el conocimiento. La mujer se echa a correr y desde la esquina la huérfana le habla a Charlot para que la siga, el obrero la alcanza y ambos huyen.



Dos situaciones fundamentales destacan en esta secuencia. En la primera, el obrero desea volver a la cárcel, desea perder su libertad, porque pretende salvar a la mujer, y también porque sabe que dentro de la cárcel gozaría de una vida más digna, a la que aspira en las calles de la Depresión. La segunda cuestión se relaciona con los actos rebeldes del obrero y la señorita. Por un lado, ella se echa en contra del policía para evitar ir presa, y, por otro lado, el obrero golpea al policía para poder huir.

Se puede considerar que en esta secuencia Chaplin muestra su lado rebelde en contra de la autoridad. A través de la representación de estas imágenes, el cineasta señala una pequeña parte de su mentalidad. La secuencia, por lo tanto, representa un eufemismo para connotar una tendencia anarquista. Chaplin elige luchar por la libertad, aunque resulte necesario erradicar las figuras de poder.

Mientras que la huérfana se resiste a ir a la cárcel, así como se rehusó a quedarse con los abogados para ir a un orfanato; la mujer rechaza la idea de perder su libertad. El robo que comete en la panadería, más allá de encasillarla como una delincuente, el acto no fue más que una respuesta de su cuerpo que le gritaba que lo alimentara. Para la mujer, la pobreza no era una decisión, sino una condición y obligación, la cual le propició que la catalogaran como criminal.

La fantasía surrealista

** Exterior, calles-suburbios, tarde. Plano medio, ángulo bajo, fijo. Charlot y la huérfana se ubican frente a una casa elegante, ambos están sentados sobre el pasto de la banqueta. Plano

cerrado, ángulo bajo, fijo. Charlot y la mujer se miran el uno al otro mientras se sonríen. Fotograma de texto: “*Where do you live?*”. -¿Dónde vives?-. Plano cerrado, ángulo bajo, fijo. La mujer niega con la cabeza. Exterior, calles-suburbios-tarde. Plano abierto, ángulo normal, fijo. Una pareja de esposos sale de la casa, la mujer despide al esposo con abrazos y besos, el marido se aleja. La mujer vuelve feliz a su casa dando pequeños saltos. Plano medio, posición baja, fijo. Charlot imita los saltos que daba la mujer al regresar a su casa. Plano cerrado. Ella ríe a causa de la actuación; plano medio, Charlot le hace una pregunta a la mujer. Fotograma de texto “*Can you imagine us in a little home like that?*” - ¿te imaginas una casita como esta?; plano cerrado, la mujer deja volar su imaginación.

** Interior, casa elegante, tarde. Plano medio, ángulo normal, fijo. Charlot entra a casa, la mujer lo recibe amorosamente. Plano cerrado, el hombre arranca un fruto del árbol que se asoma por la ventana; plano abierto, Charlot camina hacia la cocina, toma una jarra y se dirige a una puerta que da al patio trasero, silba para llamar a su vaca. El animal llega y se estaciona frente al obrero, éste se agacha y coloca la jarra debajo de las ubres. Plano cerrado, la mujer fríe un pedazo de carne; plano cerrado, Charlot come uvas que arranca de su árbol, mientras espera que su vaca le llene la jarra de leche. Plano abierto. El hombre se agacha por la leche y le da unas palmaditas a la vaca para que se marche, luego lleva la leche al comedor. Plano cerrado, la pareja toma asiento, se miran el uno al otro, también miran sus alimentos, comienzan a cortar la carne y a comer.

** Exterior, calles-suburbios-tarde. Plano medio, ángulo bajo, fijo. Charlot y la mujer continúan sentados sobre el pasto de la banqueta en plena fantasía. Charlot mueve las manos como si de verdad estuviera cortando la carne que había imaginado. Posteriormente, la cámara se mueve de paneo a la izquierda y capta a la mujer llevándose la mano al estómago y lamiéndose los labios, seguidamente sonrío y afirma con la cabeza. La cámara vuelve a Charlot. El obrero lleva su puño izquierdo a la cima. Fotograma de texto: “*I will do it! We will get a home, even if I have to work for it.*” -Lo haré, tendremos un hogar, incluso si debo de trabajar para ello. - La cámara vuelve a Charlot, tiene la mano en lo alto, detrás de él llega un policía, la mujer intenta decírselo. Plano abierto, ángulo normal, fijo. Charlot y la mujer se paran de inmediato mientras que el policía los observa, la pareja se toma de la mano y se aleja.



La composición de la escena de fantasía que crean los personajes podría considerarse como un sueño, una fantasía, o un suceso surrealista. En esta ficción la pareja es feliz y dichosa. Entre las bondades de la naturaleza, así como la casa bella y elegante, y la mujer amorosa, en conjunto simbolizan un espacio cuasi perfecto, cual edén. La composición de la fantasía podría evocar el paraíso mismo, Chevalier menciona que

las obras de arte y los sueños, tanto en el estado onírico como en el de vigilia, ya sean espontáneos o provocados por drogas, se llenan de representaciones inspiradas en lo que se ha llamado la nostalgia del paraíso. Entendemos por eso, explica Mircea Eliade (ELIT, 322), «el deseo de encontrarse siempre y sin esfuerzos en el corazón del mundo de la realidad y la sacralidad y, en resumen, el deseo de superar de manera natural la condición humana y

descubrir la condición divina.¹¹³

Por otro lado, también hay que considerar otra parte del universo social, lo cual refiere a la composición de la casa más allá de su visión material, relacionada como la simbolización de un hogar. Los elementos que la configuran, incluyen desde la casa acogedora, las bondades naturales, hasta el rol de esposa y esposo, la mujer como ama de casa, y el hombre como el encargado del sustento de la casa; los elementos en conjunto evocan un hogar, no solo los objetos de una casa no son solo muebles o frutos, sino que es la construcción amorosa de una pareja en un espacio determinado. Asimismo, ambos representan la familia, la monogamia, así como los roles de la mujer y del hombre casados. La pareja y el espacio en conjunto conforman la recreación del hogar feliz

Por lo tanto, la cuestión económica engendrará la felicidad capitalista. La realización del individuo podrá alcanzarse según lo que posea, por lo tanto, el estatus económico favorable se convierte en sinónimo de bienestar y plenitud, mientras que la carencia referirá tragedia y desdicha.

Charlot sabe que su condición de obrero lo limita a ser y vivir de cierta forma, que la vida burguesa sólo podría alcanzarla en los sueños y en las fantasías. Pues la lógica del sistema capitalista se da de esta forma, unos tendrán más que otros, y otros simplemente no tendrán. Por lo tanto, el ensueño burgués será la eterna aspiración del obrero o del pobre, vivirá queriendo y creyendo que alcanzará ese tipo de vida que le han plantado en la cabeza. Los ensueños capitalistas lo frustrarán día a día, puesto que existirá la creencia de que el dinero es el eje central de la felicidad y de la vida misma.

** Exterior, costa, tarde. Plano abierto, ángulo normal, fijo. La huérfana lleva al obrero a una choza que ha encontrado, seguidamente entran al lugar. Interior, choza, tarde. Plano medio, ángulo normal, fijo. Charlot y la mujer ingresan a la casa, al entrar, el obrero tira un palo de la puerta y remueve el techo, luego hunde la mesa en el piso. Mientras el obrero va moviendo cosas, va generando imperfectos.

¹¹³ Jean Chevalier, *Op. cit.*, p. 800



Lo simbólico de la escena anterior se concentra en la casa y sus desperfectos, en el espacio viejo y gastado en el que vive la pareja, pero que representa su hogar y el lugar al que pueden aspirar los personajes debido a sus condiciones de clase. La casa que habita la pareja revela una contrariedad respecto a su fantasía del paraíso, en la cual, el obrero y la mujer gozaban de un espacio acogedor, bello, habitable, e incluso, socorrido por la naturaleza.

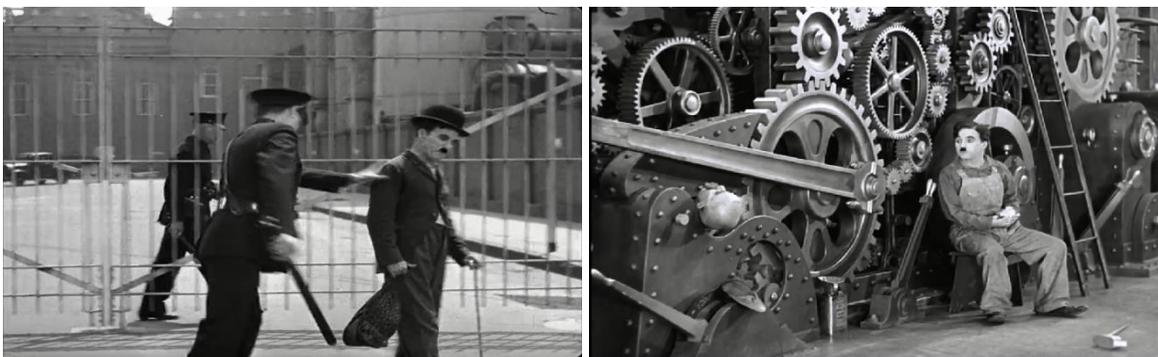
Durante esta escena de la película se evidencian los alcances económicos a los que podrá aspirar la clase obrera o las clases no privilegiadas. Aunque en la fantasía del paraíso, el obrero aspiró a un gran espacio, en los días terrenales Charlot solo logra tener una casa cuasi-choza. El contexto paupérrimo que envuelve a la pareja solo les permite alcanzar a poseer una vivienda de esta naturaleza; por lo que la fantasía y la realidad se separan por grandes abismos en los tiempos modernos.

El trabajo durante los años de la crisis

** Interior, choza, mañana. Plano medio, ángulo normal. Charlot y la mujer están en el comedor próximos a comenzar a ingerir los alimentos, Charlot tiene un periódico, lo lee y descubre un comunicado que anuncia que las fábricas han reabierto, el obrero se emociona y sale de su hogar, se dirige a buscar un empleo. Exterior, rejas de acceso, mañana. Plano abierto, ángulo normal, fijo. El obrero llega a las afueras de la fábrica. Atraviesa el cúmulo de obreros que están frente a la puerta intentando acceder. Por fin logra entrar y es el último en hacerlo. Vuelve así al trabajo como asistente del mecánico. El obrero sigue las órdenes de su jefe, carga herramientas y le entrega artefactos que requiere para arreglar los desperfectos. El jefe y Charlot suben para arreglar una sección de la máquina, mientras la arreglan, por accidente, el mecánico cae encima de los engranajes y éste es devorado. El jefe se introduce

en el interior de la máquina, inmediatamente llega la hora del receso y la máquina para. El mecánico queda atrapado. Charlot alimenta a su jefe, y antes de que concluya el tiempo de la alimentación, y de que reinicien la máquina, un obrero les informa que la fábrica está en huelga una vez más. Los obreros desalojan el espacio.

** Exterior, afueras de la fábrica, mañana. Plano abierto, ángulo normal, fijo. Charlot sale del lugar con la cabeza agachada y la mirada cabizbaja. En el exterior se encuentra un cúmulo de policías que vigila, mueve y empuja a los obreros para que desalojen las calles. La cámara sigue a Charlot con un movimiento de paneo. Avanza sin ver por dónde anda y por accidente pisa una madera que eleva una piedra y noquea a un policía. La autoridad lo detiene y lo sube a una patrulla. El obrero vuelve a la cárcel.



Las anteriores escenas se nutren de elementos que ya antes se habían presentado cuando la trama se desarrollaba en la fábrica. Reaparecen los temas que se relacionan con la convivencia entre el obrero y la máquina, lo cual deja ver que, ante momentos de crisis o recuperación, el capitalismo tendrá la misma conducta. El obrero se convertirá en un apéndice más del sistema. Además, la secuencia también deja ver que durante la crisis hubo algunos intentos por restablecer la economía, lo cual permitió emplear a los obreros y reactivar la producción del capital.

También cabe destacar que las anteriores escenas vuelven a simbolizar la violencia. Una vez más, los policías hostilizan a los obreros para que desalojen, a través de empujones y agresiones físicas evitan que se geste la protesta; de nuevo, la causalidad o casualidad mete a Charlot en embrollos con la autoridad. En su andar, sin tener la intención, pisa una tabla que termina por lanzar una roca que descalabra a un policía. Otro acto rebelde por parte de Charlot. El obrero pierde una vez más su libertad, es encarcelado de nueva cuenta. Sin embargo, consigue ser liberado, e inmediatamente se reúne con su pareja.

** Interior, almacén área de comida, noche. Plano abierto, ángulo normal, fijo. Un grupo de ladrones entra al almacén en donde Charlot trabaja. Se comen la comida y beben el licor. Charlot baja en las escaleras eléctricas para enfrentarlos, los ladrones avientan disparos. Acorralan a Charlot, lo embriagan y lo echan de frente a los tambos de vino. Uno de los ladrones reconoce al obrero de sus días en la fábrica. Se saludan y se abrazan. Interior, almacén, área de ropa, mañana. Plano abierto, ángulo normal, fijo. Las personas revisan la ropa exhibida, una mujer hurga entre unas mascadas, jala una pieza, jala muy fuerte y sale de entre las prendas, el calzón y Charlot ebrio. El obrero pierde su empleo.



Una vez más, el filme corrobora y evoca la cuestión de la hambruna y el robo que gestó la Depresión. Los que un día fueron obreros trabajadores de la gran industria, al quedar desempleados, buscan la manera de sobrevivir, y ellos también optan por el robo para intentar subsistir en medio de los tiempos modernos. También cabe destacar lo relacionado a la otra cara de la Depresión, esa en la que cierto sector de la población no padeció la ruina de la crisis, sino toda lo contrario, vivió su vida cotidiana de la misma manera.

Durante la crisis algunos podían acudir a centros comerciales para ir de compras, gastar dinero sin problema alguno, por lo que su situación no fue de supervivencia, sino todo lo contrario, podían gozar la vida. El cineasta, a través de estas evocaciones, completa el universo social de la crisis en las calles, le da armonía a los sucesos cuando pone las dos caras de la sociedad durante estos años.

** Interior, restaurante, noche. Plano abierto, ángulo normal, fijo. La orquesta toca mientras que los clientes comen y beben. Interior, camerino, noche. Plano medio, ángulo normal, fijo Charlot y la mujer ensayan sus presentaciones. El obrero se coloca un “acordeón” en su

muñeca y sale al escenario. Interior, restaurante, noche. Plano abierto, ángulo normal, fijo. Charlot se ubica en medio del escenario y cuando pretende comenzar su espectáculo se da cuenta que ha perdido el texto “acordeón”. Entonces, improvisa su presentación y canta su propia composición de una canción titulada *Je cherche après Titine*, de un gran compositor francés, Yves Montand. Recita la canción con un híbrido de palabras en diferentes idiomas y, a través de su cuerpo, se encarga de representar lo que va enunciando.

** Interior, restaurante, sección de mesas próximas al camerino, noche. Plano medio, ángulo normal, fijo. La mujer se dirige al escenario para su presentación. Cuando va en medio del camino un par de hombres la detienen. Interior, camerino, noche. Plano medio, ángulo normal, fijo. Los hombres informan al dueño del lugar que la bailarina es prófuga de la autoridad. La huérfana se echa asustada a los brazos de Charlot y él intenta tranquilizarla. Ella intenta huir y los hombres la detienen. El obrero la defiende e ingresan a otro cuarto. Interior, segundo cuarto camerino, noche. Plano medio, ángulo normal, fijo. Charlot empuja la puerta para evitar que la autoridad entre por ella. Interior, camerino, noche. Plano medio, ángulo normal, fijo. Los hombres empujan la puerta del cuarto en donde está la pareja. Los prófugos resisten la persecución, luego abren y los policías caen al suelo. Ambos salen corriendo de prisa. ** Interior, restaurantes, sección de mesas próximas al camerino, noche. Plano medio, ángulo normal, fijo. La pareja sale corriendo del camerino, Charlot es el último y conforme va avanzando tira las sillas para cerrar el paso. Por fin, la pareja huye





En cuanto las escenas anteriores, destaco los elementos que componen el restaurante, desde la orquesta, el espectáculo, hasta las personas adineradas que lo concurren. Lo anterior evidencia una contrariedad con la realidad, ya que por un lado está la sociedad sin empleo y hambrienta, mientras que, por el otro, existe una comunidad que no sufre la Gran Depresión. Pese al contexto de crisis que acecha la sociedad, algunos salen a las calles a gastar dinero y a divertirse, como si la realidad del exterior, y de casi toda la sociedad, les fuese ajena o inexistente.

Las anteriores escenas muestran cómo pese a que la pareja por fin lograría sobrevivir y sobrellevar el contexto de la crisis y de los tiempos modernos, la buena fortuna aún no estaba de su lado. Aunque éstos consiguieron un empleo, el cual les brindaría una solvencia económica que les evitaría incurrir en el robo a causa del hambre, o en los enfrentamientos con la autoridad, o la cárcel. Finalmente, éstos tuvieron que abandonar todo y huir de la autoridad una vez más. La deuda pendiente que tenía la mujer con la policía a causa del hurto del pan, provocó que la pareja se convirtiera en prófuga de la justicia. Ella por el robo y él por ser cómplice.

La esperanza: el camino, el horizonte y el porvenir.

** Exterior, carretera, tarde. Plano abierto, ángulo normal, fijo. La pareja está sentada a un costado de la carretera, Charlot se arregla los calcetines y los zapatos, la mujer luce cabizbaja, sujeta sus pertenencias. Exterior, mitad de la carretera, tarde. Plano abierto, ángulo normal, fijo. La pareja se pone de pie para andar en el camino, la mujer camina triste y abatida. Plano cerrado, Charlot se estaciona y mira a la mujer, le levanta el rostro, la mira a los ojos, él mueve la cabeza a manera de negación, seguidamente se lleva su dedo índice al rostro y se dibuja una sonrisa, entonces la mujer también sonríe, ambos sonríen y continúan caminando. Plano medio, la pareja avanza por el camino, por la carretera. Plano abierto, ángulo normal, fijo. La cámara se ubica detrás de la pareja. Los enamorados caminan de la mano por la carretera rumbo al horizonte. Poco a poco se van alejando hasta que la imagen se hace oscura y desaparecen en medio del camino, rumbo al horizonte, y es entonces cuando terminan los *Tiempos Modernos*.

La película cierra con broche de oro cuando la pareja se marcha. En cuanto a la dimensión simbólica, cabe destacar que el camino, la carretera y el horizonte, en conjunto evocan la esperanza y el porvenir, así como el deseo de seguir siendo y estando. Incluso, la sonrisa que le pide Charlot a la mujer, y la sonrisa con la que él avanza, también son portadoras de significado.

La sonrisa se vuelve un arma para enfrentar los tiempos modernos y para conquistar la dicha, tal como enuncia el fotograma de texto con el que abre la cinta, *A story of industry of individual enterprise-humanity crusading in the pursuit of happiness*. El plano abierto deja ver el horizonte, la carretera y el camino, los cuales en conjunto evocan la perseverancia, la cruzada del camino de la dicha y la felicidad en medio de los tiempos modernos. Los *Tiempos Modernos* de Chaplin concluyen con esta secuencia. La historia termina después de las múltiples peripecias que padeció la pareja.

La fábrica, las jornadas de trabajo, la repetición de la acción, la convivencia con la máquina, los engranajes, las entrañas de la máquina, el colapso del obrero, la huelga, la protesta, el desempleo; las calles en medio de la Gran Depresión, el hambre, el robo, los ricos, los pobres, la orfandad; todo, en conjunto, representa la manera en la cual, Charles Chaplin compuso y simbolizó los tiempos modernos.

Tiempos Modernos, los tiempos del progreso y la industrialización son en realidad los tiempos en los que el individuo sufre una exigencia de trabajo cual máquina. Más que progreso, son tiempos de deshumanización, maquinización y mecanización del ser humano. Los tiempos modernos de Chaplin son los tiempos que atentan contra el espíritu, contra la propia humanidad, los tiempos modernos son los tiempos que olvidan al humano.

Tal como lo expresó Chaplin en el discurso final de *The Great Dictator*:

more than machinery, we need humanity. More than cleverness, we need kindness and gentleness. [...] Don't give yourselves to these unnatural men - machine men with machine minds and machine hearts! You are not machines! You are not cattle! You are men! You have the love of humanity in your hearts! [...] You, the people have the power - the power to create machines. The power to create happiness! You, the people, have the power to make this life free and beautiful, to make this life a wonderful adventure.¹¹⁴



¹¹⁴ Charles Chaplin. *The final speech from The Great Dictator*. Disponible en: <https://www.charliechaplin.com/en/articles/29-The-Final-Speech-from-The-Great-Dictator-> [consultado en mayo 2019]

Traducción: Más que maquinaria, necesitamos humanidad. Más que inteligencia, necesitamos amabilidad y gentileza. [...] No se entreguen a estos hombres antinaturales, hombres máquina con mentes y corazones de máquinas. Ustedes no son máquinas, no son ganado. Ustedes son hombres. Tienen el amor de la humanidad en sus corazones. [...] Las personas tienen el poder, el poder de crear máquinas, de crear felicidad. Ustedes, los humanos tienen el poder de crear una vida libre y hermosa, hacer de esta vida una maravillosa aventura.



Reflexiones finales

“En el estado estético, el hombre es libre, totalmente libre, ya que no se halla determinado ni material ni intelectualmente.”

E. Kant

Tras el desarrollo de los tres capítulos anteriores, he de considerar dos líneas fundamentales para llegar a las consideraciones finales que me ha dejado este tranvía de conocimiento. Cabe considerar que ambas perspectivas guardan una total relación, además de que representan las primeras reflexiones por las cuales se originó el presente trabajo.

Una de las líneas de conocimiento tiene relación con Chaplin y su arte cinematográfico, mientras que la segunda se dirige a la reflexión del cine en sí, a la esencia que posee el séptimo arte como representación de universos sociales, como documento de la Historia y como puente para conocer otras culturas, épocas e ideologías.

Tal vez, me atrevo a decir, la obra cinematográfica de Charles Chaplin no hubiese existido sin dos ejes fundamentales: la mirada humana y social del cineasta y los contextos que lo envolvieron durante la realización de las películas. Además, indudablemente, considero que Chaplin fue y será siempre un ejemplo de aquel arte social y libertario, de aquel arte crítico que enaltece a los pocos favorecidos y denuncia a los tiranos a través de una perspectiva satírica propia de la comedia.

Chaplin demuestra en su obra una constante sensibilidad hacia el otro. Innegablemente, al director siempre le interesó el sujeto y la sociedad que lo determinaba, así como el contexto en el que se veía inmerso. Cabe destacar que Chaplin vivió la Inglaterra victoriana, la Primera Guerra Mundial, la Gran Depresión, la Segunda Guerra Mundial, la Guerra Fría, etc., lo cual le permitió tener una perspectiva empirista de la realidad.

Todos los acontecimientos significativos a lo largo del siglo XX, Chaplin pudo observarlos, sentirlos, hacerse parte de ellos, así como estudiarlos, analizarlos e interpretarlos y, más tarde, integrarlos en los contenidos de sus cintas de la manera más sensitiva, crítica y divertida.

Chaplin observaba y se hacía parte de la realidad, o tal como diría el poeta argentino Atahualpa Yupanquí en *Destino del canto*: “Si tú no crees en tu pueblo, si no amas, ni esperas,

ni sufres, ni gozas con tu pueblo, no alcanzarás a traducirlo nunca [...]”. Chaplin lograba traducir a su pueblo, a su sociedad, pues la sufría, la amaba, la sentía y, posteriormente, la convertía en obra de arte.

También cabe destacar que una de las grandezas de la obra de Chaplin fue atesorar la realidad social. Tal vez, intrínsecamente, las cintas también revelan a un artista que hace de historiador, sociólogo, antropólogo, politólogo, filósofo, economista, anarquista, etc. Además, pese a que muchos de los temas sociales que abordó han sido retratados a lo largo del tiempo, cabe destacar que éstos no se crearon durante los contextos que refieren. En cambio, el cine de Chaplin se creó cuando los hechos ocurrían, cuando lo sucedido no se leía en los libros, sino que se experimentaban en carne propia.

Este es el caso de la obra cinematográfica que estudié en el presente trabajo: *Tiempos Modernos*; aunque el tema de la industria, la fábrica, la Depresión, etc., se han evocado en cintas como *Viva la libertad* (1931) de Rene Clair, *Uvas de la ira* (1939) de John Ford, así como la obra de Andrzej Wajda que llevó por nombre *La tierra prometida* (1975), entre otras. La cinta de Chaplin se distingue porque éste presencié lo que representó y documentó en su cine.

El cine de Chaplin posee la cualidad de retratar la Historia y los acontecimientos sociales a través de una mirada que siempre interrogó, que invitó a reflexionar, incluso, que incitó a reírse de las peripecias y las tragedias que pasan en la vida.

También considero que la obra de Chaplin posee otra singularidad, aunque suene sentimental, que se relaciona con el aprecio y respeto que guardaba el cineasta por la vida y por el mundo, lo cual se vuelve constante en sus películas, aunque hablen de dictadores, de crisis económicas, de reyes, de orfandad, etc. El artista consideraba que la vida no tiene por qué ser insignificante, sino todo lo contrario

*“Live! The best thing in the life is to go ahead with all your plans and your dreams, to embrace life and to live everyday with passion, to lose and still keep the faith and to win while being grateful. All of this because the world belongs to those who dare to go after what they want. And because life is really too short to be insignificant”*¹¹⁵

¹¹⁵Chaplin, Charles. “¡Vive!”, en: *Mon Chaperon Rouge. Blog*. Disponible en: <http://monchaperonrouge.blogspot.mx/2013/01/la-vida-es-mucho-para-ser.html> [consultado en abril 2016].” -

Traducción: ¡Vive! Bueno es ir a la lucha con determinación, abrazar la vida y vivir con pasión. Perder con clase y vencer con osadía, porque el mundo pertenece a quien se atreve y la vida es mucho más para ser insignificante.

Aunque podría realizar una extensa lista de las cualidades y virtudes artísticas y estéticas que conforman la obra de Chaplin, subrayo que guardo admiración a la sensibilidad que caracterizó su mirada, así como a su forma de observar el mundo y la otredad. Para mí, Chaplin es el artista que siempre ponderó la ternura como principal elemento para mirar la vida.

Aun cuando Chaplin logró alcanzar un inmenso reconocimiento en la industria cinematográfica nacional y mundial, y una clase social muy favorecida (contraria a la que padeció en la niñez), estas circunstancias no intervinieron o afectaron aquella mirada humanística-social. Chaplin veía a los olvidados y a los no olvidados. Porque, ante todo, el artista observaba a todos (de modo crítico o solidario), a los obreros, los migrantes, los desposeídos, los burgueses, los políticos, los policías, etc.

De modo que, el cine expone la mirada de cada artista a través de imágenes en movimiento, las cuales nos permiten examinar y conocer la realidad social que nos rodea y que sucede, ya sea en el cine de ficción o el cine de corte documental. Por medio del cine podemos explorar hacia dónde dirigía su mirada el cineasta.

Si bien el séptimo arte posee infinidad de aristas desde las cuales podemos apreciarlo, este primer camino me hizo concluir que una de las esencias del cine tiene que ver con la magia que nos proporciona el estado estético, cuando estamos frente a las imágenes en movimiento. Las películas se vuelven alas para volar a otras realidades, para pasear por otros lares. El cine es mágico porque nos regala únicas e irrepetibles imágenes que nos refieren al mundo, que nos pasean por el tiempo y las culturas, que nos permiten conocer otros universos sociales.

Esas hermosas imágenes en movimiento llamadas cine nos permiten documentar la realidad social y, además, siempre funcionan como una evocación visual de la memoria colectiva y ontológica, acerca de lo que nos acontece en el mundo y la vida.

REFERENCIAS GENERALES

Bibliografía

- ◆ AGLIETTA, Michel. *Regulación y crisis del capitalismo. La experiencia de los Estado Unidos*. Madrid, Siglo XXI, 1979.
- ◆ AMADOR Bech, Julio. *Comunicación y cultura, conceptos básicos para una teoría antropológica de la comunicación*. México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2015.
- ◆ AMADOR Bech, Julio. *El significado de la obra de arte. Conceptos básicos para la interpretación de las artes visuales*. México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2008.
- ◆ AUMONT, Jacques et al. *Estética del cine. Espacio fílmico, montaje, narración, lenguaje*. Barcelona, Paidós, 1985.
- ◆ BAZIN, André. *¿Qué es el cine?* Madrid, Rialp, 1990.
- ◆ BELTING, Hans. *Antropología de la imagen*. Madrid, Katz Editores, 2010.
- ◆ CAMPBELL, Mc Connell. *Curso básico de economía. Principios, problemas y política*. Madrid, Aguilar, 1975.
- ◆ CASETTI, Francesco y Federico Di Chio. *Análisis del film*. Barcelona, Paidós, 1991.
- ◆ CASETTI, Francesco. *Teorías de cine (1945-1990)*. Madrid, Cátedra Signo e Imagen, 1993.
- ◆ CHAPLIN, Charles. *Mi autobiografía*. Madrid, Debate, 1989.
- ◆ CHEVALIER, Jean. *Diccionario de los símbolos*. Barcelona, Editorial Herder, 1986.
- ◆ CIRLOT, Juan Eduardo. *Diccionario de símbolos*. Barcelona, Labor, 1992.
- ◆ COMTE, Michel y Sam Stourdzé. *Charlie Chaplin A photo Diary*. Alemania, Steidl, 2002.
- ◆ DUCH, Lluís. *Comunicación y religión*. Barcelona, Fragmenta, 2012.
- ◆ DURAND, Gilbert. *La imaginación simbólica*. Buenos Aires, Amorrortu, 2007.
- ◆ EISENSTEIN, Sergei. *El arte de Charles Chaplin*. Buenos Aires, Nueva visión, 1956.
- ◆ FERRO, Marc. *Cine e historia*. Barcelona, Gustavo Gill, 1980.
- ◆ Francisco PEREDO y Federico DÁVALOS (Coord.). *Historia sociocultural del cine*

- mexicano. Aportes al entretejido de su trama (1896-1966)*. México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2016.
- ◆ GARCÍA Riera, Emilio. *Historia documental del cine mexicano, 1929-1937*. Vol. I. México, Universidad de Guadalajara, 1992.
 - ◆ GIANNETTI, Louis y Scott Eyman. *FLASHBACK. A Brief History of Film*. Hammond: Indiana, Prentice Hall, 1991.
 - ◆ GUBERN, Román. *La caza de brujas en Hollywood*. Barcelona, Anagrama, 1991.
 - ◆ HOBSBAWM, Eric. *Historia del siglo XXI*. Buenos Aires, Crítica, 1998.
 - ◆ KRACAUER, Siegfried. *De Caligari a Hitler: una historia psicológica del cine alemán*. Barcelona, Paidós, 1985.
 - ◆ María Luisa AMADOR Y Jorge AYALA BLANCO, *Cartelera cinematográfica 1930-1939*. México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1980.
 - ◆ MARICHAL, Carlos. *Nueva historia de las grandes crisis financieras. Una perspectiva global, 1873-2008*. Madrid, Debate, 2010.
 - ◆ MARTÍNEZ Abadía, José y Jordi Serra Flores. *Manual básico de técnica cinematográfica y dirección de fotografía*. Barcelona, Paidós, 2000.
 - ◆ MARX, Karl, *Los manuscritos económicos filosóficos de 1844*. Madrid, Alianza editorial, 1980.
 - ◆ MARX, Karl y Friedrich Engels. “*Manifiesto del Partido Comunista*”, en: *Obra selectas*. Moscú, Progreso, 1964.
 - ◆ NISBET, Robert. *La idea del progreso*. Barcelona, Gedisa, 1981.
 - ◆ ORTEGA, Javier. *CHAPLIN La sonrisa del vagabundo*. España, Berenice, 2008.
 - ◆ PANOFSKY, Erwin. *El significado en las artes visuales*. Madrid, Alianza, 1983.
 - ◆ PINA, Francisco. *Charles Chaplin. Genio de la desventura y de la ironía*. México, Bibliografías Gandeja, 1957.
 - ◆ RIAMBAU, Esteve. *Historia general del cine. Estados Unidos (1932-1955)*. Vol. VIII. Madrid, Cátedra, 1996.
 - ◆ RICOEUR, Paul. *Tiempo y narración I. Configuración del tiempo en el relato histórico*. México, Siglo XXI Editores, 2007.
 - ◆ SADOUL, Geoge. *Vida de Chaplin*. México, Fondo de Cultura Económica, 1955.
 - ◆ SÁNCHEZ, Rafael. *Montaje cinematográfico arte de movimiento*. México,

Universidad Nacional Autónoma de México, 1994.

- ◆ SEMO, Enrique (Coord.). *México un pueblo en la historia*. México, Alianza, 1989.
- ◆ SORLIN, Pierre. *Sociología del cine. La apertura para la historia del mañana*. México, Fondo de Cultura Económica, 1985.
- ◆ SRACHEY, John. *Naturaleza de las crisis*. México, El caballito, 1973.
- ◆ STASSI, Fabio. *El último baile de Charlot*. Madrid, Tusquets Editores, 2014.
- ◆ TAPIA Campos, Martha Laura, et al. *El lado oscuro de la persuasión*. México, Comunicación y política editores, 2010.
- ◆ TATARKIEWICZ, Wladyslaw. *Historia de seis ideas. Arte, belleza, forma, creatividad, mimesis, experiencia, estética*. Madrid, Alianza, 2004.
- ◆ TOSI, Virgilio. *El cine antes de Lumière*. México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1993.
- ◆ VILLEGAS, Manuel. *Charles Chaplin. El genio del cine*. Madrid, Folio; ABC, 2008.

Referencias cibernéticas

- ◆ Real Academia Española. *Diccionario de la Lengua Española*. 23 ed. Madrid, Espasa, 2014. Versión digital disponible en: <http://dle.rae.es/?id=A58xn3c> [consultado el 21 de marzo 2016]
- ◆ Charles Chaplin. *The final speech from The Great Dictator*. Disponible en: <https://www.charliechaplin.com/en/articles/29-The-Final-Speech-from-The-Great-Dictator-> [consultado en mayo 2019]
- ◆ Chaplin, Charles. “¡Vive!”, en: *Mon Chaperon Rouge. Blog*. Disponible en: <http://monchaperonrouge.blogspot.mx/2013/01/la-vida-es-mucho-para-ser.html> [consultado en abril 2016]
- ◆ *Enciclopedia Larousse*. Barcelona, Planeta, 1980. Disponible en: https://es.wikipedia.org/wiki/Bandera_roja [consultado en julio 2016]

- ◆ Woodcock, George. “La tiranía del reloj”, en: *War Commentary – For Anarchism*, marzo 1944. Versión digital disponible en: <http://uni-lliure.ourproject.org/wp-content/uploads/2012/07/george-woodcock-la-tiran%C3%ADa-del-reloj.pdf>
[consultado en julio 2016]

Revista

- ◆ Solares, Blanca. “La mitocrítica paso a paso”, en: *Acta sociológica*, no. 57, México, Universidad Nacional Autónoma de México, enero-abril, 2012.

Ficha técnica del filme

- ◆ *Modern Times*, 1936, 83 min., Estados Unidos, Charles Chaplin, guion Charles Chaplin, música Charles Chaplin, fotografía Rollie Totheroh, Ira Morgan (B&W), reparto Charles Chaplin, Paulette Goddard, Henry Bergman, Chester Conklin, Stanley Stanford, Hank Mann, Louis Natheaux, Allan Garcia, productora United Artists.

ANEXO I

Final alterno de *Tiempos Modernos*, tomado de Michel Comte Sam Stourdzé, *Charlie Chaplin A photo Diary*, Alemania, Steidl, 2002, p.170

