



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

FACULTAD DE CIENCIAS POLÍTICAS Y SOCIALES

LA CRÍTICA POLÍTICA HACIA LA PRIMERA MITAD DEL SIGLO XX
EN EUROPA Y ESTADOS UNIDOS EXPRESADA A TRAVÉS DE LA VIDA Y
OBRA DE CHARLES SPENCER CHAPLIN.

TESINA

PARA OBTENER EL TÍTULO DE:

**LICENCIADO EN CIENCIAS POLÍTICAS Y ADMINISTRACIÓN PÚBLICA
(OPCIÓN CIENCIA POLÍTICA)**

PRESENTA

RODRIGO CHÁVEZ PÉREZ

TUTOR:

DR. MANUAL MORALES HERNÁNDEZ



México, D.F. junio de 2013.



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.

LA CRÍTICA POLÍTICA HACIA LA PRIMERA MITAD DEL SIGLO XX
EN EUROPA Y ESTADOS UNIDOS EXPRESADA A TRAVÉS DE LA VIDA Y
OBRA DE CHARLES SPENCER CHAPLIN.

CONTENIDO CAPITULAR

Prefacio.....	4
Introducción.....	7
I. Antecedentes histórico-políticos.....	11
1.1 Era del imperialismo colonial.....	11
1.2 El Londres victoriano.....	16
1.3 Surgimiento de los Estados Unidos como potencia mundial.....	19
1.4 Innovación tecnológica.....	22
1.5 1914, Fin de una época.....	26
II. La problemática económica y política a finales del siglo XIX y primera mitad del XX.....	30
2.1 Conflicto en los Balcanes.....	30
2.2 La Primera Guerra Mundial.....	32
2.3 La Revolución Rusa.....	35
2.4 Crisis económica mundial.....	39
2.5 Surgimiento del fascismo.....	43
2.6 La Segunda Guerra Mundial.....	45
2.7 El anticomunismo norteamericano.....	51
III. Génesis y desarrollo de la cinematografía.....	57
3.1 El cinematógrafo como producto de la innovación científica.....	57
3.2 Primeros filmes: transcripción de la realidad.....	59
3.3 El cinematógrafo como elemento persuasivo.....	62
IV. Charles Spencer Chaplin.....	66
4.1 Desde su nacimiento en 1889 hasta su llegada a los Estados Unidos en 1910.....	66
4.2 Etapa de aprendizaje, etapa creadora, surgimiento del artista.....	70
4.3 El impacto social causado por Chaplin.....	74
4.4 La independencia.....	78
4.5 El redescubrimiento.....	84
4.6 La batalla contra un dictador.....	93
4.7 El anticomunismo ataca.....	94
4.8 La venganza.....	108

V. Obra de Charles Chaplin.....	111
5.1 Primeros filmes para las empresas productoras	
Keystone y Essanay (1914-1915).....	111
5.1.1 <i>Carreras de autos en Venecia (Kid's auto races at Venice)</i> , 1914.....	112
5.1.2 <i>Campeón de boxeo The champion</i>), 1915	113
5.1.3 <i>El vagabundo (The tramp)</i> , 1915.....	114
5.1.4 <i>Charlot empleado de banco (The bank)</i> ,1915.....	115
5.2 Películas realizadas para la empresa productora Mutual (1916-1917).....	116
5.2.1 <i>La calle de la paz (Easy street)</i> , 1917.....	116
5.2.2 <i>El inmigrante (The immigrant)</i> , 1917.....	118
5.3 Películas realizadas para la empresa productora First National (1918-1922).....	120
5.3.1 <i>Una vida de perro (A dog's life)</i> , 1918	121
5.3.2 <i>Armas al hombro (Soulder arms)</i> , 1918.....	123
5.3.3 <i>El chico (The kid)</i> , 1921.....	126
5.3.4 <i>El peregrino (The pilgrim)</i> , 1922.....	129
5.4 Películas realizadas para la empresa productora United Artists (1923-1953).....	131
5.4.1 <i>Una mujer de París (A women of Paris)</i> , 1923.....	131
5.4.2 <i>La quimera del oro (The gold rush)</i> , 1925.....	133
5.4.3 <i>Luces de la ciudad (City lights)</i> , 1931.....	135
5.4.4 <i>Tiempos modernos(Modern times)</i> , 1936.....	139
5.4.5 <i>El gran dictador (The great dictator)</i> , 1940.....	145
5.4.6 <i>Monsieur Verdoux</i> , 1947.....	151
5.4.7 <i>Un rey en Nueva York (A King in New York)</i> , Attica Film Co.1957.....	158
Conclusiones.....	162
Bibliografía.....	165

Prefacio

La investigación vertida en este trabajo obedece a motivaciones remotas. Desde la infancia mis padres estimularon en mí gran curiosidad por el estudio de diversas expresiones artísticas, sobre todo por la literatura, la música, la cinematografía, la pintura y la arquitectura. Estas últimas habían domado mi imaginación en tiempos recientes, es por ello que los acercamientos a la presente investigación siempre tuvieron que ver con la posición existente entre el arte y poder. Las primeras ideas de esa naturaleza, fueron vaciadas en un bosquejo de trabajo cuyo momento contextual tendría que ver con el Renacimiento italiano de los siglos XV y XVI.

Ese diseño que comencé a asentar y delinear en papel –admito de forma ingenua– devino en la exposición artística de la arquitectura florentina y veneciana del siglo XV, expresada como la composición política, económica y social de su momento. Sin embargo esta “pretensión” se fue frenando paulatinamente al ver la imposibilidad de ver concluida la investigación en un plazo de tiempo relativamente razonable.

No obstante, comencé a estudiar a fondo el desarrollo político de la primera mitad del siglo XX, sobre todo en Europa y Estados Unidos, guardé especial ímpetu en conocer las manifestaciones artísticas más importantes de este periodo, así, se me vinieron a la mente un sinnúmero de temas de investigación: desde la expresión nacionalista rusa materializada en la música de Alexander Borodin, la destrucción de los valores sociales occidentales plasmados por el dadaísmo y surrealismo, la obra de Pablo Picasso como retrato político de su época, etcétera. Cuando me percaté que la cinematografía constituía el gran arte del siglo XX, y que uno de sus grandes representantes lo encarnaba la figura de Charles Chaplin, personaje que siempre ha guardado en mí una gran fascinación. Fue así, como definitivamente la investigación se materializó en la exposición de un tiempo y un espacio retratado por el arte cinematográfico en la visión de uno de sus grandes exponentes.

Es de esta manera que el presente trabajo, se originó, de mi gran curiosidad por el estudio político de la primera mitad del siglo XX en Europa y Estados Unidos pero sobre todo por mi gran amor a las artes.

Esbozados así mis motivos, experiencias, aspiraciones, quiero agradecer a todos aquellos quienes me han apoyado para la realización de este trabajo. En primer lugar, a la Universidad Nacional Autónoma de México por formar permanentemente parte de mi existir; en el mismo grado de importancia a mi querido, paciente y eternamente considerado maestro, el doctor Manuel Morales Hernández, quién siempre al cobijo de su esplendidez me ha brindado de su experiencia y enorme calidad humana una inconmensurable aportación a mi desarrollo profesional pero sobre todo humano.

Agradecer eternamente a mis queridos padres, Héctor Chávez Castillo y Rosa María Pérez Cano quienes con su atinado consejo e inspiración conforman parte fundamental de la presente investigación.

Gracias a mis eternos críticos pero sobre todo grandes amigos de la vida: Alejandro Juárez Flores, César Aguilar Mora, Ricardo Calderón, Úrsula Izquierdo, Luis García, Daniel Díaz, Gloria Campillo y Eduardo Caballero.

Mi gratitud y cariño a mis hermanos, Tatiana Renata, Héctor Omar y Marisol.

Con particulares afectos a: Leopoldo Ojeda. Mi reconocimiento a: César y Virginia Chávez Castillo, Magdalena, Mario y Elsa Pérez Cano, Rito Terán, José Díaz Bimbela, Alfredo Giles, Juan Carlos Domínguez, Ernesto Román, Germán Méndez Gallegos, Piedad Córdova† y Juan Fernández†.

*Con amor y admiración a mis padres:
Héctor Chávez Castillo y Rosa María Pérez Cano.*

*A mis queridas (os) sobrinas (os):
Andrea Iliana, Natalia, Galia y Gonzalito.*

Introducción.

Muchas de las grandes manifestaciones artísticas han sustentado la magnánima visión de los administradores del poder político, económico y social. Estos elementos estéticos han de mostrarse como inconmensurables muestras de dominio; a lo largo de la historia diversas posiciones políticas han dado forma a la elaboración de un sin número de obras artísticas con una clara idea propagandística.

Así por ejemplo, se plantea desde la antigua cultura egipcia la necesidad de conmemorar apoteósicamente a través de la arquitectura y la escultura ciertos acontecimientos: desde exitosas campañas militares, la muerte de un gobernante, etcétera, éstos constituyen recordatorios perpetuos del poder reinante. Así mismo durante el reinado de Catalina la Grande en la Rusia del siglo XVIII, ésta realizó exacerbados esfuerzos arquitectónicos en la construcción de San Petersburgo como soberbio centro imperial, ello con la idea de difundir su fuerza dentro y fuera de este país. De la misma manera, a finales del siglo XIX principios del XX, se erigieron obras estéticas para celebrar una idea colectiva que se encontraba depositada en la visión general de la política liberal¹, economía capitalista² y de la sociedad burguesa³ en diversas naciones, esta idea era el progreso, a ella, con base en el desarrollo científico, se volcaron las esperanzas de la sociedad occidental.

Son los años de la *belle époque*⁴ últimos suspiros del siglo XIX auténtico⁵: en 1900 se inaugura en París la Exposición Universal, que muestra las novedades tecnológicas de las economías más dinámicas. Con ésta se erige orgullosa la *tour Eiffel* en el nuevo paisaje parisino; surgen el futurismo y el cubismo con base en la admiración tecnológica; en Nueva York se continúa una lucha permanente entre banqueros, petroleros, dueños de *trust*⁶, por erigir el rascacielos más alto y pomposo de la ciudad, moderno

¹ El liberalismo es una filosofía política orientada hacia la salvaguardia de la libertad del individuo, justificación última de la sociedad política. Esta libertad individual no puede depender de la decisión exclusiva del rey, que tendría la facultad de revocarla; el titular último del poder es el pueblo. El poder popular, o la soberanía nacional, que es la expresión utilizada, implica la limitación de las facultades de los reyes, mediante constituciones, en las cuales se consignan las garantías de los ciudadanos y la división de los poderes los cuales nunca deben estar concentrados.

² El capitalismo es un orden social que resulta de la libertad económica en la disposición y usufructo de la propiedad privada sobre el capital como herramienta de producción.

³ Según la interpretación marxista de la historia (materialismo histórico) la burguesía se identifica por su papel en el modo de producción capitalista, donde se caracteriza por su posición en las estructuras de producción y por las relaciones de producción que establece con otras clases, especialmente con el proletariado. Su función es la propiedad de los medios de producción, por la que establece su relación desigual con el proletariado, que al no poseer estos medios debe venderle su fuerza de trabajo. La apropiación de la plusvalía de ese trabajo permite la acumulación de capital por parte de la burguesía.

⁴ Del francés: “Época Bella”, con un matiz, además de estético, de pujanza económica y satisfacción social. Es una expresión nacida antes de la Primera Guerra Mundial para designar el periodo de la historia de Europa comprendido entre la última década del siglo XIX y el estallido de la Gran Guerra de 1914.

Esta designación respondía en parte a una realidad recién descubierta que imponía nuevos valores a las sociedades europeas (expansión del imperialismo, fomento del capitalismo, enorme fe en la ciencia y en el progreso como benefactores de la humanidad); también describe una época en que las transformaciones económicas y culturales que generaba la tecnología influían en todas las capas de la población (desde la aristocracia hasta el proletariado), y también este nombre responde en parte a una visión nostálgica que tenía a embellecer el pasado europeo anterior a 1914 como un *paraíso perdido* tras el salvaje trauma de la Primera Guerra Mundial.

⁵ El autor hace referencia a la concepción no cronológica del siglo, véase el subcapítulo 1914, fin de una época.

⁶ Se refiere, dentro del ámbito económico, a una concentración de empresas bajo una misma dirección (Brunn, 2005).

símbolo de poder económico; hasta en nuestro país se dejó sentir este clamor por los tiempos, el positivismo era la consigna, y el presidente Porfirio Díaz con su grupo de “científicos” trató de delinear las directrices hacia la paz y el progreso, aunque sin libertad política. Con esa visión de Estado se erigieron o proyectaron monumentos y edificios que glorificaban tanto a los tiempos como a la figura de Díaz.

Dentro de este ambiente de fervor por la industria y por los avances tecnológicos sin parangón en la historia, surge el invento cinematográfico, heredero de una época donde el genio humano llegaba a niveles insospechados. Este nuevo medio de retratar la realidad, se convertirá por antonomasia en el gran arte del siglo XX que empieza a vislumbrarse. Reclamando su estética propia, la cinematografía dejó de ser rápidamente una mera curiosidad científica para convertirse en un nuevo instrumento con capacidad de penetrar en la conciencia colectiva. Es por ello que como cualquier otro arte, ésta ha sido utilizada por los diferentes estratos que constituyen el *establishment*⁷ de una conformación social, para difundir su visión política-económica que reviste una ideología⁸ de Estado.

En la misma época en la que nace la cinematografía, se multiplica una clase en la conformación social: el proletariado industrial, de éste emanará un hombre y su personaje, el gran representante de las clases trabajadoras. En el ocaso del siglo XIX⁹ llega a Estados Unidos un inmigrante, pobre, oscuro actor nómada: Charles Spencer Chaplin. Sin embargo su famosa silueta no pertenece al mundo –antes optimista– que ha de perecer bajo los escombros de la guerra (1914-1918), se dirige a una época que ha de nacer bajo los peores augurios. Chaplin utilizará el medio cinematográfico para exponer su representación del mundo que, en muchas ocasiones, se contrapondrá frontalmente con la visión de la mayoría de los poseedores de este extraordinario medio de comunicación.

El tema del presente trabajo se refiere al pensamiento político del director y actor cinematográfico Charles Spencer Chaplin, y a su crítica política, económica y social hacia la primera mitad del siglo XX expresada a través de su vida y extensa obra cinematográfica.

⁷ “Expresión inglesa que, en su sentido político significa lo *establecido*, lo que existe, el orden consolidado, el sistema imperante, el *status quo* en materia de ordenación política, económica y social de un país. Quienes defienden el *establishment* son por tanto, los que se benefician de los privilegios que consagran el régimen imperante. Ellos son los conservadores del sistema” (Borja, 2002: 548).

⁸ Para Karl Marx, la ideología es el conjunto de ideas que explican el mundo en cada sociedad en función de sus modos de producción.

⁹ Véase subcapítulo 1914, fin de una época.

Los objetivos que se plantea la presente investigación son: (1) Analizar la crítica al desarrollo político y social de la primera mitad del siglo XX sobre todo en Europa y Estados Unidos, mediante el estudio de una exposición muy particular como lo es la cinematografía, en la óptica de uno de sus representantes más destacados, Charles Chaplin. (2) Explicar el desarrollo de la cinematografía durante la primera mitad del siglo XX, como un instrumento persuasivo, modelador de las costumbres sociales, pero también como una fuente invaluable de información que retrata vivamente los aspectos relacionados con la representación de la realidad. (3) Mostrar si el director inglés Charles Chaplin comulgó con alguna ideología política explícita y si ésta (en su caso) fue transmitida a través de su obra cinematográfica.

Para la realización del presente trabajo que toma cuerpo de tesina, con carácter monográfico, se utilizará la metodología para una investigación de este tipo que incluye las siguientes etapas: revisión de los problemas del entorno, revisión del cuerpo de conocimiento disponible, análisis de filmes, recolección contrastación de datos y análisis crítico descriptivo.

La estructura del trabajo lo conforman cinco grandes temas que son:

Capítulo I. Los antecedentes histórico-políticos a finales del siglo XIX hasta los inicios de la Primera Guerra Mundial, que dan cuerpo y forma a la época en que nacen la cinematografía, Charles Chaplin y los Estados Unidos como potencia mundial.

Capítulo II. Da cuenta de los acontecimientos más relevantes surgidos desde el conflicto político en la región de los Balcanes en 1912, hasta el anticomunismo ejercido en Estados Unidos en la época del macartismo. Ello se debe a que muchos de los problemas políticos en este periodo fueron la base en el argumento de algunas de las películas de Charles Chaplin.

Capítulo III. Estudia la génesis y el desarrollo de la cinematografía como el resultado fecundo del periodo industrial, a su vez se describe la importancia de este medio en la formación de las costumbres sociales.

Capítulo IV. Describe la vida del director inglés, desde su nacimiento en la zona industrial de Londres, hasta su expulsión de los Estados Unidos en 1952.

Capítulo V. Se realiza un análisis a las películas de Chaplin que se consideraron fundamentales para los alcances de la presente investigación.

A casi cien años de su primera aparición en pantalla, el trabajo artístico de Charles Chaplin sigue constituyendo un pilar fundamental en la historia de la cinematografía y las artes del siglo XX. En su filmografía Chaplin expone íntimamente los meandros políticos económicos y sociales que trazaron la fisonomía de la primera mitad de dicho siglo, es por ello que resulta pertinente acercar el lente de las ciencias sociales al estudio de la vida y obra de este singular personaje.

Capítulo I

Antecedentes histórico-políticos

1.1 Era del imperialismo colonial

El último cuarto del siglo XIX se caracterizó por la consolidación del sistema imperialista moderno; el mundo de esa época avanzó al ritmo en que la economía capitalista, encabezada por los países hegemónicos militar y económicamente, fijaban sus políticas de desarrollo industrial y comercial.

Entre 1880 y 1914, diversas potencias hegemónicas llevaron a cabo políticas expansionistas agresivas, o a veces diplomáticas, convirtiendo su poderío en conquistas territoriales, sometiendo formalmente las formas políticas-económicas de países más débiles; ello con fin, entre otros, de obtener más materias primas y establecer nuevos mercados para colocar sus productos manufacturados sin la necesidad de pagar arancel. Fueron fundamentalmente Reino Unido, Francia, Alemania, Rusia y, en menor medida, Japón y los Estados Unidos, las naciones que dada su supremacía, llevaron a cabo dichas acciones.

Dos grandes extensiones del globo fueron divididas casi en su totalidad entre las potencias coloniales occidentales, África y Asia. Dentro del continente africano no quedó ningún Estado independiente en términos estrictos (con excepción de Liberia, y de la antigua Abisinia hoy Etiopía que resistió la intervención de Italia). En 1914 el continente pertenecía casi en su totalidad a los poderosos imperios británico y francés, y en menor medida al belga, alemán, español y portugués.

Desde 1904 la Gran Bretaña había negociado con su más cercano rival colonial, Francia, al tolerar la supremacía de ésta sobre gran parte de Marruecos, siempre y cuando existiera por parte de Francia el mismo reconocimiento de la supremacía colonial británica sobre Egipto y Sudán. El África dominada por Francia se extendía en un área cercana a los nueve millones de kilómetros cuadrados (Pakerham, 1991). Dentro del territorio dominado se incluía gran parte de la costa septentrional del continente (Túnez, Argelia, Marruecos), el África Occidental francesa, Madagascar, Mauritania, Senegal, Malí, Guinea, Gabón y una extensión del Congo. En tanto que la porción de África que poseía la Gran Bretaña se desplegaba sobre Gambia, Sierra Leona, la Costa de Oro, Sudáfrica, Uganda, Kenia, Rhodesia y Nigeria.

A su vez, en esta expansión colonial participaron países que con excepción de Alemania, no representaban ningún peligro contra la hegemonía colonial de Francia y Gran Bretaña. Así Angola y Guinea constituían los últimos reductos de Portugal (potencia naval del siglo XVI), un imperio disminuido igual que el español (que aún poseía parte de Marruecos, Guinea Ecuatorial y las Islas Canarias). Ambos parecían anacrónicos e inexistentes dentro de la competencia industrial y comercial llevada por las potencias coloniales a finales del siglo XIX. También Bélgica como potencia de menor rango, formalizó su dominio desde 1908 sobre una vasta extensión del Congo que duró hasta la década de los sesenta del siglo pasado.

El reciente Imperio alemán formado en 1871 bajo el liderazgo del canciller Otto Von Bismarck, llevaría con prontitud a Alemania a tomar un papel preponderante dentro de Europa, y reclamar su estatus como potencia de ultramar, a ésta le fueron atribuidos el Camerún, Togo y parte del África suroccidental.

Por otra lado, la mayor parte de los antiguos imperios decimonónicos de Asia se encontraban bajo una aparente independencia, sin embargo, las potencias coloniales implementaron sobre éstos “zonas de influencia”, o incluso una administración directa que en algunos casos, como en el acuerdo anglo-ruso sobre Persia en 1907, quedaba por sentado la dependencia militar y política de Reino Unido y Rusia sobre el rico territorio de la actual Irán.

Entre 1895 y 1900, las grandes potencias coloniales, incluido Estados Unidos, compitieron por obtener “esferas de influencia” en el enorme territorio Chino, lo que se llamó política de “puerta abierta”, lo cual otorgó a todas las potencias el derecho de competir dentro de este país estableciendo puertos, construyendo ferrocarriles, instaurando bancos, etcétera. Este dominio de las potencias sobre China despertó el nacionalismo encendiendo la rebelión de los Bóxers de Pekín en 1900, la cual sería sofocada rápidamente por el poderío colonial.

La continuidad del desarrollo tecnológico que había comenzado con la Revolución Industrial durante el siglo XVIII, posibilitaría al final del XIX y principios del XX un crecimiento de la producción material y un impresionante desarrollo de las comunicaciones, los avances respecto a las ciencias y la tecnología eran innegables.

El continuo perfeccionamiento de la máquina de vapor acortó de manera considerable tanto los viajes marítimos como los terrestres, cambiando radicalmente la visión del espacio y el tiempo entre las metrópolis y sus colonias. Este acelerado incremento tecnológico, también impactó a la industria bélica, inventos como la ametralladora (arma de repetición múltiple) cambiarían dramáticamente las formas estratégicas del combate. El mejoramiento armamentista posibilitó la creación de armas de mayor calibre así como de mejor precisión en el impacto, lo que ayudó sin duda a los poseedores de dichos adelantos.

Una característica fundamental del siglo XIX es la construcción de una entramada economía mundial, nunca antes las sociedades y los medios de producción de todas latitudes gozaban de tan estrecha interdependencia. Las transacciones monetarias basadas en comunicaciones telegráficas, terrestres y marítimas, nunca habían estado tan desenvueltas como entonces, con lo que se posibilitó una mayor capacidad de comercio en todo el orbe. Así, las naciones industriales despertaron su interés sobre territorios que antes parecían lejanos, cualquier acontecimiento ocurrido en cualquier parte del globo, cobraba repentina importancia para los países colonialistas, los vínculos de intercambio y comercio así como su equilibrio, produjeron un nuevo sistema de relaciones sociopolíticas y sin duda, una nueva forma de ver el mundo.

El gran desarrollo tecnológico, necesitó de materias primas que se encontraban abundantemente en lugares ajenos a Europa y en menor medida a Estados Unidos, particularmente cuando el consumo de masas¹⁰ en las metrópolis aumentó significativamente detonando la demanda de más y mejores productos tecnológicos y alimentarios. Ello produjo entre las economías hegemónicas una insaciable competencia en la lucha por mercados, a su vez, las colonias conquistadas adquirieron un valor simbólico, que sirvió para alimentar los aires de un nacionalismo cada vez más creciente. El imperialismo materializado en el colonialismo fue la consecuencia lógica de una economía internacional basada en la rivalidad de los sistemas financieros industriales en plena expansión.

¹⁰ Ortega y Gasset señaló en *La rebelión de las masas*, el hecho estadístico en que descansa la cultura del siglo XX. “Han sido proyectados a bocanadas sobre la historia montones y montones de hombres en ritmo tan acelerado, que no era fácil saturarlos de la cultura tradicional...En las escuelas que tanto enorgullecían al pasado siglo no ha podido hacerse otra cosa que enseñar a las masas las técnicas de la vida moderna, pero no se ha logrado educarlas” (Ortega, 1996).

En los últimos decenios del siglo XIX encontramos que el mundo casi en su totalidad y en la visión del desarrollo, político, económico y cultural gravitaba en torno a Europa, en tanto que la fuerza político-económica de Estados Unidos apenas se estaba fincando, toda vez que la gran industria y desarrollo tecnológico pertenecían aún al viejo continente.

La política expansionista de los Estados Unidos fue principalmente sobre América, justificada por la doctrina Monroe, “América para los americanos”, establecida desde 1822, que puso de manifiesto la negativa estadounidense de tolerar cualquier tipo de intromisión europea sobre suelo americano.

“La doctrina Monroe se convirtió en piedra angular de la política exterior de Estados Unidos por que la respaldó el poderío de la flota inglesa. En efecto, Canning¹¹ había propuesto una declaración conjunta angloamericana, pero los estadistas de Washington desconfiaban de las intenciones inglesas” (Bruun, 2005:26).

La expansión estadounidense consistió, primordialmente, en engendrar la hegemonía de este país sobre el continente por medios sutiles como la dependencia económica o aun por medios de carácter militar. Así es como Estados Unidos emprendió una política agresiva y sumamente publicitada (a través de filmes pro estadounidenses, y por medios impresos) en contra del viejo Imperio español. Para 1898, España había sido derrotada por la reluciente potencia, perdiendo sus últimas posesiones coloniales en América y Asia. En el continente americano Estados Unidos despoja al país ibérico de Cuba, rica en azúcar y tabaco, y de Puerto Rico, mientras que en Asia, España era privada de Filipinas, que serviría a Estados Unidos como puente neurálgico entre el comercio de Asia y América.

Pero fue dentro del Imperio británico donde el sistema colonial tuvo mayor estridencia, ya que la hegemonía que gozaba éste –por su geografía insular- se encontraba estrechamente ligada a su relación con mercados y fuentes de ultramar, de tal manera que en los últimos decenios del siglo XIX, este imperio amplió su zona de influencia como nunca antes, bajo el poderoso escudo de la reina Victoria.

El triunfo de la corona británica en ultramar fue en gran medida posible gracias a su alto desarrollo industrial, lo cual le permitió establecer una marina mercante moderna, y vías de comunicación que facilitarían el comercio y el dominio de Gran Bretaña sobre vastas y ricas zonas en todo el mundo.

¹¹ Primer Ministro del Reino Unido, cargo que ejerció hasta su muerte. Ha sido el Primer Ministro con menos tiempo en su cargo, habiendo ejercido apenas 119 días (Bruun, 2005).

Desde 1822 Inglaterra había fincado su superioridad naval, ningún Estado marítimo podía pasar por alto la presión inglesa. “Fernando VII de España no tardó en aprender esto cuando Canning otorgó reconocimiento a los nuevos gobiernos de Sudamérica, frenando de facto la alianza conservadora entre España y Rusia por la reconquista de las colonias españolas en América. El comercio con las nuevas repúblicas le significaron a los ingleses pingües negocios” (Brunn, 2005:23).

Apoyada en su poderío naval, la Gran Bretaña tenía una presencia ecuménica en los mares, la Gran Bretaña y sus colonias poseían la mitad del tonelaje mundial de navíos comerciales (Brunn, 2005); tenía dominio sobre una extensión colonial de aproximadamente treinta y dos millones de kilómetros cuadrados (Pakerham, 1991), incluyendo dentro su influencia a mercados tan ricos como Egipto e India, esta última conquistada por una empresa privada¹². Y aunque en 1900 Alemania le “pisaba los talones” respecto a la producción industrial, Gran Bretaña seguía siendo, aunque no por mucho tiempo, el “taller del mundo”.

El éxito de Gran Bretaña también se encontró ligado a la explotación sistemática de posesiones ya existentes, y de astucia para penetrar en mercados no afianzados directamente a su esfera de influencia como América Latina. A su vez Inglaterra se había convertido en el gran centro bancario, siendo su moneda, la libra, la base en la que descansaba el comercio internacional, pronto el Banco de Inglaterra se convirtió en el gran acreedor mundial, prestando grandes cantidades de dinero a naciones enteras a tasas de interés elevadísimas.

En todas las grandes metrópolis los grandes consorcios desplazan sistemáticamente a las pequeñas empresas artesanales; los grandes monopolios van borrando del mapa el libre mercado, el espíritu de la nueva empresa era: dinámica, acumulativa y expansiva. Así es como las grandes potencias industriales pretenden controlar las fuentes de materias primas y asegurarse los mercados para sus productos, dando pie a la dependencia económica de países con poco o nulo desarrollo industrial.

¹² Desde el siglo XVII la East India Company recibió de líderes locales una serie de concesiones por capturar el comercio de las especies en ciertas extensiones del país, sin embargo, esto desembocó en un frenético empoderamiento de la empresa británica sobre la soberanía nacional.

1.2 El Londres victoriano

Se le denomina periodo o época victoriana en Inglaterra al reinado que tuvo la monarca Victoria entre los años 1838 y 1901 (uno de los más largos concedidos a algún monarca británico). El reinado de Victoria es considerado como uno de los más fecundos en cuanto a la expansión capitalista y colonial se refieren.

Al organizar en 1851 la primera Exposición Universal (un acontecimiento en el que diferentes países mostraban su desarrollo tecnológico así como sus costumbres y culturas en forma de pabellones), Inglaterra dejó expuesta su supremacía en cuanto a desarrollo tecnológico se refiere, exhibiéndose como la primera nación industrial.

Londres, la capital del imperio, se convirtió en el epicentro económico y político con mayor influencia en el mundo. Creció desmesuradamente por una densificación a ritmos acelerados, ello debido a las grandes olas migratorias que fueron del campo a la ciudad en busca de mayores oportunidades laborales dentro de los nuevos cinturones industriales; con una división de clases sumamente diferenciada, Londres mostraba un carácter ostentoso como cualquier centro imperial y burgués, en contraste existían grandes extensiones de la ciudad de carácter marginal. Esta postal urbana no solamente se podía observar en la capital del imperio victoriano, era extensivo para todos los centros urbanos de la Inglaterra de finales del siglo XIX.

Para 1900 Londres tenía una población estimada en más de seis millones de habitantes (Chandler, 1987), contaba con grandes centros de ocio como los *music halls* (teatros de variedades), *pubs*, centros de consumo de opio, prostitución y todo tipo de paisajes que inspirarían a escritores como Charles Dickens y Conan Doyle, o a ilustradores como Gustave Doré. Este mundo británico de tintes tenebristas, tan poco relacionado con la grandeza y prosperidad del imperio, marcaría la contradicción de éste: por un lado la innovación británica en la tecnología y en la industria así como la expansión de su administración sobre vastos y ricos territorios en todo el orbe, por otro, una enorme mayoría de súbditos pauperizados por el desempleo y los bajos salarios, establecidos en grandes extensiones urbanas como la parte del *East End*¹³.

¹³ El *East End* es una zona de Londres, situada en la parte este de la ciudad, una de sus partes más importantes es White chapel. La palabra para referirse a sus habitantes es *cockney*.

Es la pluma del escritor norteamericano Jack London, la encargada en plasmar la desmitificación y contradicción de Inglaterra como el gran imperio, en su obra, *El pueblo en el abismo*, se sumerge dentro de los barrios marginales del *East End* para ser testigo de la miseria y hambre en la que viven cerca de dos millones de personas:

La miseria parecía dominarlo todo y no hallar un fin. La gente que poblaba esas calles pertenecía de otra raza para mí desconocida hasta entonces; eran de baja estatura, mugrientos, envilecidos y alcohólicos, por donde quiera se tambaleaban hombres y mujeres borrachos, el ambiente incluso del aire era obscuro, viejos y viejas desdentados y temblorosos se revolvían en el barro, entre los desperdicios del mercado, buscando patatas, verduras podridas, alubias: los niños se arracimaban como un enjambre allá donde hallaban fruta podrida, hundían sus manos en el barro a donde fuese, para alcanzar la preciada pieza que devoraban al instante (London, 2003: 66).

La composición de los barrios bajos londinenses se asimilaban a guetos, donde los más afortunados que escapan de vivir en la calle bajo el inclemente clima, padecerían la sofocación de habitar en un espacio reducido, a menudo compartido con alguna otra familia para amortiguar los costos de las rentas. Era común encontrar, según London, espacios de poco más de treinta metros cuadrados en los cuales habitaban, o mejor dicho, sobrevivían, dos familias integradas cada una por cinco o seis personas, haciendo de este espacio su dormitorio, su comedor, su baño. Al respecto el obispo Wilkinson, recién llegado de las misiones en África, añade: “Ningún líder del pueblo africano permitiría esta mezcla promiscua de jóvenes, mujeres y hombres, de chicos y chicas, que se da en las casas miserables de Londres” (London, 2003: 248).

El *East End* representaba un gigantesco cinturón de pobreza, donde todo tipo de afecciones como viruela, cólera, tifoidea, pero sobre todo la desnutrición de hombres, mujeres y niños hicieron de la muerte algo tan mecánico y común como el sonar del recién inaugurado Big Ben. Los bajos salarios así como el desempleo en su mayor potencialidad, convirtieron al Río Támesis en el último destino de miles de desesperados. Jack London escribe: “Los hombres son caricaturas de lo que podrían ser; sus mujeres y sus hijos muestran una palidez enfermiza, anémica; tienen los ojos en constante sombra, los hombros caídos, el cuerpo encorvado. No hay en ellos ni la menor proporción ni el más leve rasgo de belleza” (London, 2003: 251). Los que no encuentran la aceptación de esta vida se ven obligados a

ingresar en el ejército. Al respecto London recuerda lo que Bernard Shaw escribió. “Un heroico y patriótico defensor de Inglaterra en apariencia, es en realidad un pobre desgraciado que por su miserable condición se ve obligado a convertirse en carne de cañón a cambio de alimento, alojamiento y ropa (London, 2003: 252).

Esta otra Inglaterra, la de los bajos fondos, la del submundo, se muestra aquí sujeta a las tentaciones que brinda una sociedad de consumo pequeña pero ostentosa, la policía metropolitana, los “*bobbies*”, (llamada así por su creador en 1829, Sir Robert Peel¹⁴) resultaron ineficientes. La era de Sherlock Holmes y la eterna fe individual del detective, ilustran las ansiedades de una época en que los índices de criminalidad alcanzaban niveles nunca antes vistos, escribe London: “La maldad corrompe aquí, indefectiblemente, a la bondad; todo lo que en otro lugar sería susceptible de crecer en plenitud y belleza aquí cae sometido por la degradación que todo lo abarca. En el *East End*, la inocencia de los niños, que en esencia es dulzura, se pudre apenas se echan andar” (London, 2003: 243).

Es la Inglaterra victoriana la cuna de las desigualdades abismales, la pobreza y miseria de millones de habitantes resultan contrastantes con el esplendor del imperio más poderoso del mundo. La desnutrición y el desempleo son dispares a la opulencia reflejada en palacios y castillos; la rigidez “moral”, así como el estricto ejercicio religioso¹⁵ de las clases poseedoras características de esa época, contrastaría con la desilusión y “amoralidad” de millones de pauperizados; la moda victoriana preponderante sobre toda Europa sería antípoda de los andrajos y dolencias de la mayoría de las clases trabajadoras. Es así como el siglo XIX está centrado en torno al Imperio británico bajo el dominio de la reina Victoria, fue durante este periodo donde la monarquía inglesa pasaría a ocupar ese puesto de símbolo moral, que mantendrá hasta la actualidad, abandonando su aparente influencia directa en el gobierno.

¹⁴ Sir Robert Peel (Lancashire, 5 de febrero de 1788 - 2 de julio de 1850), fue un estadista y político británico del Partido Conservador. Peel fue Primer Ministro del Reino Unido entre el 10 de diciembre de 1834 y el 8 de abril de 1835 y del 30 de agosto de 1841 al 29 de junio de 1846.

¹⁵ La sociedad en la época victoriana estaba exacerbada de moralismos y disciplina, con rígidos prejuicios y severas interdicciones. Los valores victorianos se podrían clasificar como “puritanos” destacando en la época los valores del ahorro, el afán de trabajo, la extrema importancia de la moral, los deberes de la fe y el descanso dominical como valores de gran importancia. En esa época cobró relevancia el juicio y condena a la cárcel del escritor irlandés Oscar Wilde acusado de sodomía.

1.4 Surgimiento de Estados Unidos como potencia mundial

“*Amerika, du hast es besser*, observó Goethe con su acostumbrada visión, y predijo que llegaría el día en que las Naciones del Nuevo Mundo emularían las realizaciones del Viejo, y en que sus bajeles juntarían el comercio de ambos océanos a través del abierto Istmo de Panamá” (Bruun,2005:27).

Los años de 1860 a 1912 constituyeron el periodo en que la transformación de Estados Unidos como potencia industrial se haría más que evidente, ya que el país pasó de ser una nación agraria en su conjunto a ser una sociedad capitalista industrial.

El proceso de desarrollo capitalista en este periodo, así como la paulatina distribución de la riqueza a ciertos sectores de la sociedad, serían acompañantes de abundantes costos sociales, como el exterminio de poblaciones marginales (indios); explotación de sectores vulnerables (inmigrantes); métodos de coerción a sectores asalariados (obreros); políticas agresivas que obedecían al sistema de expansión del país en contra de países latinoamericanos (guerra contra México, 1847-1848). Sin embargo y a pesar del enorme costo humano, la política industrial, unida con una estrategia de publicidad y manejo de medios de comunicación, permitió difundir la visión de Estado de una clase plutócrata pequeña pero sin duda muy poderosa. Esta idea de nación se fundó en un maniqueo “orgullo norteamericano”, en una falsa ideologización de un sentido de superioridad¹⁶, que sin duda fue detonador en la legitimación de métodos en la construcción del país que se contraponían a la base dogmática de éste: la “libertad”.

El avance tecnológico entre 1860 y 1914 fue sin duda un motor en el crecimiento nacional. La aplicación de nuevas y mejores tecnologías en el campo posibilitó la supremacía de este país en términos de producción alimentaria, mediante desarrollos como el llamado *cornbealt*, que convirtieron a los estados de Kansas y Nebraska en los “graneros” del mundo. Esta supremacía en la agricultura no podría ser explicada sin la introducción de la ciencia en el campo.

¹⁶ Borja describe “El origen de esta doctrina está en la frase ‘nuestro destino manifiesto es abarcar el continente’, que fue escrita por primera vez en *U.S Magazine and Democratic Review*, publicada por John L.O’Sullivan en Nueva York en julio de 1845, para justificar la expansión norteamericana hacia las tierras occidentales, que había empezado mucho antes de la declaración de independencia de las 13 colonias inglesas” (Borja, 2002:450).

El crecimiento económico del país, así como su expansión territorial y demográfica hacia el oeste, estimuló la llegada de inmigrantes europeos, se estima que entre 1860 y 1920 llegaron poco más de veintiocho millones de ellos, sumados a los cuatro millones de origen asiático (Ferenczi, 1929) , el país recibe una inapreciable aportación de mano de obra a veces ya calificada, y cuya constante afluencia permite un bajo nivel salarial.

Para el año de 1870, el país se encontraba cercano a los cuarenta millones de habitantes (Oficina Nacional del Censo , 2010), en tanto que para 1920 las cifras se dispararían a los ciento cinco millones (Oficina Nacional del Censo , 2010) . Este fenómeno se debió sobre todo a la afluencia de inmigrantes que abandonaban la penuria europea para buscar la riqueza en un país que cada vez más se cerraría a éstos.

Era cada vez más la reticencia hacia la inmigración, por parte de los mismos inmigrantes llegados en otros años o de descendientes de éstos (provenientes sobre todo de Inglaterra, Irlanda, Italia y Alemania), lo que dio lugar a que empezará a ser evidente el rechazo de gente cuyas convicciones religiosas o étnicas fueran diferentes a la proyección anglo germana protestante o al catolicismo.

Desde 1882 se efectúan deportaciones masivas de chinos¹⁷ que trabajaban fundamentalmente en las minas de California, así como en la construcción de vías férreas. Esta ola antimigratoria contra gente procedente de diferentes etnias fue reforzada por preocupaciones de carácter sanitario, y de “moral” pública; para 1917 se prohíbe la entrada a migrantes pobres, alcohólicos e incluso europeos analfabetas (que en gran parte lo eran)¹⁸.

Hacia 1870 se va intensificando la llamada “carrera por el oeste” motivada por el descubrimiento de oro en California desde 1849, presentándose el primer obstáculo a vencer para la política expansionista estadounidense: los indios; las armas de fuego, las enfermedades traídas por la gente blanca, así como el exterminio del búfalo o bisonte americano (animal indispensable para la sobrevivencia de los pueblos originarios) realizado por los colonizadores, acabó con la resistencia de los pueblos nativos, y

¹⁷ En 1882 el Congreso aprobó la Ley de Exclusión China, que tenía el propósito de prohibir por unos años la admisión de más inmigrantes chinos (los cuales, desde unos años antes, habían sido poco aceptados por la sociedad estadounidense). Dicha ley se refrendó varias veces hasta convertirse en permanente y se derogó durante la Segunda Guerra Mundial cuando Estados Unidos y China se encontraban como aliados luchando contra Japón.

¹⁸ La primera ley orgánica de inmigración fue adoptada en 1917 e incorporó la legislación existente, agregando nuevas restricciones. Además de la prohibición de admisión de analfabetas, de personas de constitución psicopática inaceptable, de alcohólicos y vagos, se definió una gran zona asiática a la que también se prohibía la inmigración. Entre otras, esta zona incluyó a ciertas regiones de China, India, Persia, Birmania, Siam y los estados malayos, parte de Rusia y Afganistán; también la mayor parte de las islas Polinesias y las islas de la India oriental. Poco después de que el Congreso aprobara esa ley, el departamento de Trabajo -encargado de su administración en esos años- se valió de una excepción, lo cual permitió admitir temporalmente como trabajadores no inmigrantes, a decenas de miles de mexicanos y canadienses.

su sometimiento a la disolución o exterminio y la distribución de sus tierras entre los llamados “pioneros”.

Tras el fin de la Guerra Civil en 1865, con la victoria de los estados del norte y su proyecto de desarrollo productivo, el país comienza una rápida industrialización, que trajo consigo la expansión del sistema ferroviario, que pasó en 1865, de 56,000 km de tendido de líneas a 320,000 km en 1900, superando el total de las vías existentes en Europa.

La colocación de interminables kilómetros de vías detonó el crecimiento de la industria del hierro y el acero, así, se fincan centros de fundición tan importantes como los de Pittsburgh, Chicago y Cleveland, alcanzando un lugar preponderante en el mundo como grandes centros siderúrgicos.

En contraste con los países europeos, el proceso de industrialización en los Estados Unidos tuvo sus fundamentos en el desarrollo del mercado interno, auspiciado por una tasa de crecimiento demográfico sin precedentes, lo que trajo consigo una enorme y permanente demanda tanto de productos agrícolas, como de productos manufacturados, esto último detonó la industria a gran escala y fomentó el “espíritu de empresa”, acarreando la libertad creativa en nuevas y más eficientes formas de producción.

Un fenómeno importante suscitado en esa época es la tendencia de muchas empresas a convertirse en monopolios (*trust*), concentrados en eliminar la competencia, reducir riesgos, y obtener máximos beneficios. Son ejemplos de estas concentraciones económicas empresas como la Standard Oil, una de las principales petroleras del mundo, propiedad de John D. Rockefeller, cuyo consorcio tuvo la capacidad de refinar más del 90% del petróleo del país en 1880, lo que le permitió fijar arbitrariamente los precios. A principios del siglo XX unos trescientos *trust* controlaban más de cinco mil empresas.

Es así como la presencia de una población creciente y calificada para la inserción industrial, la dotación extraordinaria de recursos naturales, la expansión territorial y por qué no decirlo, el fomento al espíritu creativo, afirmaron el despegue de la joven nación como potencia económica.

1.5 Innovación tecnológica

Siempre ha existido una estrecha relación entre la historia general del hombre y su progreso tecnológico. El Imperio romano basó su gran expansión e influencia sobre Europa, el norte de África y Asia menor, debido en cierto grado, al perfeccionamiento e implementación de nuevos conocimientos de ingeniería en la construcción de caminos, que condujeron a Roma a mantener un estrecho dominio sobre sus territorios conquistados. Al igual, la importancia que cobró el Imperio español durante el siglo XV y parte del XVI, fue sustentada en la inserción de nuevas tecnologías en la navegación que le permitieron diversificar las rutas comerciales sobre Asia y descubrir ricos y vastos territorios en el continente americano.

Sin duda un hombre europeo de posición social privilegiada en 1900 podía afirmar con beneplácito, que su mundo era más civilizado y tolerable que el de 1789 o el del periodo napoleónico, toda vez que podía creer que el hombre y sus relaciones con la naturaleza habían cambiado sin duda para prosperar.

La relativa paz en Europa Occidental entre 1871 y 1914 produjo la falsa creencia de que los problemas políticos estaban siendo resueltos al mismo tiempo que la economía basada en el desarrollo tecnológico prosperaba; esa utopía engendrada y propagada por el *status quo*¹⁹ se desmitificaría al inicio de la Gran Guerra.

Y efectivamente, la interacción entre tecnología y fuerza política era más que palpable en la Europa de finales de siglo XIX. El crecimiento de un Estado fuerte en Inglaterra se acompañó de una ampliación en la red ferroviaria, al igual en la Alemania de Bismarck, se sustentó el poderío de un Estado omnipresente al mismo tiempo que proliferaron numerosas escuelas tecnológicas.

La segunda mitad del siglo XIX fue testigo de inventos que cambiarían sin duda la relación del hombre con su entorno físico. El perfeccionamiento de la máquina de vapor implementada en la transportación terrestre y marítima, traería el descenso de los costos de traslado tanto de personas como de mercancías, produciendo un incremento considerable de la actividad comercial. A su vez, a medida en que se iban trazando las nuevas líneas ferroviarias y vías marítimas, inauguraban rutas de comercio, integrando mercados tanto regionales como internacionales.

¹⁹ Se designa el estado en que están las cosas económico-sociales de un país. Defender el *status quo* es, por tanto, defender el orden social imperante (Borja, 2002).

En Europa, principalmente en Gran Bretaña, Alemania, Francia, y en Estados Unidos, la red ferroviaria detonaría al máximo a otras industrias, como la minera, sobre todo en la producción de carbón y la siderúrgica en la producción de acero.

El ferrocarril es una de los primeros negocios que emplearon nuevas formas de organización empresarial, en razón de la importancia de éste como industria basada en el poder de movilidad tanto de capital como de recursos humanos. La organización empresarial vertical sería modelo para las nuevas conformaciones industriales que surgirían a finales del siglo XIX.

Las empresas modernas se distinguen de las tradicionales por traer nuevos alcances sobre las actividades que desarrollan, pues éstas han entablado una extensa y variada red, monopolizando las materias primas, el sistema productivo, la distribución y comercialización de sus productos en grandes dimensiones.

La ampliación de los mercados jugó un papel preponderante en el desarrollo de la nueva empresa; a medida que los mercados se robustecieron por la demanda de masas, la producción aumentó significativamente, las formas organizativas artesanales mutaron en sistemas de administración impersonales mucho más complejos, con base en una estructura que adoptaría medidas de planificación y racionalización en los sistemas de producción.

Los cambios en el proceso de trabajo industrial fueron sustanciales, las expresiones más importantes de estas transformaciones las encarnarían el taylorismo y el fordismo, implementadas en los Estados Unidos a finales del siglo XIX y principios del XX, cuya finalidad era la instrumentación de un sistema de trabajo con fundamento en aumentar la racionalización de los costos, y la productividad del obrero.

Con el inicio de estas doctrinas de trabajo, el obrero asalariado dejó de poseer y dominar los instrumentos de su oficio, siendo solamente parte de un sistema controlado por el ritmo de las máquinas.

El taylorismo, introducido por Frederick Taylor, logró reducir los periodos improductivos mediante el cronometraje de los tiempos de ejecución en las labores y maniobras, con el fin de detectar movimientos inútiles y eliminarlos. La doctrina de Taylor asignaba por anticipado las tareas específicas que los obreros debían realizar de manera permanente, así como la dotación de las herramientas adecuadas a las especificaciones del trabajo.

La racionalización del trabajo taylorista privilegió la individualidad del trabajador, oponiéndose al trabajo grupal, éste a su vez, se acompañó de un sistema de estímulos monetarios estructurado por la capacidad productiva del trabajador, paralelamente las acciones de ejecución laboral se encontraban bajo una estrecha supervisión por parte de capataces.

El fordismo fue implantado en los Estados Unidos por el empresario automotriz Henry Ford. Al igual que el taylorismo, el fordismo buscó la maximización de la producción industrial, implementando nuevas políticas de organización laboral con el fin de satisfacer la demanda de un mercado creciente. En lo fundamental, el fordismo consiste en la fabricación en serie de mercancías idénticas. El proceso de confección se basa en una cadena de montaje sobre una cinta transportadora, obligando al trabajador a permanecer de forma permanente en su puesto, pues su ausencia rompería un eslabón de la estructura organizacional. Esta cadena hizo posible llevar hasta el límite el sistema de producción. El fordismo vaticinó el considerar a sus trabajadores como consumidores del producto que ellos mismos creaban. Ford implementó en sus trabajadores poder de compra que se traduciría en un alza salarial, se puso en marcha el aumento de salario por “cinco dólares el día”, lo que le significó a Ford el ensanchamiento en la demanda de sus productos así como apaciguar cualquier estado de exaltación o insubordinación de los obreros organizados.

En el tenor de las innovaciones tecnológicas, el transporte marítimo sufrió grandes cambios como el desplazamiento de la rueda por la hélice como medio locomotor, al igual, la madera fue sustituida por el acero como base de la construcción de navíos, lo que permitió el ensamble de buques más livianos y de mayor capacidad de tonelaje. La vasta oferta de carbón y el relativo bajo costo del acero hicieron accesible los viajes interoceánicos para más gente, lo que posibilitó la movilidad de grandes flujos migratorios.

Asimismo, el desarrollo tecnológico permitió en 1869 la apertura del Canal de Suez que conectó el comercio marítimo entre el Mediterráneo y el océano Índico, y años más tarde, en 1914, se inauguraba el Canal de Panamá, uniendo lo que había parecido una empresa imposible en ese momento, el océano Pacífico con el Atlántico.

El desarrollo marítimo trajo consigo la modernización de la infraestructura portuaria, implementando la mejora de grandes puertos como los de Liverpool, Londres, Hamburgo, Nueva York, Amberes y Marsella que a la vez eran respaldados por un moderno sistema ferroviario.

El carbón había sido el recurso energético por excelencia, pero fue hasta el final del siglo XIX, cuando nuevas fuentes generadoras de energía cobraron importancia. El petróleo, la electricidad y el motor de combustión interna serían las grandes novedades dentro de las economías más dinámicas como en Alemania, Gran Bretaña, y Estados Unidos. La fabricación del automóvil y su popularización a ciertos niveles sociales, propició una súbita importancia del petróleo como principal carburante en los medios de transporte; el automóvil se convertiría en un eslabón de interrelaciones sociales, económicas y científicas.

La introducción de la energía eléctrica con el perfeccionamiento del dinamo y la bombilla, harían de ésta una de las formas de energía con multitud de posibilidades y aplicaciones. La energía eléctrica sustituiría todo tipo de formas de iluminación, el vapor en las máquinas sería suplantado por ésta, además posibilitó en un principio la comunicación a larga distancia con el telégrafo y el teléfono, y más adelante con los sistemas radiofónicos.

El desarrollo de la industria química perfeccionó el acero, derivado del hierro, como material liviano y duradero, utilizándose en innumerables rubros, desde la construcción de locomotoras hasta la edificación de enormes rascacielos, como la *tour Eiffel* en París, o el *Woolworth building* en Nueva York. La ciencia química desarrolló colorantes y fibras sintéticas, explosivos, caucho artificial y revolucionó como nunca a la industria químico-farmacéutica con inventos como la aspirina o la pasteurización de productos lácteos.

Es a finales del siglo XIX cuando el hombre inicia la aventura de conquistar los cielos, el aeroplano vislumbrado por los hermanos Wright, pondría de manifiesto la capacidad inventiva de la humanidad, éste no sólo cambió las formas de transporte, sino que revolucionó las formas de hacer la guerra, llevando a ésta a una nueva dimensión: el aire. Dentro de este marco de innovaciones bélicas destacan el submarino, cañones de calibre 420 mm, también es notable el tanque: un auto de combate blindado, equipado con un cañón de alto calibre que pronto hizo de la caballería una pieza de museo.

En esta época el hombre de ciencia deja de ser un particular, dependiente de la protección de algún mecenas, las investigaciones científicas se vuelven prioritarias y estratégicas para el desarrollo de los países más industrializados, los gobiernos revitalizan las investigaciones en proporciones nunca antes vistas.

El gran desarrollo tecnológico e industrial atrajo grandes masas de trabajadores a las crecientes urbes. A principios del siglo XIX los límites de muchas ciudades europeas seguían delimitadas por las antiguas murallas medievales, las alturas eran dominadas por las torres de las iglesias, en un lapso de cuarenta años los antiguos límites se derrumbaron, las murallas solo delimitaban el centro de las ciudades y las chimeneas de las fábricas competían por el dominio del horizonte de las nuevas conformaciones urbanas.

1.3 1914, Fin de una época

“En la historia de Europa, el periodo que se extiende desde la batalla de Waterloo en 1815 y los comienzos de la Primera Guerra Mundial, en 1914, posee una unidad perceptible y estas fechas proporcionan los límites lógicos, aunque no estrictamente cronológicos, de un estudio de la civilización europea en el siglo XIX” (Bruun, 2005: Prefacio).

La evolución hacia una sociedad perfecta, por medio de la fuerza del progreso científico materializado en el acelerado proceso de industrialización a finales del siglo XIX, proyectó con un entusiasmo exacerbado la llegada del siglo XX, muestra de ello eran las exposiciones universales, en las que se exhibía este entusiasmo y clamor por el desarrollo tecnológico, que no podía significar otra cosa que la “evolución” y el “civilidad” del hombre de finales del siglo XIX. Es al final de este siglo donde se plantean las grandes promesas a la sociedad occidental, basadas en la innovación industrial y

tecnológica: el fin de la miseria, el acabar con la guerra y las injusticias, y en algunos países con representación popular como Francia, Inglaterra y Estados Unidos el perfeccionamiento del sistema económico-político liberal, que darán certidumbre, bienestar y libertad a la sociedad, sin embargo el gran conflicto bélico que se estaba gestando rompería de facto con esta visión. El antropólogo Gordon Childe apunta:

A finales del siglo XIX y principios del XX, el “progreso” era aceptado como un hecho. El comercio crecía, la productividad de la industria iba en aumento y la riqueza se acumulaba. Los descubrimientos científicos prometían un avance ilimitado del dominio humano sobre la naturaleza y, por consiguiente, infinitas posibilidades de ampliar la producción. La creciente prosperidad y la profundización del conocimiento inspiraban la atmósfera de optimismo, sin precedente. En nuestros días, ese optimismo ha recibido una dura sacudida. La Primera Guerra Mundial y las crisis subsecuentes que produjeron, en medio de una horrible miseria, un exceso aparente de mercancías, han socavado sus fundamentos económicos. Y ahora han surgido muchas dudas acerca de la realidad del progreso (Childe, 1992: 9).

Es antes de 1914 cuando el mundo entero se inserto en una nueva era de integración, donde la civilización europea dominaba en lo ancho del globo, y había dejado sentir su influencia al compas que marcaban las nuevas dinámicas de la técnica occidental, fue un periodo de relativa paz, las energías técnicas se volcaron a la construcción de un capital que pronto no encontró el suficiente espacio vital en el continente europeo.

El progreso había mostrado su rostro más visible en los índices demográficos, la población europea había aumentado a un ritmo de cuatro por ciento anual (Brunn, 2005:10) crecimiento nunca antes visto, un tercio de la población mundial en 1914 se encontraba en Europa con: 460 000 000. Ello no se podría explicar sin la evolución de las ciencias médicas y la inserción de nuevas políticas sanitarias e higiene.

El periodo anterior a la Primera Guerra Mundial se caracterizó por la expansión indiscutible del sistema capitalista en el mundo occidental, de tal forma que para 1910 todos los países de este hemisferio tienen como base sistémico el liberalismo económico.

Sin embargo los cimientos económicos y políticos que había fincado la sociedad burguesa durante el siglo XIX temblarían en agosto de 1914, y en efecto, el cambio histórico que representó la Primera Guerra Mundial fue sucedido por grandes sacudidas globales que harían cambiar dramáticamente el curso del desarrollo económico capitalista y el sistema político liberal.

El lapso de tiempo que va de la Primera Guerra Mundial a la segunda, fue testigo del desmoronamiento del sistema colonial moderno, y el entredicho del sistema capitalista como detonador del desarrollo social. La Revolución Rusa trajo consigo un sistema económico, político y social que pondría en cuestión al sistema liberal occidental, el gran y vasto imperio zarista había caído y cedido el lugar a una futura superpotencia que “dividiría” –aunque no en parte proporcional–, la ideología del mundo durante la segunda mitad del siglo XX.

Fue un cambio significativo el que vino con la Primera Guerra Mundial, en que Estados Unidos reclamó su lugar como potencia de primer orden, descentralizando el mundo moderno en torno a Europa, y perfilando ese siglo como el de la hegemonía norteamericana.

La parte más sensible del cambio histórico que se produciría con el gran conflicto bélico, sería la forma de hacer la guerra, pues ésta trajo nuevas concepciones respecto a la barbarie. Desde la última batalla librada por Napoleón en Waterloo en 1815, no había habido una guerra en que estuvieran involucradas todas las potencias mundiales, a su vez desde 1871 (Guerra Franco-Prusiana), ninguna potencia europea había peleado militarmente entre sí. Todo esto cambiaría en proporciones nunca vistas en el verano de 1914.

Los campos de guerra durante el romanticismo del siglo XIX²⁰, atraían la inspiración de artistas como Frederick Chopin con su *Polonesa Heroica*, o epopeyas como la *Obertura 1812* de Piotr Ilich Tchaikovski; sin embargo, la Primera Guerra Mundial traería la desmitificación romántica del “arte” del combate, trayendo en su lugar visiones apocalípticas que sólo las figuras del Bosco, Brueghel (el viejo) o Dante pudieron adelantar en sus respectivas obras artísticas, la muerte llegaría en su versión más horrible.

²⁰ Borja se refiere al romanticismo como “concepto originario en el ámbito artístico. Fue una revolución estridente de las artes y la literatura contra el neoclasicismo imperante y contra su concepción fría, rígida y reglada de la estética. Pero fue también una transformación profunda de los demás órdenes de la vida social: en las ideas, en las sensibilidades, en las actitudes, en el estilo, que se extendió por Europa en buena parte del siglo XIX (Borja ,2002: 1240).

El *Guernica* de Picasso constituye la representación más fiel de lo que se podría llamar la “evolución” de las guerras del siglo XX; además del carácter mecánico tecnológico de éstas, y del enorme potencial destructivo que ello conlleva, a la estrategia militar no le bastarán los campos de batalla definidos, ésta se extenderá a puntos neurálgicos del Estado: la población civil, la “caballerosidad” daría su adiós definitivo.

La concepción general del siglo XIX termina con el inicio de la Gran Guerra, ya que las formas económicas, políticas y sociales establecidas hasta ese momento cambiaron de forma significativa. Karl Kraus no estaba del todo equivocado en afirmar en *Los últimos días de la humanidad*, el fin de la civilización con la llegada de la gran disputa, después de todo, la destrucción de los engranajes sociales y la erosión del sistema colonialista, habían desfigurado el mundo que Kraus había conocido.

Capítulo II

La problemática económica y política a finales del siglo XIX y primera mitad del XX

2.1 Conflicto en los Balcanes

La rivalidad engendrada por las potencias en ultramar, no fue tan explosiva como lo fue dentro del continente europeo. Es en Europa donde se encuentra el principal eslabón del inicio de la primera gran guerra que inauguraría la concepción del siglo XX.

Con el mismo paso acelerado con el que los principales imperios coloniales se consolidaban dentro y fuera del continente, otros imperios dinásticos se abatían por su sobrevivencia, como el imperio de los Habsburgo en Austria–Hungría, el Imperio turco otomano, así como el de los Romanov en Rusia; el desmantelamiento o debilitamiento de éstos sería uno de los problemas de fondo para el gran conflicto que estallaría en 1914.

Los sentimientos de liberalismo y nacionalismo empezaban a brotar dentro de los heterogéneos imperios dinásticos, carentes de cohesión nacional y de integración multicultural. Para 1863 la Revolución Polaca puso de manifiesto su sentir nacional contra la hegemonía de los zares rusos; los griegos, en su lucha por su independencia en la segunda década del siglo XIX coadyuvaron al debilitamiento del Imperio turco otomano establecido en el país helénico desde el tiempo de la caída de Constantinopla en 1453. El turco y el ruso fueron los primeros en desagarrarse, sin embargo la situación de los Habsburgo fue más difícil, al tener que hacer frente al Estado nacionalista de Serbia.

Serbia, rival de Austria Hungría e independiente de los otomanos desde finales del siglo XIX, había crecido de tamaño y fuerza. Para 1914, Serbia tenía apoyo de Rusia en función de una política pan-eslava (movimiento político-cultural nacido de movimientos nacionalistas de etnias eslavas), y con ello Rusia iniciaba actos de rivalidad directa contra Austria Hungría, que junto a ésta esperaban algo de provecho en 1912 contra el golpe letal que recibirían los otomanos por parte de las naciones balcánicas (Guerra de los Balcanes 1912-1913). Al mismo tiempo Alemania no escondía su ambición de tener presencia en el cercano Oriente, muestra de ello fue la apertura del ferrocarril Berlín-Bagdad. Esta última ciudad dominada por Gran Bretaña y Rusia mediante el acuerdo anglo-ruso de 1907 con el cual

se definieron las “esferas de influencia” sobre Mesopotamia. Francia había mostrado también interés sobre Siria, donde ya contaba con inversiones.

Así, el escenario en los Balcanes fue sede del surgimiento de una serie de movimientos nacionalistas. Además del paneslavismo, hubo proclamas de movimientos como pangermánicos y panteutónicos con un claro apoyo de la casa reinante de los Habsburgo y de Alemania, además surgió otro movimiento panturaniano con promesa de unificar las razas turcas. Sin duda todos estos tipos de reivindicaciones étnicas, no eran de hecho, más que instrumentos de ideologización nacionalista con objetivo de sembrar la hegemonía por medio del debilitamiento del imperio rival.

Esta confusa relación entre imperios y nacionalismo trajo consigo mucha tensión en la estructura de las alianzas europeas. Alemania tenía temor a verse cercada por la alianza entre Rusia y Francia, por ello no se atrevería a desamparar a Austria Hungría (a pesar que entre éstas acababa de finalizar relativamente una confrontación en 1866, Guerra Austro-Prusiana) en su conflicto con Serbia, esta última apoyada por Rusia. Francia por otra parte sentía acoso por parte de Alemania y no soltaría el apoyo de Rusia, en tanto que la competencia naval e industrial entre Alemania y Reino Unido no le permitía a este último dejar de simpatizar con Francia. Las alianzas servirían para compactar los problemas; las rivalidades y conflictos se convertirían en una sola y gigante disputa (Thomson, 1992).

El sistema de alianzas entre diferentes países gozó cierto grado de equilibrio, ya que esta organización formal (como la triple alianza entre Alemania, Austria Hungría e Italia) significaba también el contrapeso entre los poderes de los países, obligando a éstos a una conservación de la paz por medio de un punto gravitacional del poder, pero las repetidas y calurosas disputas trajeron consigo una tensa rivalidad, donde la competencia aumentó en cuanto al desarrollo armamentista se refiere, generando un temor que provocó la gravitación de las potencias en un solo y gran conflicto de carácter bélico.

Para 1914 era muy tarde encontrar la génesis de los problemas que se contaminaban mutuamente, de manera tal que el asesinato de un casi desconocido archiduque a manos de un fanático nacionalista serbio, provocó llevar a Francia y Rusia a una guerra contra el Imperio austrohúngaro y Alemania.

2.2 La Primera Guerra Mundial

Existen varias razones por las que se puede afirmar que la guerra de 1914 a 1918 no tuvo precedentes; por ende dentro de la historia resulta un acontecimiento sin antecedentes comparables.

Esta fue la primera guerra de masas, fue el primer conflicto entre Estados nacionales altamente organizados, con el potencial de aprovechar las energías de sus poblaciones, de movilizar la capacidad de las industrias pesadas y de maximizar los recursos de la tecnología mecanizada en la búsqueda de nuevas formas de destrucción. Es también la Primera Guerra Mundial, el conflicto cuya esencia tuvo el poder de mutilar la economía mundial que desde la segunda mitad del siglo XIX se venía construyendo tan estrechamente dentro de los países europeos (Thomson, 1992).

La guerra comenzó en 1914, cuando las hostilidades entre el Imperio austrohúngaro y Serbia se encendieron, como ya se dijo, con la muerte en Sarajevo del archiduque austriaco Francisco Fernando de Habsburgo.

Temiendo el riesgo de comenzar una paulatina desintegración de sus componentes nacionales, el Imperio austrohúngaro no toleró el crecimiento del nacionalismo serbio dentro de sus fronteras. Al igual, el imperio zarista no consentía la expansión en los Balcanes de los austriacos, rivales coloniales de los rusos, activando de esta forma su apoyo al lado de Serbia. Alemania movilizó sus fuerzas del lado de Austria Hungría, Francia lo hizo a favor de Rusia y Serbia ello debido a la mutua necesidad de asegurarse un aliado en tiempos en los que estas potencias se temían entre sí, sobre todo Francia donde seguía fresca la humillación que sufrió Napoleón III en Sedán a manos de Bismarck, y el subsecuente trauma que significaron las barricadas en Belleville durante la Comuna de París²¹. Cuando Alemania invadió Bélgica (neutral) justificada por el plan Schlieffen, que consistió en invadir Bélgica para dislocar rápidamente el norte de Francia y su capital París, el imperio colonial británico tuvo que involucrarse del lado de Francia y Rusia, dado el potencial peligro que significaba el poderío naval alemán sobre el mar del Norte hasta entonces dominado por la flota británica. El Imperio otomano de los turcos al igual que Bulgaria unieron sus fuerzas del lado de Alemania, porque estos serían rivales de Rusia y Serbia, países con los que ya existían agravios (Guerra de Oriente 1877-1878).

²¹ Los insurgentes franceses de 1871 utilizaron este nombre –*La Commune de Paris*– para designar la toma del ayuntamiento por el pueblo parisiense y el corto lapso de ejercicio de poder popular desde el *Hôtel de Ville*.

Así se van acomodando los principales partícipes de la guerra, obedeciendo en ellos una estrategia que demandaba su propia seguridad nacional, y en otros un oportunismo fundado en la ganancia a costa de los perdedores.

Cuando la guerra comenzó las causas para continuarla fueron diferentes. Francia debía persistir en la contienda por motivos de su propia supervivencia pues se encontraba nuevamente invadida por Alemania. Lo mismo significaba a Rusia y Serbia. Por otra parte, Alemania se encontraba en un agotador desgaste debido al significado que implicaba tener dos frentes de batalla en Occidente contra Francia y Gran Bretaña y en Oriente contra Rusia. El imperio de los Habsburgo y el de los otomanos no tenían otra solución que la del conflicto armado o el descarrilamiento interno de sus componentes nacionales.

Los Estados parlamentarios y democráticos de Gran Bretaña, Francia y Bélgica estaban aliados a uno de los imperios tradicionalmente reaccionarios, el de la Rusia zarista, esto impidió hasta 1917 que este sistema de alianzas careciera de alguna ideología congruente. Apunta Thomson:

Las potencias occidentales aseguraban que combatían el militarismo e imperialismo de los alemanes, pero ellas mismas eran potencias imperialistas coloniales y por tradición Francia era una de las naciones más militaristas de Europa. Las pretensiones idealistas eran ciertas en la medida en que las potencias occidentales defendían de hecho la causa de la autonomía de Serbia y el importante principio del respeto debido a las obligaciones pactadas en los tratados en el caso de Bélgica. Por lo demás, semejantes pretensiones ocultaban la realidad de agudos temores internacionales y envidias que eran herencia del pasado desde 1870 (Thomson, 1992: 74).

Sin embargo desde la salida de Rusia de la guerra en 1917 con el pacto Brest-Litovsky que Trosky negoció con Alemania, y la entrada de Estados Unidos en favor de la Entente, la posición ideológica dio una “vuelta de tuerca”. De esta forma, la posición del conflicto fue entre potencias marítimas, que también eran coloniales con estructura parlamentaria contra las potencias centrales decimonónicas, hostiles a una verdadera construcción democrática.

La gran novedad de esta disputa fue la capacidad mostrada por ambos bandos de movilizar ejércitos, transportarlos al frente de batalla y ponerlos a defender su posición a “piedra y lodo”. Los dos bandos mostraron esta capacidad con gran vigor, haciendo como rasgo importante del conflicto el estancamiento de los ejércitos en trincheras, provocándose un agónico desgaste mutuo.

El objetivo del Plan Schlieffen de dislocar de un golpe definitivo a Francia no prosperó, debido a la necesidad de Alemania de atomizar sus fuerzas en dos frentes de batalla, pero también fracasó la estrategia alemana al ser detenida tanto por las fuerzas británicas, como por las francesas y belgas en el frente occidental.

El intento de Hindenburg en 1915 de poner a Rusia fuera de combate se frustró. La Batalla de Verdún con fin de esterilizar la fuerza francesa fue detenida por Pétain. El éxito de Gran Bretaña en contrarrestar la guerra submarina alemana, aunado a la intervención norteamericana a favor de la Entente que significaría el desplazamiento de quinientos mil hombres frescos y tener a la disposición la industria bélica más moderna, traería la inminente derrota de Alemania y sus aliados (Thomson, 1992).

Con Alemania desgastada, el alto mando germano notificó a su gobierno la imposibilidad de ganar la guerra, recomendando solicitar un armisticio. El canciller Guillermo II se vio obligado abdicar, se proclamó la República liberal alemana de Weimar, y el 11 de noviembre de 1918 se firmó un armisticio del fin de hostilidades.

En 1919 a las afueras de París se firman los convenios que ponen fin a la guerra. Los antiguos imperios dinásticos desaparecieron dejando entre Europa y Asia Menor una estela de nuevas naciones donde albergan mutuos resentimientos. El tratado de Versalles que dio formalidad al fin del conflicto, despojaría a Alemania de sus colonias, reduciría su ejército, y la responsabilizaría de los gastos económicos causados la disputa. Los tratados dan fin a la guerra que dejó un costo calculado en diez millones de muertos (Thomson, 1992), además de incontables pérdidas materiales.

2.3 La Revolución Rusa

Es el siglo XIX el “siglo de oro” de las artes y letras en Rusia. La narrativa y la novela con nombres como Tolstoi, Dostoievski, Pushkin, Gogol o Chejov harían que la literatura rusa alcanzara la cúspide de su madurez. En la música autores como Tchaikovsky, Rimsky Korsakov, Músorgski o Rachmaninoff serían obligadas referencias para la cultura musical europea, al igual las escuelas de *ballet* rusas como la de Mariinsky revolucionarían y popularizarían nuevos métodos de baile.

Al final del siglo XIX, la cultura rusa había expandido su influencia como nunca antes, sobre todo en el continente europeo, a su vez las técnicas industriales de Occidente habían penetrado sobre el territorio ruso. La construcción del Tren Transiberiano terminado en 1904, aseguró un comercio cada vez más amplio de este país con el Pacífico, en fin, las fábricas e inversiones extranjeras vinculaban cada vez más a Rusia con el mundo.

Tras el intento de revolución en 1905 y el descalabró que le significó al zar Nicolás II la derrota en la guerra contra Japón (1904-1905), el régimen zarista implementaría el gobierno de la Duma (órgano legislativo), como medio eficaz de legitimación y apaciguamiento de las cada vez más elevadas demandas sociales, el gobierno de Nicolás II se comprometió a dotar de libertades civiles y proporcionar a la Duma poderes de carácter representativo.

Aparentemente parecía que el sistema político ruso se acercaba cada vez más a la estructura política de países como Gran Bretaña o Bélgica. Sin embargo, la Duma no tuvo poderes verdaderos y el constitucionalismo liberal nunca llegó a establecerse, el zar parecía estar dispuesto a retener una estructura autócrata.

Las causas del movimiento revolucionario en Rusia se encuentran ligadas a un sistema de gobierno anacrónico, despótico y altamente represor que tenía a la mayoría de su población en el abismo de la pobreza, lo que sumado a la bancarrota del régimen y a la caída del gobierno provocado por los años de guerra (1914-1917), provocarían un caldo de cultivo que explotaría en marzo de 1917.

La revolución comenzó en Petrogrado, cuando las masas descontentas reclamaban al gobierno la escasez de comida. Parecía una revuelta espontánea, los altos mandos del partido bolchevique²² se encontraban en su mayoría en el exilio, las protestas se fueron haciendo más violentas, cuando parte del ejército y la policía se unieron a los reclamos, ésta se hizo revolución, obligando al zar a abdicar el 17 de marzo, se procedió a citar a un comité de emergencia (Duma), transformado en el nuevo Soviet (consejo) de Petrogrado integrado por trabajadores, campesinos y soldados que establecieron un gobierno de tipo liberal, que proclamó la república a la vez que convocó a elecciones.

Las pretensiones del gobierno provisional encabezado por el príncipe Luvov²³ eran las de establecer un régimen democrático constitucional, al igual que continuar la guerra contra Alemania, pues éste simpatizaba con los ideales políticos de los aliados occidentales, añade Hobsbawm: “Lo que sobrevino no fue una Rusia liberal y constitucional occidentalizada y decidida a combatir a los alemanes, si no un vacío revolucionario: un impotente ‘gobierno provisional’ por un lado y, por el otro, una multitud de ‘consejos populares’ (soviets) que surgían espontáneamente en todas partes como setas después de la lluvia” (Hobsbawm, 1995: 68).

El gobierno alemán conociendo que los líderes bolcheviques en el exilio velaban por la paz con Alemania, y que a ésta le significaría el potenciar el frente occidental brindaron a éstos un libre tránsito de Suiza a Rusia cruzando por Alemania.

La llegada a Rusia de los líderes bolcheviques Vladimir Lenin y León Trotsky, significó un abrupto viraje de la revolución. El 6 de noviembre (Rusia aún utilizaba el calendario juliano que el calendario gregoriano sitúa esta fecha como 25 de octubre) los bolcheviques dirigieron a los revolucionarios más radicales contra el gobierno provisional del entonces líder menchevique Kerensky, quien fue subyugado del poder, los bolcheviques tomaron el mando. El programa de Estado, formulado por el líder comunista Lenin, contenía cuatro puntos: tierra a los campesinos, comida a los hambrientos, poder a los soviets y la paz con Alemania.

²² Se designaba con este nombre a los partidarios de V.I. Lenin en el seno del Partido Socialdemócrata ruso. Bolcheviques y mencheviques eran las dos facciones en que éste se dividió a raíz de su II Congreso celebrado en Bruselas en agosto de 1903. Los bolcheviques eran los miembros del grupo mayoritario en el Congreso. El término *bolchevique* (del ruso *bolshevik*) significa “mayoría” y *menchevique* (de *menseviki*) significa “minoría”. Los dos surgieron de un hecho coyuntural. Los *bolcheviques* empezaron a llamarse así porque consolidaron una mayoría para elegir autoridades del Congreso, bajo el liderazgo de Lenin. A los otros, por contraste, se les adjudicó el nombre mencheviques. Lenin fue el primero en llamarlos así con un sentido peyorativo, pero después se convirtió en una designación convencionalmente aceptada. Y con el triunfo de la Revolución el término Bolchevique paso a formar parte del nombre oficial del Partido Comunista Soviético.

²³ Príncipe Gueorgui Yevguénievich Luvov (1861-1925). Estadista ruso, presidió el primer Gobierno Provisional de Rusia, desde el 23 de marzo al 8 de julio de 1917.

El Partido Comunista²⁴ que Lenin había forjado desde 1902, se caracterizó por su alta organización y disciplina, bajo la dirección de éste quedaron formados los Consejos (Soviets) por trabajadores y el ejército, en realidad éstos denotaron ser verdaderos organismos de participación política.

El comunismo²⁵, en lo fundamental, es entendido como una forma de organización social, económica y política cuyo fin es adoptar las doctrinas del filósofo alemán Karl Marx basadas en la supresión de los bienes privados y extenderlos al servicio común de la sociedad. Hobsbawn señala:

La revolución sobrevivió por tres razones principales. En primer lugar, porque contaba con un instrumento extraordinariamente poderoso, un Partido Comunista con 600 mil miembros, fuertemente centralizado y disciplinado. Ese modelo organizativo, propagado y defendido inalcanzablemente por Lenin desde 1902, tomó forma después del movimiento insurreccional. Prácticamente todos los regímenes revolucionarios del siglo XX adoptarían una variante de este modelo. En segundo lugar, era, sin duda, el *único* gobierno que podía y quería mantener a Rusia unida como un Estado, y para ello contaba con un considerable apoyo de los otros grupos de patriotas rusos (políticamente hostiles en otros sentidos), como la oficialidad, sin la cual habría sido imposible organizar el nuevo Ejército Rojo. Para esos grupos, como para el historiador que considera los hechos de manera retrospectiva, en 1917-1918 no había que elegir entre una Rusia liberal-democrática o una Rusia no liberal, sino entre Rusia y la desintegración, destino al que estaban abocados los otros imperios arcaicos y derrotados, esto es, Austria-Hungría y Turquía. Frente a lo ocurrido en ellos, la Revolución bolchevique preservó en su mayor parte la unidad territorial multinacional del viejo Estado zarista, al menos durante otros setenta y cuatro años. La tercera razón era que la revolución había permitido que el campesinado ocupara la tierra. En el momento decisivo, la gran masa de campesinos rusos –el núcleo del Estado y su nuevo ejército– consideró que sus oportunidades de conservar la tierra eran mayores si se mantenían los rojos, que si el poder volvía a manos de la nobleza. Eso dio a los bolcheviques una ventaja decisiva en la guerra civil de 1918-1920. Los hechos demostrarían que los campesinos rusos eran demasiado optimistas (Hobsbawn, 1995:72).

²⁴ Lenin concibió los partidos comunistas como cuadros dirigidos por revolucionarios profesionales, reciamente organizados, con disciplina, capaces de tomar el poder por una acción de fuerza.

²⁵ Bajo la inspiración de los socialistas románticos franceses y de la filosofía de Baruch Spinoza, Paul Henri Holbach, y con el aporte de la economía política inglesa de Adam Smith y David Ricardo, fue con Marx que la fundamentación filosófica del comunismo llegó a su nivel más alto. En el primer tomo de *El capital* (1867) perfiló su idea comunista en la formación de “una liga de hombres libres que trabajan con medios de producción comunitarios y aplican sus múltiples fuerzas de trabajo individuales conscientemente, como una fuerza de trabajo comunitaria” (Marx, 1992).

Los bolcheviques establecieron instituciones que constituirían el funcionamiento del sistema político soviético: la policía, los soviets y el Ejército Rojo.

El Ejército Rojo fundado por Trotsky se convirtió en un instrumento de lucha contrarrevolucionaria, los diferentes organismos coercitivos se valieron de actos de represión y crueldad contra quienes se consideraban disidentes de la revolución, este reino de terror traería el recuerdo de Robespierre en la Francia de 1793.

Ya en 1922, Lenin había consolidado indiscutiblemente la dictadura del partido sobre todo el territorio ruso, subsecuentemente Lenin dispuso de una nueva política económica con fin de tratar de enmendar rencores suscitados por el desarrollo de la revolución.

Sin embargo durante el mismo año Lenin sufre un ataque de apoplejía que le obliga a dejar el poder, dando pie a una disputa por el control del partido, de ello se forma un triunvirato integrado por José Stalin, Kamanev y Zinoviev; cinco años más tarde Stalin traería en los historiadores el recuerdo de Julio Cesar, se apodera del partido, manda asesinar a sus camaradas de triunvirato e implanta su idea de nacionalismo en contra de Trotsky y el movimiento revolucionario mundial. Así León Trotsky fue deportado a Kazajistán y después de una larga odisea, consigue exiliarse en México, país donde sería asesinado en 1940. El ala trotskista fue purgada y perseguida por el régimen estalinista caracterizado por su autoritarismo y dureza.

Después de las grandes depuraciones llevadas por Stalin, éste comenzó una serie de Planes Quinquenales, con el fin de modernizar Rusia, se implementó una política de desarrollo industrial, la cual equiparía a Rusia de industria pesada, mejoraría sus medios de comunicación y transporte, se implementaría tecnología en el campo con el fin de desarrollar la agricultura. El resultado superó las expectativas, la vigorizada economía nacional ayudo a entrelazar la vida de los soviéticos con su régimen, a la Rusia renacida sólo le bastarían dos décadas para poner al país a la vanguardia tecnológica industrial, lo que en otros había tardado mucho más tiempo. Hobsbawn escribe:

Las repercusiones de la Revolución de Octubre fueron mucho más profundas y generales que las de la Revolución Francesa, pues si bien es cierto que las ideas de éstas siguen vivas cuando ya ha desaparecido el bolchevismo, las consecuencias prácticas de los sucesos de

1917 fueron mucho mayores y perdurables que las de 1789. La Revolución de Octubre originó el movimiento revolucionario de mayor alcance que ha conocido la historia moderna. Su expansión mundial no tiene parangón desde las conquistas del islam en su primer siglo de existencia. Sólo treinta o cuarenta años después de que Lenin llegara a la estación de Finlandia en Petrogrado, un tercio de la humanidad vivía bajo regímenes que derivaban directamente de los “Diez días que estremecieron al mundo” (Reed, 1919) y del modelo organizativo de Lenin, el Partido Comunista. La mayor parte de esos regímenes se ajustaron al modelo de la URSS en la segunda oleada revolucionaria que siguió a la conclusión de la segunda fase de la larga guerra mundial de 1914-1945 (Hobsbawm, 1995: 63).

2.4 Crisis económica mundial

Las bases de la crisis económica mundial que se desató en octubre de 1929, se identifican en la mutilación del comercio internacional de las economías participantes de la guerra (1914-1918), fue durante este periodo donde desaparecieron muchos vínculos de intercambio establecidos desde el siglo XIX, la producción del mercado antes fuertemente enramado fue desviado hacia fines necesarios para el conflicto bélico.

El panorama comercial al terminar la guerra se encontraba transformado, asimismo el significado que conlleva el aislamiento económico de un país como la Unión Soviética, al igual que el cambio geográfico producido por nuevas naciones en el mapa europeo se trasmutaría en nuevas barreras aduanales, ello haría reorientar el rumbo del comercio y sería detonante en la agudización de la crisis financiera de posguerra.

La urgencia de arreglar los daños causados por la guerra y enmendar la producción con la mayor prontitud traería una aparente sensación de prosperidad. En las economías más dinámicas, se robusteció la demanda de nuevos productos tecnológicos entre las masas, como la popularización del automóvil que ya desde 1908 con el modelo T, de Ford, se había hecho asequible al bolsillo del trabajador promedio de los Estados Unidos.

La demanda de las masas por productos, pudo ser efectuada por un nuevo sistema crediticio que permitía la obtención del producto antes de pagar por éste, de la misma manera el sistema de financiación se expandió a Europa en una dimensión más amplia. Se lanzó el plan de reconstrucción de la economía europea: se recurrió al crédito de algún país con la posibilidad de ser acreedor.

Los pagos exigidos a Alemania como parte de la reparación de daños causados por la guerra se habían fijado en 6 600 millones de libras. El Plan Dawes de 1924²⁶, fijaba el pago de esa suma en bonos anuales, pero también se convino en que Alemania recibiera un préstamo por 40 millones de libras para cubrir parte de sus reparaciones, gran parte de este préstamo provino de Estados Unidos. Ese crédito inicial traería consigo una avalancha de préstamos para Alemania que desembocaría en una temporal época de abundancia para la joven República de Weimar.

Las deudas de Alemania se vincularon con los préstamos que recibía ésta para la recomposición de su economía, pues Francia hacía énfasis en que el pago de dichas dependía directamente de la obtención del capital para reparaciones. Alemania pudo pagar éstas con los enormes préstamos que Estados Unidos le hacía, estos últimos expandieron su crédito a otros países europeos.

Sin embargo, los pagos a corto plazo efectuados por los países europeos, especialmente Alemania, a los principales acreedores (Estados Unidos), provocarían un desequilibrio del sistema monetario internacional, pues los grandes desembolsos eran efectuados en oro, –metal base del sistema monetario–, el desprendimiento del oro en la realización de pagos trajo en Europa, sobre todo en Alemania, la devaluación del papel moneda, éste perdió su valor real (en Alemania eran comunes las imágenes de gente pesando billetes en básculas para cuantificar su valor).

El destino de Europa y por ende de toda la red de relaciones mundiales creadas por el imperialismo, dependían en gran medida de la capacidad de los estadounidenses para seguir mandando grandes cantidades de dinero, la suspensión de la ayuda a Europa, significaría la catástrofe financiera del sistema capitalista.

²⁶ Se denomina Plan Dawes al programa establecido en 1924, bajo el auspicio de los Estados Unidos para conseguir que los aliados vencedores de la Primera Guerra Mundial (sobre todo Gran Bretaña, Francia, y Estados Unidos) consiguieran sus reparaciones de guerra establecidas en el Tratado de Versalles, mientras a la vez se buscaba estabilizar la economía de Alemania y evitarle mayores perjuicios como resultado de dichos pagos.

Otro factor de importancia fue la sobreproducción de materias primas y la incapacidad del sistema capitalista para crear una demanda permanente de productos, en Estados Unidos el trigo (cereal de primera necesidad), alcanzó niveles inesperados de producción durante la década de los veinte, trayendo consigo un desplome en su precio, el mercado no podía absorber la oferta, pues las importaciones de este cereal habían disminuido por causas tanto proteccionistas como por la imposibilidad de pagar este producto. “Los años veinte no fueron una época dorada para las exportaciones agrícolas en los Estados Unidos. Además, en la mayor parte de los países de Europa Occidental el desempleo continuaba siendo sorprendentemente alto (patológicamente alto, en comparación con los niveles anteriores de 1914)” (Hobsbawm, 1995: 97).

No es de sorprender que el 29 de octubre de 1929 las bolsas de valores del mundo se derrumbaran. “Fue un acontecimiento de extraordinaria magnitud, que supuso poco menos que el colapso de la economía capitalista mundial, que parecía atrapada en un círculo vicioso donde cada descenso de los índices económicos (exceptuando el desempleo, que alcanzó cifras astronómicas) reforzaba la baja de todos los demás” (Hobsbawm, 1995: 98).

El *crack* de la bolsa de valores de Nueva York fue el momento donde la crisis económica tocaría su punto más alto, las aventuradas especulaciones habían producido una falsa expectativa en cuanto al valor de las acciones de diferentes empresas, sin embargo la falta de confianza de los accionistas hizo que gran parte de éstos retiraran sus acciones o las vendieran, esta caída provocó una avalancha, trayendo la quiebra de bancos, empresas y llevando a la ruina a más de un millón de familias sólo en Estados Unidos.

El capital estadounidense en suelo europeo fue retirado, al igual que el consumo de importaciones; apunta Hobsbawm: “la dramática recesión de la economía industrial de Norteamérica no tardó en golpear al otro gran núcleo industrial, Alemania ‘(Ohlin, 1931)’. Entre 1929 y 1931 la producción industrial disminuyó aproximadamente un tercio en los Estados Unidos y en una medida parecida en Alemania” (Hobsbawm, 1995: 98).

La expresión más dramática de este acontecimiento lo protagonizaban los miles de hombres que abarrotaban los comedores de beneficencia pública en los Estados Unidos; en Alemania el resquebrajamiento del sistema económico provocó que las filas del Partido Comunista alemán se

engrosaran por multitudes que no veían en el sistema económico capitalista y en el sistema político liberal, un camino claro a la certidumbre y bienestar social. Al respecto apunta Hobsbawm:

En pocas palabras, la gran depresión desterró el liberalismo económico durante medio siglo. En 1931-1932, Gran Bretaña, Canadá, todos los países escandinavos y Estados Unidos abandonaron el patrón oro, que siempre había sido considerado como el fundamento de un intercambio internacional estable, y en 1936 se sumaron a la medida incluso los más fervientes partidarios de ese sistema, los belgas y los holandeses, y finalmente los franceses. Gran Bretaña abandonó en 1931 el libre comercio, que desde 1840 había sido un elemento tan esencial de la identidad económica británica como lo es la Constitución norteamericana en la identidad política de los Estados Unidos (Hobsbawm, 1995: 102).

Añade él mismo:

La depresión, no sólo trajo el desequilibrio económico en el mundo y la pauperización de millones de personas, el golpe más sensible para el desarrollo económico liberal está situado en su enorme deslegitimidad. La única región del mundo que parecía intacta ante el terremoto bursátil era la Unión Soviética, por el contrario la puesta en marcha de los Planes Quinquenales llevados por Stalin entre 1929 y 1940 habían puesto a la producción industrial soviética en niveles nunca antes vistos, la participación de la Unión Soviética en cuanto a productos manufacturados se refiere, pasó del 5% en 1929 al 18% en 1938, mientras tanto la producción en el mismo periodo de Estados Unidos, Gran Bretaña y Francia disminuyó del 59 al 52% del total mundial (Hobsbawm, 1995: 103).

La situación financiera mundial en los treinta fue un caldo de cultivo para el surgimiento de nuevos movimientos de masas. Apelando a la culpabilidad de los regímenes políticos liberales como los causantes de la miseria en gran escala, organizaciones políticas, tanto de izquierda como de derecha, sembraron en las mentes de los desesperados un remedio para la recomposición del tejido social, político y económico.

2.5 Surgimiento del fascismo

Los cimientos del sistema económico capitalista y el sistema político liberal que venían desarrollándose desde el siglo XIX, tuvieron un fatal vuelco con la crisis económica mundial, la caída del capitalismo no sólo significó la caída financiera del mundo liberal, también terminó por sepultar la estructura social que el mundo había conocido.

La fractura del capitalismo en Europa significó la deslegitimación de las estructuras liberales, sobre todo en países como Italia y Alemania, fuerzas conservadoras aprovecharían –por medio de la demagogia– la difícil coyuntura que vivía Europa a raíz de la guerra mundial y de la crisis financiera acontecida durante los años treinta.

Los regímenes fascistas totalitarios nacidos en Italia en 1922, se presentan como una tercera vía de organización del Estado moderno, el fin de éstos o al menos en el caso de Italia y Alemania, es la instauración de un Estado corporativista totalitario con la capacidad de control sobre el mercado nacional y la vida pública en el sentido más amplio de la expresión. Los movimientos fascistas en estos países forjaron la colectivización del temor materializado en mecanismos de violencia sobre las crecientes exigencias de los movimientos obreros, así como contra la expansión de organizaciones simpatizantes al comunismo soviético.

Los grupos fascistas surgidos en Italia y Alemania concentraron sus fuerzas dentro de un sistema de partidos políticos con fin de ganar electores por medio del sufragio y bajo los cauces constitucionales de un sistema democrático (con diferencia de Portugal en 1933 y España en 1936). Para ganar adeptos dichos partidos se valieron en sembrar en las masas las emociones más a flor de piel respecto de los graves problemas económicos y la culpabilidad del sistema liberal, al potencial peligro que significaba la creciente organización de obreros desempleados y al latente estallido de la Revolución Comunista, y en el caso de Alemania a una “martirización” en lo que creían los nazis, habían significado los Tratados de Versalles. Por medio del perfeccionamiento de la propaganda dentro de los relativamente nuevos medios de comunicación (radio y cinematografía) se buscó la colectivización de los sentimientos nacionales, así Mussolini planteaba la promesa de “revivir la grandeza del Imperio romano”, y Hitler la de instaurar el III *Reich* que viviría “mil años”.

Una vez instaurados en el poder los regímenes fascistas tanto en Italia como en Alemania, prescindieron del sistema democrático que los había llevado a las dirigencias de Estado. “La novedad del fascismo consistió en que, una vez en el poder, se negó a respetar las viejas normas del juego político y, cuando le fue posible, impuso una autoridad absoluta” (Hobsbawm, 1995: 133).

Los regímenes fascistas se valieron del Estado corporativo que se presentó como un arma eficiente en desaparecer los movimientos obreros, sindicatos, asociaciones independientes; todos los medios de comunicación fueron controlados por el partido haciendo del ejército y la policía secreta los instrumentos fundamentales de persuasión. No se toleró ningún tipo de disidencia ajena a la dirección del gobierno, así fue como el Estado corporativo comenzó a construir un poder totalitario.

Parecía que los esfuerzos de los gobiernos fascistas estaban orientados a crear una nueva guerra. El régimen nazi violando los tratados establecidos en Versalles en 1919, implementó una política de remilitarización; se produjeron en masa armamentos, se impuso la obligatoriedad del servicio militar, lo que ayudó a engrosar las filas del ejército con prontitud. Se puso en vigor la construcción de obra pública, sobre todo de carreteras, que ayudó a mitigar el desempleo, y sin duda a legitimar al régimen Nacional Socialista.

El Estado corporativista era encabezado por la figura de un líder o caudillo, se instauraron en Alemania la figura del *führer* y en Italia la del *duce*, que hacían valer su poder disciplinando, centralizando y adoctrinando, tanto los actos de la vida privada como los de la pública.

Parecía lógico que los regímenes fascistas encontraran mutuas afinidades, basadas en su ambición por iniciar una nueva era de expansionismo, pactando en 1936 el Eje Roma-Berlín. Esta asociación tomaría partido del lado de los rebeldes franquistas contra el Gobierno de la Segunda República Española, haciendo intervenir en aquel conflicto civil a la reluciente *luftwaffe* (fuerza aérea alemana) lo que adicionado a la política de no intervención en este conflicto de países como Estados Unidos, Reino Unido y Francia, aseguraron el triunfo del general Franco en enero de 1939. Más tarde a Italia y Alemania se les uniría Japón, una nación de estructura militarista que al igual que las potencias del Eje deseaba extender sus dominios territoriales sobre el Pacífico. Italia invade Abisinia (Etiopía) en 1936 y Albania en el 39. Alemania invade Checoslovaquia y anexa Austria en 1938. Las bases para el comienzo de una nueva guerra estaban fincadas.

2.6 La Segunda Guerra Mundial.

Tras las anexiones de los territorios austriaco y checoslovaco, Hitler implementó una hábil campaña de medios propagandísticos, basados en la justificación alemana de no aplicar con rigidez los acuerdos que habían llevado a Europa a la paz en 1919, considerados injustos por los nazis para ser acatados por una potencia como Alemania. Lo que brindó cierto grado de legitimidad a Hitler en su anexión sobre Austria y Checoslovaquia ante los ojos de Gran Bretaña y Francia, fue la política nazi abiertamente anticomunista, con lo cual los gobiernos inglés y francés –hostiles al comunismo– toleraron los esfuerzos de Hitler en lo que consideraban la “defensa de la civilización”, pero el factor más determinante en esta no intervención, fue que tanto Gran Bretaña como Francia aún no podían salir de los traumas ocasionados por la guerra de 1914 y la subsecuente convulsión económica, lo que les imposibilitó llevar a sus países a un conflicto contra la renovada Alemania. “Los aspectos económicos también tenían su importancia, pues países como Gran Bretaña, conscientes de que la Primera Guerra Mundial había ido más allá de sus posibilidades económicas reales, vacilaban entre el coste que entrañaba el rearme. En suma, una cosa era reconocer que las potencias del Eje constituían un grave peligro y otra muy distinta hacer algo para conjurarlo” (Hobsbawm, 1995: 157).

Hitler firma junto al primer ministro de Gran Bretaña, Neville Chamberlain, y su homólogo francés Édouard Daladier, los acuerdos de Múnich con los cuales otorgaban a la Alemania nazi el derecho de convertir a Checoslovaquia en un protectorado alemán, toda vez que ningún representante checo estuvo presente en las negociaciones, en la que también se acordó la firma de un pacto de no agresión contra Polonia. Con este reconocimiento internacional se esperaba que Hitler saciara sus pretensiones de conquista sobre Europa Oriental, sin embargo, los tratados resultaron ser letra muerta, las ambiciones de Hitler seguían puestas sobre el corredor polaco, violando los pactos de Múnich, provocando un abrupto viraje antinazi en la política exterior británica y francesa.

Los gobiernos británico y francés a pesar del temor a su debilidad, abandonaron la esperanza de aplacar a Hitler e intentaron muy tarde estructurar un frente común para contener a los nazis.

La Gran Guerra había dejado huella indeleble en los gobiernos, en particular el francés y el británico. Francia había salido de ella desgarrada y potencialmente más débil que la derrotada Alemania. Sin aliados, no podía hacer sombra a la renacida Alemania y los únicos

países europeos interesados en aliarse con Francia eran Polonia y los estados surgidos en el antiguo imperio de los Habsburgo que eran demasiado débiles para este propósito. Los franceses emplearon sus recursos en construir una línea de fortificaciones (“la línea Maginot”, así llamada por el nombre de un ministro pronto olvidado) con la que esperaban disuadir a los atacantes alemanes ante la perspectiva de sufrir graves daños como Verdún... Los gobiernos Británicos eran igualmente conscientes de su debilidad. Desde el punto de vista económico, no podían permitirse una nueva guerra y, desde el punto de vista estratégico, no tenían ya una flota capaz de actuar simultáneamente en los tres grandes océanos y en el Mediterráneo. Al mismo tiempo lo que realmente les preocupaba no era el problema europeo, sino la forma de mantener unido, con unas fuerzas claramente insuficientes, un imperio mundial más extenso que nunca pero que estaba al borde de la descomposición (Hobsbawm, 1995: 159).

Alemania para sorpresa de Francia e Inglaterra, firma, días antes de iniciarse la guerra, el pacto de no agresión con la Unión Soviética, conocido como Pacto Ribbentrop-Mólotov. Este pacto no significó de modo alguno la inauguración de afinidades entre gobiernos fascistas y comunista, Hitler sabía que debía evitar una guerra de dos frentes.

Así para el 1 de septiembre de 1939, Alemania invade Polonia violando los tratados convenidos meses atrás en Múnich. Inglaterra declara la guerra a Alemania. Seis horas después Francia hace lo mismo.

Bajo una estrategia militar parecida al Plan Schlieffen, Hitler implementaría la *blitzkrieg* o “guerra relámpago” cuyo propósito fue derrotar a los adversarios por medio de batallas cortas, dislocando de esta forma la capacidad organizativa de sus contrincantes, la estrategia tuvo el éxito esperado. Para la primavera de 1940 ya tenían ocupada Polonia, Dinamarca, Noruega, Holanda, Bélgica y finalmente en junio del mismo año, los alemanes toman París, el gobierno francés firma un armisticio, el norte de Francia quedó ocupado por el control alemán y en el sur se instauró una república “títere” (Vichy) dispuesta a cooperar con el régimen nazi.

La campaña alemana en Occidente (*blitzkrieg*) parecía haberse frenado en el Canal de la Mancha. Bajo el liderazgo del nuevo primer ministro británico Winston Churchill, la Real Fuerza Aérea Británica logró contener el avance alemán sobre el canal por medio de brillantes victorias a expensas de la *Luftwaffe* “Nunca tantos le debieron tanto a tan pocos” (Churchill).

En 1940 y creyendo que la guerra estaba decidida, Mussolini entra al conflicto del lado de Alemania. Obedeciendo a un cínico oportunismo invade Egipto, Libia y Grecia, sin embargo el poder militar de Italia no era del mismo calibre que el alemán, en poco tiempo fuerzas británicas y griegas pudieron repeler las agresiones de los italianos ocasionándoles graves pérdidas.

Hitler pospone para más tarde la invasión a Inglaterra embarcándose a una temeraria lucha contra la Unión Soviética, esta empresa le significaría a Alemania la apertura de un enorme frente de batalla en Oriente al igual que su perdición.

El rompimiento del pacto nazi soviético realizado en 1939 provocaría la sorpresa de la Unión Soviética, toda vez que ésta no estaba coordinada para sostener una ofensiva alemana. En un principio los nazis pudieron tener éxito en la penetración del país, sin embargo éstos subestimaron el poderío militar, los vastos recursos materiales y humanos de la Unión Soviética, las contraofensivas rusas así como el inhóspito clima invernal terminaron por hacer sucumbir al agotado ejército alemán. La alianza entre comunismo y capitalismo que parecía imposible se haría realidad, Stalin firma un pacto de ayuda mutua junto al gobierno británico, con lo cual la Unión Soviética al igual que Inglaterra recibía ya ayuda financiera por parte de Estados Unidos.

En tanto del otro lado del mundo, Japón aprovechó el debilitamiento francés para tomar Indochina y poner de manifiesto su poderío en el Pacífico. Estados Unidos respondió cerrándose al comercio con Japón significándole a éste la suspensión en las importaciones de hierro y petróleo, de esta manera Japón decide abrir hostilidades contra Estados Unidos, el 7 de diciembre de 1941 ataca la base naval de Pearl Harbor en las islas Hawaii, con lo cual Japón llevaría directamente a sus aliados a la guerra contra Estados Unidos.

El presidente estadounidense Roosevelt y el mandatario británico Churchill redactan la Carta del Atlántico, documento que busca establecer por primera vez las bases ideológicas y políticas que persigue la guerra por medio de principios comunes dentro de las naciones beligerantes, los principios redactados incluían: la conservación de la soberanía nacional en todos los pueblos del mundo, la cooperación internacional para detonar la economía mundial, aplicar una política permanente de paz y respeto entre las naciones; también se redactó lo referente al derecho que tienen los ciudadanos a tener un trabajo remunerado, así como contar con sistemas de seguridad social para abatir la pobreza en el mundo. Thomson escribe: “La necesidad de mantener la moral en el frente nacional, a vistas de grandes trastornos sociales y de frecuentes daños causados por los bombardeos, condujo a formular metas e ideales de posguerra. En todas partes los hombres tenían que saber por qué y para qué peleaban, si se quería que siguieran peleando; y aunque el motivo fundamental invocado seguía siendo el nacionalismo de la independencia y de la autonomía, se advirtió que por sí solo no era suficiente. Se le completó cada vez más, invocando el socialismo de manera que la ‘socialización del nacionalismo’ recibió un gran impulso con motivo de la guerra” (Thomson, 1992: 187).

En enero del 1942 se efectuó la Conferencia Angloamericana en Washington, que dispuso de una estrategia conjunta entre Estados Unidos, la Unión Soviética y Gran Bretaña con el fin de coordinar las actividades militares conjuntas en contra del Eje Roma-Berlín-Tokio.

La adecuada coordinación de los aliados provocó el paulatino desmoronamiento del ejército alemán. En octubre de 1942 las fuerzas italoalemanas fueron derrotadas en el Alamein por los británicos. En Rusia la batalla de Stalingrado terminó por dislocar el frente alemán oriental. En junio de 1944 el Ejército Rojo libera a Polonia, poco tiempo después el mismo penetra Alemania.

En junio de 1944 los ejércitos aliados emprenden el desembarco naval más grande de la historia militar en la región francesa de Normandía bajo el mando del general Eisenhower, y para marzo de 1945 las fuerzas aliadas rompen con la resistencia del frente alemán. Mussolini es apresado, fusilado y colgado públicamente en la plaza Loreto de Milán a mano de los partisanos. Hitler se suicida ante la inminente toma de Berlín por ambos frentes de batalla. En el Pacífico y a pesar de las inminentes victorias navales y aéreas del ejército estadounidense sobre Japón, éste continuó la lucha desesperada. Tras la muerte del presidente Roosevelt en abril de 1945 toma la presidencia Harry S. Truman quien tomó la decisión de someter a Japón a la rendición incondicional empleando el uso del poder atómico, nueva fuerza

desconocida por la humanidad, fue materializada con el lanzamiento de dos bombas que devastarían las ciudades de Hiroshima y Nagasaki, forzando al gobierno imperial de Hirohito a la rendición incondicional el 2 de septiembre de 1945.

Tras el fin de la guerra se pusieron en marcha varios tratados entre las potencias victoriosas, principalmente Estados Unidos, Unión Soviética y Gran Bretaña, serían los que decidirían la suerte de los países vencidos así como la nueva política de influencia sobre el mundo de la posguerra.

Fue en la Conferencia de Yalta en febrero de 1945 poco antes de terminar la guerra, donde las potencias vencedoras lograron un acuerdo general sobre los lineamientos que debían prevalecer sobre los territorios de la Europa liberada. Se convocó a que las fuerzas nacionales tomaran cuanto antes un estado de normalidad. La Alemania derrotada sería administrada por los aliados según una división de cuatro zonas territoriales; se formaría Naciones Unidas, encargadas de salvaguardar el orden y la paz mundial; se dotaría a Polonia de las regiones perdidas con Alemania y también se acordó la declaración de guerra que debía proclamar Stalin sobre Japón.

En agosto de 1945 se celebró en Potsdam, Alemania, los acuerdos que establecerían las divisiones administrativas de Alemania entre cuatro países: Estados Unidos, Unión Soviética, Gran Bretaña y Francia, a diferencia de la última gran reunión que convocó a los mandatarios Roosevelt, Churchill y Stalin; dentro de esta conferencia sólo sobreviviría como jefe de Estado, José Stalin. Roosevelt había muerto pocos días antes y había sido relevado por Harry Truman. Winston Churchill había perdido arrolladoramente las elecciones generales de 1945 para designar primer ministro, su lugar fue tomado por el líder laborista Clement Attlee.

La alianza acordó establecer una autoridad integrada por los aliados dentro de la Alemania dividida, los criminales de guerra deberían ser castigados por medio de juicios en un tribunal que tendría como sede Núremberg (lugar símbolo de las antiguas manifestaciones nazis). Se definió el plan para terminar con toda vinculación del antiguo régimen, se terminó por dismantelar su estructura militar e implementar la democratización en parte del país, se fijaron las nuevas fronteras polacas, la administración interaliada debía fincar las bases para la reestructuración de Europa.

A pesar de que las potencias proclamaron solemnemente su compromiso y responsabilidad para construir una nueva era en la que los principios de respeto y libertad fueran los pilares en la creación de una paz duradera, la realidad fue que en Potsdam los sentimientos a flor de piel desenmascararon las ambiciones nacionales cuyos fundamentos ideológicos eran irreconciliables, detonando el fin de la alianza insospechada entre comunismo y capitalismo.

Más que cualquier otro conflicto bélico, la Segunda Guerra Mundial se valió de la capacidad tecnológica de las potencias involucradas en nuevas y variadas formas de destrucción. Fue una disputa de maquinas y tecnología: submarinos, tanques, aviones de combate, acorazados, la inventiva bélica fue llevada hasta los límites con el dramático final de la guerra en los sucesos ocurridos en Hiroshima y Nagasaki, de tal manera que la implementación de la tecnología nuclear para usos de destrucción redimensionaría las nociones de exterminio llevándola a su máximo exponente, el uso de la fuerza atómica potenciaría el fin de la civilización.

Como nunca la Segunda Guerra Mundial cobró la vida de civiles, el combate de tropas se desarrolló más allá de los campos de batalla abiertos, la rapidez de las ofensivas militares trajo consigo que el frente establecido se expandiera a ciudades y pueblos, la implementación de bombardeos aéreos sobre las ciudades ayudó también a que los índices de muertes civiles aumentaran considerablemente, y a que millones de desplazados huyeran de sus lugares de origen buscando refugio seguro.

Los ojos del mundo serían testigos (por medio del lente cinematográfico) de la ignominia del holocausto, las políticas empleadas por los nazis en la persecución de la población judía en Alemania y después sobre toda la Europa ocupada, despojaban a éstos de sus libertades civiles (Leyes de Núremberg, 1935), Hitler cumplió su amenaza de exterminio de los pueblos judíos en gran parte de Europa, desde la invasión nazi sobre Polonia se establecieron campos de concentración (exterminio). En un principio los campos fungían como zonas de trabajos forzados, más adelante, los mandos nazis introdujeron en lo que ellos llamaron “la solución final”, cámaras de gases con el fin de exterminar masivamente a judíos, gitanos, rusos y eslavos. Por medio de la cinematografía documental todo el mundo conoció el lado más atroz de la Gorgona.

Se estima que las víctimas del holocausto oscilan entre 5.8 y 6.1 millones de seres humanos. Polonia aportó a las cifras 2.7 millones, 2.1 millones la Unión Soviética, 165 mil de Alemania y 140 mil de otros países (Bauer, 1982).

La tragedia de la guerra dejó incuantificables pérdidas materiales, pero no más dramático que las pérdidas humanas, aunque se habla de un total de entre cincuenta o sesenta millones de muertos, es difícil tener una cifra verdadera, lo que si podemos afirmar es que la carga de la guerra total, así como el carácter mecánico de ésta hizo del conflicto el más grande en la historia en cuanto a pérdidas de vidas humanas se refiere, “el total de civiles muertos fue mayor que el de personas uniformadas” (Thomson, 1992: 203).

2.7 El anticomunismo norteamericano.

Tras el fin de la Segunda Guerra Mundial, surge un nuevo orden político económico bipolar encabezado por los países que dada su influencia y poderío resultaron ser los evidentes vencedores del conflicto: Estados Unidos y la Unión Soviética.

El nuevo orden bipolar se manifestó como una carrera por la competitividad militar más que ideológica entre las nuevas superpotencias, desde que la Unión Soviética puso en marcha el desarrollo de su inventiva nuclear materializada en la bomba atómica (1949), los tintes de la rivalidad alcanzarían niveles de histeria colectiva en los Estados Unidos forjadas en el temor a un conflicto nuclear.

Se le denominó Guerra Fría al antagonismo engendrado entre las dos naciones citadas. Es característico de este conflicto, que las llamadas “superpotencias” nunca llevaron a sus ejércitos a un combate directo entre éstas, las disputas militares más importantes tuvieron como escenario países del tercer mundo, sobre todo en Asia, en las cuales las dos potencias “apadrinaban” bandos simpatizantes a la influencia de cada una de éstas, o en los casos más importantes (Corea 1950, Vietnam 1958, Afganistán 1978) la intervención directa de una potencia, contra la participación indirecta de la otra.

Apunta Hobsbawm: “La singularidad de la Guerra Fría estribaba en que, obviamente hablando, no había ningún peligro inminente de guerra mundial. Más aún: pese a la retórica apocalíptica de ambos bandos, sobre todo del lado norteamericano, los gobiernos de ambas superpotencias aceptaron el reparto global de fuerzas establecido al final de la Segunda Guerra Mundial, lo que suponía un equilibrio de poderes muy desigual pero indiscutido” (Hobsbawm, 1995: 230). Es así como la influencia de estas potencias sobre el mundo se delimitaría. La Unión Soviética ejercería su influencia política económica sobre la Europa liberada por el Ejército Rojo, mientras tanto los Estados Unidos harían pesar su dominio en las zonas heredadas por las antiguas potencias coloniales occidentales sobre todo de Gran Bretaña, el hemisferio occidental casi en su inmensa mayoría, así como el predominio

comercial marítimo sobre todos los océanos del mundo.

“Dos años después los vítores por el Ejército Rojo se extinguieron, la conspiración comunista se estaba presentando en una pantalla gigante en los Estados Unidos. Dos de cada tres ciudadanos esperaban que la tercera guerra mundial vendría, y todas las clases se resignaron a una posible investigación de su pasado en cuanto a palabras, acciones y contactos sospechosos. El jurar lealtad a la bandera se convirtió en una tendencia nacional” (Belfrage, 1972: 129).

Desde 1938 en Estados Unidos se había instalado una política gubernamental que se insertaría como una de las variadas formas represivas que siempre han estado presentes en el país, sin embargo parecen cobrar mayor importancia en periodos de posguerra.

El anticomunismo y la represión sobre obreros organizados en Estados Unidos no nacen en la época de la Guerra Fría. Desde finales del siglo XIX los movimientos obreros fueron sometidos con atroces actos policiales entre los que destaca el movimiento obrero en Chicago de 1886, que culminó con la condena a muerte de muchos de sus dirigentes, esta lucha realizada para abogar por el recorte de la jornada laboral a ocho horas, dio pauta a la proclamación internacional del primero de mayo como día del trabajo.

Al finalizar la Primera Guerra Mundial, el activismo obrero y el sindicalismo sufrieron constantes represiones policiales; se espía y persigue a todo tipo de organizaciones obreras consideradas anarquizantes, en 1920 la política inquisidora llevará a juicio y ejecución a los trabajadores anarquistas ²⁷Ferdinando Nicola Sacco y Bartolomeo Vanzetti, acusados de asesinato y conspiración sin pruebas convincentes, provocando en todo el mundo una granizada de protestas en lo que se consideró un atentado en contra de los movimientos obreros organizados.

Teniendo como telón de fondo la Guerra Fría, la política anticomunista norteamericana cobraría nuevas dimensiones. Apunta Román Gubern: “La segunda posguerra ha pasado a los anales de la historia de la represión por la triste ‘caza de brujas’ macartista. Ello significa que el macartismo fue meramente una de las muchas variantes que puede revestir la ideología y la acción fascistas en una sociedad de capitalismo avanzado, dotada de unos mecanismos democráticos excesivamente vulnerables y

²⁷ Borja define el Anarquismo como: “La doctrina política formada en el siglo XIX que sostiene, como punto central de su postulación ideológica, la abolición de la autoridad pública para dar paso a un federalismo libre y espontáneo de las personas en el cual *el único gobierno legítimo reconocido sale el de cada individuo sobre sí mismo, como proclamo Huxley*” (Borja, 2003:39).

manipulables por parte de los poderosos grupos de presión financieros, militares y ultraconservadores que existen en su seno” (Gubern, 1991: 7).

Desde 1938 la Cámara Baja instaura el Comité de Actividades Antiamericanas (*House Committee on Un American Activities, HUAC*), sin embargo el clima liberal en la administración del presidente Roosevelt y la puesta en marcha de las políticas sociales dentro del *New Deal*²⁸ harán poco propicio el crecimiento del Comité, sin embargo en 1947 mostró su capacidad de poder, aplicando exámenes ideológicos dentro de los trabajadores del Estado, y dentro de la industria cinematográfica estadounidense. “Una película de 1944 perturbó especialmente a los miembros del Comité. Pidieron el testimonio experto de la novelista Ayn Rand, y ella identificó al punto la falla principal del filme: los rusos aparecían sonriendo. ‘Es uno de los trucos más corrientes de la propaganda comunista, mostrar a los rusos sonriendo’, dijo. Como la propaganda rusa mostraba a los rusos sonriendo, y esta película estadounidense también, por tanto esta película formaba parte de la propaganda rusa” (Hellman,1992:9).

Los fines que perseguía el Comité de Actividades Antiamericanas fueron investigar a grupos y organizaciones en los centros universitarios, grupos de intelectuales, así como a las organizaciones obreras que son consideradas tradicionalmente por los grupos más conservadores como epicentros de disidencia intelectual; de igual manera, el Comité comenzó a realizar exhaustivas investigaciones dentro de la industria cinematográfica estadounidense.

Los sectores más tradicionales del *establishment* reaccionaron de forma inquisidora ante la gran afluencia de científicos y artistas liberales que se posicionaban en el ambiente cultural estadounidense, sobre todo en la industria fílmica de Hollywood; así, fueron llamados a declarar ante el Comité innumerables personalidades como el dramaturgo Clifford Odets, el físico Robert Oppenheimer, los actores y directores de cine, Charles Chaplin, Orson Wells, Elia Kazan, John Wayne, Gene Kelly, Gary Cooper, Humprey Bogart y su esposa Laurel Bacall, los escritores Dashiell Hammett y Lillian Hellman, sólo por mencionar algunos.

²⁸ “Es el nombre que dio Franklin D. Roosevelt a la política económica que propuso el 2 de julio de 1932 a la Convención del Partido Demócrata y que aplico a su gobierno después de que fue elegido en 1933 presidente de los Estados Unidos de América. Esta política, de corte pragmático, se propuso hacer frente a la severa crisis de los años treinta del siglo pasado y planteó, para ello, cierto grado de intervencionismo estatal, a fin de corregir los defectos del automatismo del mercado (Borja, 2003:999).

En este tenor un grupo de cineastas, luego llamados los “Diez de de Hollywood”, se reusaron a comparecer ante el Comité presidido ya por J. Parnell Thomas, por ello el Congreso autorizó su proceso penal, Fueron: Albert Maltz, Dalton Trumbo, S. Ornitz, J.H. Lawson, Ring Larder, Lester Cole, Alvah Bessie, Herbert Biberman, Edward Dmytrick y Adrian Scott, acusados por obstrucción de labores en las investigaciones de una supuesta infiltración comunista en Hollywood, finalmente muchos de los mencionados fueron expulsados de la industria cinematográfica y puestos tras las rejas.

El Comité se valió de los principales organismos de investigación policial, como la Agencia Central de Inteligencia (*Central Intelligence Agency*, CIA), y la Oficina Federal de Investigación (*Federal Bureau of Investigation*, FBI) para proceder a petición del Comité a investigar algunas organizaciones y sujetos sospechosos de simpatizar con ideas contrarias al “norteamericanismo”. El FBI fue presidido por Edgar J. Hoover, quién desempeño un papel notorio en la persecución de ideas y actos que se consideraban subversivos a la “tradición americana” (aunque nunca se concretó claramente qué significaba ello). En sus palabras, en un discurso en 1938 proclamó: “el fascismo ha crecido siempre en las ciénagas del comunismo, no podemos tener una nación mitad americana y mitad extranjera en su espíritu” (Gubern, 1991: 10). Hoover a lo largo de sus casi cincuenta años a cargo del FBI se valió de procedimientos carentes de fundamento legal al justificar el crecimiento de su red de espionaje.

Después de tomar posesión de la presidencia por el Partido Demócrata, Harry Truman lanzó la llamada “Doctrina Truman”, que pretendía “salvar” a Grecia y Turquía por medio de efectivos militares estadounidenses, de minorías proclives a las ideas soviéticas, simultáneamente introdujo dentro de los Estados Unidos un nuevo programa de lealtades, que se basó en la investigación minuciosa de todos los empleados federales respecto a sus convicciones políticas. Se publicó todo un inventario de organizaciones *non gratae* para el Estado norteamericano; en la primera lista se encontraban las organizaciones simpatizantes al comunismo; en la segunda los relacionados con grupos fascistas y de opinión totalitaria o subversiva, de tal manera que el pertenecer o haber colaborado en cualquier grupo dentro de este inventario, significaría el despido del trabajador.

Esto representó una violación de los derechos civiles, y fincó las bases para toda clase de arbitrariedades. La lista fue empleada por el gobierno para fundar cargos inciertos o carentes de legalidad contra toda idea o acto subversivo considerado como tal por el Congreso norteamericano.

El programa de lealtades implementado por Truman fue criticado por los sectores liberales, la United Public Workers of America, llamó a la política de lealtades una “caza de brujas”. Los medios de

comunicación comenzaron una serie de campañas anticomunistas detonando una obsesión paranoica en “pro” del patriotismo norteamericano.

Al darse a conocer el éxito de la Unión Soviética respecto a sus pruebas nucleares, los medios de comunicación estadounidenses estimularon la paranoia de la sociedad trayendo imágenes de lo que podría ser el fin de los tiempos, generando un caldo de cultivo perfecto para la intensificación de la lucha anticomunista.

En el contexto de las pasiones desbordadas, tuvo importante interés el caso del diplomático liberal Alger Hiss acusado ante el Comité en 1949 de ser miembro del Partido Comunista y haber colaborado en tareas de espionaje con el fin de filtrar información para Moscú; a pesar de que el Comité no aportó las pruebas convincentes para procesarlo, fue hallado culpable y condenado a cinco años de prisión. Más dramáticos fueron los casos de la pareja de físicos Ethel y Julius Rosenberg señalados como responsables de cooperar con los rusos infiltrando secretos para la construcción de la bomba nuclear, nuevamente a pesar de que el Comité no tenía argumentos firmes, éstos fueron procesados y condenados a muerte en junio de 1953.

Fue entre 1950 y 1954, cuando la frase: “no soy y nunca he sido miembro del Partido Comunista” se haría resonar entre los interrogados por el Comité de Actividades Antiamericanas. El senador Joseph McCarthy –producto arquetípico de la guerra fría–, fue el que daría nombre genérico a todas las actividades represivas de aquella época: macartismo.

El senador McCarthy habría cobrado fama por sus discursos radicales contra el comunismo; en un discurso pronunciado en Virginia, declaró que el Departamento de Estado estaba infestado de comunistas, y que él haría público el listado con los nombres que integraban el grupo de disidentes. Este tipo de discursos estridentes encontrarían un eco mediático en las aspiraciones políticas del senador.

Pronto McCarthy utilizaría todos los recursos como presidente del Comité de Operaciones Gubernamentales, y del Subcomité Permanente de Investigaciones, para extender una red de servidores públicos y miembros de las oficinas de inteligencia a su servicio. Creó: The Loyal American Underground (La leal Clandestinidad Norteamericana). Esta red agudizó aún más el ambiente anticomunista que se vivía en 1950.

Entre 1953 y 1954 tomó el liderazgo en la cruzada contra lo que suponía, una conspiración oculta en el seno del gobierno republicano, empresa que se frenaría de facto cuando quiso expandir sus sospechas al ejército.

En los últimos años de su carrera, el senador McCarthy terminó atacando al Partido Republicano y al presidente Eisenhower, agotando la paciencia de sus antiguos compañeros, se le aplica el voto de censura, lo que lo llevaría a terminar su carrera; más tarde moriría a consecuencia de su alcoholismo.

El movimiento anticomunista norteamericano consolidado por el senador McCarthy no fue político, ni filosófico, ni fue un proyecto de Estado: el macartismo fue una tendencia de la época que el senador protagonizó. Román Gubern apunta: “El meollo filosófico de estas vastas campañas represivas, que hoy denominamos genéricamente macartismo, radicaba en la maniquea y pueril dicotomía del americanismo frente al antiamericanismo, conceptos tan rotundos que pasaron a incorporarse al título de la Comisión Investigadora, que prefirió la designación Actividades Antiamericanas a otras que podrían parecer más juiciosas, como actividades subversivas, comunistas, anticonstitucionales, etcétera” (Gubern, 1991: 20).

Capítulo III

Génesis y desarrollo de la cinematografía

3.1 El cinematógrafo como producto de la innovación tecnológica

El cine surge como el resultado del fecundo espíritu científico del siglo XIX. El descubrimiento de la fotografía por parte del francés Joseph Nicephore en 1839, marcaría el inicio de una serie de inventos que en conjunto darían vida a una nueva forma de captar la realidad.

La popularidad de la fotografía se expandió sobre todo en Europa y Estados Unidos, por lo cual el invento fotográfico se convirtió rápidamente en un parteaguas como herramienta en el estudio del paisaje, la arqueología, y la botánica: se dice que el mismo Charles Darwin sustituyó en sus investigaciones biológicas el dibujo por la cámara, era innegable que la fidelidad y el detalle reproducidos por esta nueva invención repercutirían en las formas de observar la realidad. La fotografía también fue introducida en la prensa escrita; fue el magnate de los medios de comunicación estadounidenses William Randolph Hearst, el primero en vaticinar el poder de las imágenes sobre los medios, éste imprimió imágenes fotográficas en sus diarios de circulación nacional para dar más impacto a sus notas sensacionalistas.

Al igual que cualquier gran invento, la fotografía no podría ser concebida sin el adelanto tecnológico en otros rubros, en este caso en la química y en la mecánica. La fotografía constituye el primer eslabón en el descubrimiento cinematográfico.

Otra base fundamental para el nacimiento de la cinematografía sería aportada por los trabajos del doctor inglés Peter Mark Roget, quien presentó en 1824 ante la comunidad científica británica, sus estudios relacionados con la óptica y en lo que denominó “persistencia retiniana”, elemento fundamental en la observación de imágenes en movimiento. La persistencia retiniana permite la ilusión de movimiento en series de imágenes continuas. Por esta premisa científica fueron posibles inventos, cuyas bases eran la puesta y sucesión de fotografías inmóviles, proyectadas sucesivamente, provocando el engaño al cerebro y la sensación de movimiento en éstas.

La fotografía, y los avances en el estudio de la óptica constituirían las bases físicas que conforman los cimientos del cine; de la combinación de la fotografía y la persistencia retiniana, surgirá la cinematografía.

El continuo desarrollo de la fotografía posibilitó la invención de nuevas y más sofisticadas cámaras, una de ellas el revólver fotográfico, este nuevo artefacto posibilitó la cronofotografía, primer soporte en poder captar por medio de fotos sucesivas una serie de movimientos. El sujeto desfilaba horizontalmente sobre una pasarela, los diversos aparatos fotográficos se encontraban dispuestos de la misma forma, a su vez se hallaban atados a gatillos fotográficos, al momento en que la persona o animal se desplazaba, éstos iban tirando de cordones, disparando así la sucesión de cámaras dispuestas hacia ellos, haciendo de las imágenes una sucesión locomotora de lo que se dispuso a ser fotografiado.

Pronto esta tecnología fue utilizada en comprender la mecánica del movimiento en los hombres al caminar o saltar, también se documentó el estudio de la zancada de un caballo de carreras al galope. Estos trabajos fueron realizados por uno de los considerados padres del cine, el fotógrafo inglés Edward Muybridge.

La síntesis de movimiento expuesta en una proyección es otro elemento importante en el surgimiento del cine. La introducción de la pantalla proyectora se le debe al francés Charles Emile Raynaud, quien consiguió, tras innumerables experimentos, la exposición de imágenes en una pequeña pantalla (linterna mágica).

Al famoso inventor estadounidense Thomas Alva Edison se le debe la introducción de la película de celuloide con perforaciones en los costados, permitiendo el engrane y el movimiento continuo de la misma por un carrete, este invento aunque introducido por Edison era distribuido por la Kodak de la casa Eastman. No obstante otros inventos de Edison fueron importantes para el desarrollo del cine como el kinetoscopio, la lámpara incandescente y el fonógrafo.

La reunión de todos los elementos que dan vida al cine se depositarán en la cámara creada por la familia Lumière de Louis y su hermano Auguste, con la cual exhibieron, hacia la gente común, la primera proyección cinematográfica; ellos perfeccionaron la cámara cronofotográfica, denominándola por primera vez cinematógrafo, tomando el nombre de la etimología griega *Kinema* movimiento, y *grafien* escribir.

La cinematografía no pertenece a una idea individual, es un cúmulo de invenciones y perfecciones sobre éstas, que fueron evolucionando y encontrándose unas a otras, a veces sin intención. La cinematografía es el resultado de la capacidad creativa de una época característica por su inventiva y desarrollo tecnológico.

3.2 Primeros filmes: transcripción de la realidad

“Desde que comenzó a dibujar y mirar pinturas, al hombre le faltó la capacidad de reproducir con realismo el elemento más importante (o por lo menos el más común) de la experiencia humana: el movimiento: “la energía es eterno deleite” proclamó el poeta, pintor y místico inglés William Blake; pero la pintura necesariamente toma momentos congelados, separados del tiempo y del continuo de la acción, fijados para siempre en un lienzo” (Schickel, 1964: 11).

El cine y la cultura que nacería de éste, surge primero como la expresión de los avances científico-tecnológicos desarrollados durante el siglo XIX; la cultura cinematográfica surge más adelante, como consecuencia de su alto poder de penetración en una sociedad cada vez más masificada dentro de los crecientes centros urbanos. El éxito de la cinematografía como un sofisticado medio de comunicación radicó en poder retratar la realidad como nunca antes se había podido lograr; las sociedades industriales arracimadas en los grandes centros urbanos en Estados Unidos y en las grandes capitales europeas, compartían un proceso de socialización similar: inmigrantes, obreros, servidumbre, tenían en común múltiples coincidencias respecto de sus preocupaciones, deseos y añoranzas. El cine como entretenimiento de bajo costo sirvió a estas sociedades industriales como válvula de escape de las múltiples preocupaciones que aquejan a las clases asalariadas; como elemento aglutinador, sería más tarde utilizado por ciertos visionarios que entendieron la influencia que ejercía éste sobre las masas, aprovechando el nuevo medio de comunicación como un instrumento de influencia política de alta penetración.

La cinematografía muestra de forma *sui generis*, y como ningún otro medio lo pudo hacer, los aspectos relacionados con la representación de la realidad. Las primeras cintas que aparecieron en pantalla mostraban vívidamente todas las manifestaciones del movimiento. La aplicación de este instrumento en las cosas comunes y en las formas más simples de la interacción social, hacen de este medio una invaluable fuente de información sobre el pasado y el presente en el devenir del comportamiento colectivo.

Los primeros en proyectar públicamente las imágenes cinematográficas fueron los hermanos Lumière, quienes utilizaron el lente para retratar *La salida de los obreros de la fábrica Lumière* (1895), y *La llegada del tren* (1895). Los Lumière fueron los primeros realizadores en registrar y mostrar a las masas sus acciones cotidianas en un tiempo y un espacio inmortalizados por las imágenes en movimiento.

Las primeras funciones cinematográficas en Francia y en Estados Unidos fueron espectaculares demostraciones de su capacidad técnica. Vistas con asombro, las imágenes en movimiento eran tan vívidas, que emocionaban al público que las veía, o bien, los asustaba por la extraordinaria experiencia.

La cinematografía para los Lumière no significaba, de modo alguno, una nueva forma de arte. En sus inicios y como lo concibió Louis Lumière, se trataba sólo de un medio de observación, un nuevo ángulo para mirar la naturaleza. Es en la segunda mitad del siglo XIX, en el que se descubrieron numerosos hallazgos –en las ciencias naturales y en la tecnología– que habían de transformar de forma profunda la percepción del mundo; y era verdad, las relaciones y concepciones que el hombre occidental de finales del siglo XIX tenía con su ambiente habían cambiado. Serán otros los realizadores los encargados de implementar técnicas y temáticas que transformarán las imágenes en movimiento en expresiones artísticas.

Sin sospecharlo, las primeras cintas cinematográficas se convertirían en documentos tangibles de la realidad. Se puede observar en éstas situaciones ordinarias, domésticas, se mostraban cuadros de la vida diaria, escenas de las calle, de la naturaleza; poco a poco los realizadores cinematográficos cayeron en conciencia de los alcances de esta innovación, surgieron pequeños documentales en los que se retrataba el avance técnico, ceremonias políticas (*Toma de posesión del presidente Mckinley*, 1898); devastaciones ocurridas por fenómenos naturales (*Galveston hurricane*, 1900). Para seguir

expandingo la audiencia, “productores” como Thomas Edison invirtieron sumas considerables en la realización de otros proyectos más ambiciosos, así se retrató en documentales que mostraban tierras lejanas y exóticas, como China e India.

El cinematógrafo también fue empleado para atestiguar por medio de la lente las actividades belicistas en la Guerra hispano-estadounidense en Cuba, y de las actividades del ejército británico en Sudáfrica en su conflicto contra los Boers; este tipo de documentales permearán mucho en la sociedad. Algunos otros trabajos cinematográficos referentes a estos acontecimientos dejarán la vocación documental, para perfilarlos como medios de aliento al patriotismo y enaltecer el carácter de la guerra.

Eran especialmente populares los números de variedades, en los que a menudo se incluían los espectáculos realizados por Búfalo Bill y su circo de acróbatas, donde se mostraban sus dotes de buen tirador, piruetas y luchas (simuladas) contra indios eran parte de su espectáculo. La exhibición de deportes también gozó de gran popularidad, peleas de box, carreras de caballos, luchas grecorromanas con hombres de espesos bigotes vestidos con graciosas mallas formaban parte del repertorio cinematográfico.

Algunos pioneros pusieron el nuevo medio al servicio de nuevas formas de investigación científica, así el cinematógrafo fue utilizado en estudios antropológicos, (retratando a las tribus del África subsahariana); en las ciencias naturales se documentó diversas especies de animales y plantas en diferentes ecosistemas del mundo, y a través de la toma rápida, se posibilitó el estudio de procesos biológicos, que antes no podían ser observados con tanta claridad, como el crecimiento de las plantas y flores, y el proceso de descomposición en la muerte de animales.

Los pioneros como los Lumière, mostraron la realidad tal como era, sin maquillaje, sin ficciones. Con los adelantos en las técnicas cinematográficas, así como el descubrimiento de las posibilidades de esta invención en la narrativa, impulsarían a otros realizadores para que cada cual creara su propia representación de la realidad, o como lo definió el gran Andréi Tarkovski: “esculpir en el tiempo”.

La reconstrucción y dramatización de escenas posibilitó crear historias con base en la narrativa. Uno de los primeros y más populares géneros fue la comedia. En ésta el hombre común y corriente resultaba ser el protagonista: el vagabundo, el bombero, el ama de casa, la servidumbre, el granjero eran personajes óptimos para ser los héroes de las historias narradas.

Era común encontrar dentro de las primeras cintas de ficción, la figura casi clásica del casero regordete de aspecto malvado, atemorizando a sus inquilinos por la falta de pago del alquiler. También es característico observar en la pobreza material la virtud y la felicidad de una clase obrera muy amplia, la figura del capitalista y del adinerado son vistas con empacho; son ejemplos de estas películas las series de *Happy Hooligan* (1900) en las cuales un vagabundo de apariencia muy deplorable se las ingenia para salir triunfante de todas las peripecias que el destino le plantea.

Los primeros filmes representan una síntesis de la actividad colectiva, en ellos se muestran las ansias, las demandas, las aspiraciones de la sociedad industrial; pronto diversos realizadores cinematográficos vaticinaron el potencial que brindaba este medio en la penetración del imaginario, aprovechándolo para plasmar su propia visión, éstos encontrarían en el medio cinematográfico un vehículo poderoso para presentar oportunas manifestaciones de inconformismo comunitario, pero en otros casos para promover y refrendar la visión de una industria que comenzaba a despertar.

3.3 El cinematógrafo como elemento persuasivo

La cinematografía tiene como rasgo capital el poder abarcar un público de miles de millones de espectadores, pertenecientes a diversas culturas. Esta característica fue la razón primordial de cómo algunas élites influyentes se lo aseguraron para sí, con el fin de utilizarlo en sus objetivos e influir como modelador en las costumbres de la masa receptora.

En toda integración social, el poder imperante tiende –a través de medios artísticos– buscar su glorificación como medio de establecer una estrecha cohesión entre los integrantes de un Estado, para ello se implementaron formas estratégicas con fin de reafirmar las normas y los valores de una sociedad o bien para provocar un rechazo colectivo hacia las desviaciones de los modelos culturales hegemónicos.

El bloque o élite hegemónica no solo sustenta el poder por el monopolio de los aparatos de represión, también hace uso de la hegemonía cultural plasmada en el sistema educativo, instituciones religiosas y medios de comunicación, estas estructuras resultan ser eficientes herramientas en el mantenimiento y multiplicación de la ideología dominante.

Toda imagen cinematográfica contiene un conjunto de signos que sostiene un significado. El cine crea hábitos sociales, patrones de comportamiento, mentalidades, en general, aspectos que constituyen una ideología. Al mismo tiempo el filme remienda los deseos, los anhelos y las esperanzas imaginarias de una sociedad truncada.

Desde que la cinematografía abandona las carpas de feria, y se convierte en industria, muchos de los filmes producidos, son utilizados como instrumento de integración, persuasión y dominio, con el fin de reproducir determinadas condiciones sociales, económicas y políticas que los administradores del poder crean óptimas.

En los Estados Unidos, la experimentación del medio cinematográfico como formador y corrector de sentimientos nacionales sería puesto en marcha desde muy temprano, con filmes que apelaban al valor patriótico y al sentimiento de “Monroe”: *Combate naval en Cuba*, de Spoor y *Desgarremos la bandera española*, de Stuart Blackton, ambas películas de 1898, éstas resultaron ser eficaces muestras en la formación de una opinión pública favorable a la causa estadounidense en los conflictos contra España.

En los años veinte y treinta del siglo XX los totalitarismos en Europa, sobre todo en Alemania, se valieron de la cinematografía para el mantenimiento y difusión de la ideología oficialista. De las más importantes muestras se pueden mencionar: *El triunfo de la voluntad*, (Leni Riefenstahl, 1934); *El juicio eterno* (Fritz Hippler, 1940); *Los festivales de las naciones* y *El festival de la belleza* (Leni Riefesntahl, 1938), sólo por recordar algunos ejemplos. En estas y otras películas es utilizada abiertamente la difusión de la ideología oficial, en la exaltación de los valores propios de un Estado, en este caso, la “raza”.

El mismo fenómeno de dominación sobre el cine aconteció en la Rusia soviética, ahí se reproducen los objetivos ideológicos en los que se fundamenta el Estado: una sociedad sin clases, la lucha contra el zarismo, la camaradería obrera, la planificación colectiva, la riqueza histórica; de estos objetivos son ejemplos los filmes: *La huelga* (Eisenstein, 1924); *El acorazado Potemkin* (Eisenstein, 1925); *Octubre* (Eisenstein, 1927); *Alexander Nevsky* (Eisenstein, 1938) ; *Iván el terrible* (Eisenstein, 1944) y *La madre* (Pudovkin, 1926).

El cine como modelador del *modus vivendi*, despertó el deseo de imitación en las sociedades. Un modelo cultural esparcido en diversos países cristianos durante la primera mitad del siglo XX, fue el modelo familiar canónico, en el cual esta sociedad se presenta como un núcleo indivisible de comportamiento decimonónico, en el que prevalece la monogamia, y la formación del matrimonio vitalicio, sólo por mencionar algunos ejemplos de México, *Cuando los hijos se van* (1941) de Juan Bustillo Oro; *Azahares para tu boda* (1941), de Julián Soler; de España *Surcos* (1950); y de Estados Unidos *¡Qué verde era mi valle!* (1941), de John Ford.

Algunos detentores de la cinematografía implementan acciones contra las desviaciones a las formas establecidas, éstas se materializan en diversas acciones para ocultar, maquillar, distorsionar o censurar cualquier tipo de reproducción contraria a las tradiciones, los valores y las creencias políticas hegemónicas, produciendo por medio del mismo aparato cinematográfico una simplificación o deformación estructurada por diversas construcciones simbólicas.

Desde sus inicios, el cine estadounidense ha creado y reproducido generalizaciones que alimentan estereotipos contra diversos grupos sociales que no encuentran cabida dentro de las formas culturales predominantes, son frecuentes los prejuicios raciales en diversas películas de Hollywood en la primera mitad del siglo XX en la que personajes como indios, negros, asiáticos e hispanos son caricaturizados con características reprobables: los negros son disminuidos constantemente como seres que carecen de humanidad: *El nacimiento de una nación* (Griffith, 1915); los indios son retratados como seres hostiles y primitivos, amenaza para el desarrollo del hombre blanco en el oeste: *La diligencia* (John Ford, 1939), *Winchester 73* (Anthony Mann, 1949); los mexicanos son vistos como débiles, corruptos, infantiles e ingobernables: *Juárez* (1939, William Dieterle); los japoneses son expuestos como carniceros: *Arenas de Iwo Jima* (Allan Dwan, 1949); etcétera.

La censura es otro elemento que constituye un filtro en contra de cualquier desviación a las formas hegemónicas de la cultura²⁹. En los Estados Unidos la censura está arraigada al cine desde el nacimiento de éste, pero cobrará mayor vigor y hasta será institucionalizada en la época en que se instaura la Motion Picture Association of America o El Comité de Actividades Antiamericanas, instituciones que persiguieron abiertamente cualquier trabajo cinematográfico considerado como políticamente disidente.

Sin embargo desde los albores de la cinematografía existen realizadores que escapan de las ideas hegemónicas, y tratan así de plasmar una representación de la realidad que va contra los cánones y las formas estéticas, políticas, económicas y sociales establecidas; uno de éstos fue Charles Chaplin.

²⁹ Ralph Linton define la cultura como: “La configuración de la conducta aprendida y de los resultados de la conducta, cuyos elementos comparten los miembros de una sociedad.” (Linton, 1992:45).

Capítulo IV

Charles Chaplin

4.1 Desde su nacimiento en 1889 hasta su llegada a Estados Unidos en 1910.

*Un héroe lo es en todos los sentidos y maneras,
y ante todo, en el corazón y en el alma.
Thomas Carlyle.*

El año de 1889 marcó en Gran Bretaña el comienzo del declive de la época victoriana. Inglaterra había afianzado su poder como la potencia imperial predominante, la Revolución Industrial y la fuerza mecánica se habían consolidado como uno de los principales motores en el desarrollo político-económico del reinado de la monarca Victoria, en la que también se había generado una pequeña pero poderosa burguesía industrial que se acomodó como gran fuerza influyente. La revolución tecnológica también logró crear una clase social hasta antes desconocida: el proletariado industrial, arraigado en los centros urbanos más pobres como en la parte del *East End* de Londres, retratado por Jack London como un lugar verdaderamente obscuro para habitar.

Es en el *East End*, donde el 16 de abril de 1889 nace Charles Spencer Chaplin. Su madre Hanna Hill, cantante y bailarina logró tener cierta popularidad como artista de variedades; había tenido un hijo, Sydney, fruto de su primer matrimonio con un aventurero explorador de África. Charles Chaplin padre, había dado su apellido a Sydney, al igual que su esposa. Charles Chaplin Sr. era artista de vocación, como cantante de ópera, compositor y actor gozó de cierto renombre en el mundo de las variedades populares de los *music halls*.

La familia Chaplin en un principio gozó de cierta estabilidad económica, sin embargo la afición del padre por la bebida, así como las constantes giras artísticas que ambos esposos hacían por separado, afectarían el matrimonio, dando lugar a que Charles Chaplin padre abandonara a su esposa y a sus dos hijos.

Hanna Hill con el niño Sydney y el bebé Charles, lucharía por salir de los modestos teatros populares para llegar a consolidarse como una gran artista; sin embargo la pérdida paulatina de su voz y una enfermedad mental que comenzaba a manifestarse, terminaron por truncar sus esperanzas artísticas. La primera vez que el pequeño Charles Chaplin pisó un escenario fue para sustituir a su madre en el inoportuno momento en que ésta perdió repentinamente la voz. El talento del niño había penetrado en el exigente público que asistía esa noche al *music hall*, inmediatamente los asistentes arrojaron monedas al escenario como muestra de simpatía, Charles no demoró en posponer su canto para recoger y contar las monedas sobre el plató, hecho que causó más carcajadas por parte de los espectadores. “Aquella noche fue la primera vez que pisé un escenario y la última vez que lo hizo mi Madre” (Chaplin, 1964).

Los impedimentos vocales de Hanna Hill le significarían a la familia la ruina total; sin recursos económicos la familia se ve obligada a recurrir a los insuficientes servicios de asistencia, que los lleva finalmente a refugiarse en un asilo de beneficencia pública, donde separan a los niños de su madre, ésta se queda en la institución, y los niños son internados en un orfanato donde sufrirían vejaciones y maltrato corporal.

Dentro del orfanato, los niños son separados, Sydney es alistado para salir a bordo de un barco escuela, y Charles permanecerá en el internado por dos años más. El 18 de enero de 1898 la madre abandona el asilo y busca a sus hijos, recoge a Charles y más tarde Sydney abandonaría el buque escuela para reencontrarse con ellos. Sin embargo la persistente miseria condenaría a la familia a la separación y a volverse a refugiar dentro de una institución asistencial. Su madre cuya pérdida de sus facultades mentales eran cada vez más recurrentes, no regresaría al asilo sino a un manicomio, por lo que más tarde los niños son cuidados por su padre ya cegado por los vapores del alcohol.

Hanna Hill consigue salir del manicomio aparentemente curada, los niños vuelven con su madre –la miseria parece ser lo único que los sigue con vehemente fidelidad–, vagan de una casa a otra sin poder establecerse por la falta en el pago de la renta. La madre lograba alquilar una máquina de coser y con algunos retazos de tela se aseguraba el alimento diario, que según el mismo Chaplin recordaba era una dieta basada en pedazos de carne de origen inexacto, nabos y cabezas de pescado.

Chaplin al igual que la mayoría de los niños que crecían dentro de los barrios bajos de Londres dejaban a muy temprana edad su niñez, para incorporarse a labores de trabajo que sólo una vida de miseria podía orillar.

Los niños hacían lo que podían para ayudar a su madre a conseguir dinero. Charles como buen *cockney* (pilluelo) cantaba y bailaba en las calles lodosas y malolientes del *East End*, a menudo sin zapatos, o con la ropa de la madre de sus tiempos de cantante de *music halls*, más tarde participaría en varias compañías teatrales entre las que destaca “Los ocho muchachos de Lancashire”, donde perfeccionó su arte callejero: cantar, bailar, imitar, patinar, etcétera. Aunque las giras de la compañía eran esclavizantes y mal pagadas para un niño, el pequeño Charles absorbió todas estas experiencias para convertirse desde muy temprano en un verdadero cómico de variedades.

Regresando a Londres de las giras por todo el Reino Unido, Charles se las arreglaba para encontrar cualquier oficio que se le presentara, desde botones en un hospital, soplador de vidrio en un taller artesanal o manejando una máquina de imprenta.

Sydney que en un momento se dedicó a ser ayudante en la reparación de telégrafos, encontró la oportunidad de ser camarero dentro de un gran barco transatlántico, en razón de lo cual realizaba viajes por África siempre regresando de cada recorrido con el salario para su madre y hermano.

A pesar de los enormes esfuerzos realizados por la familia, los trastornos psicológicos de la madre agudizados por su desnutrición parecían regresar con más gravedad, obligando a Charles a trasladarla nuevamente al manicomio. Con Sydney de viaje constante y su madre en una institución mental, Charles quedaría solo en una ciudad verdaderamente hostil.

Por la falta de pago en la renta, Chaplin se ve obligado a vagar sobre los barrios bajos londinenses: durmió debajo de los puentes sobre el Río Támesis o en terregales abandonados. La vida de Charles parecía ser el reflejo fidedigno del protagonista de la novela de Dickens: *Oliver Twist* o de algún otro personaje lacrimante de Gorki, el único recurso que tenía para ayudarse a sobrevivir eran sus pantomimas callejeras y una que otra pillería.

La pobreza material como principal característica de su personaje Charlot (el vagabundo) en su obra cinematográfica sería vivo recuerdo de lo que él mismo había padecido durante su precoz infancia, a lo que se sumó otro rasgo fundamental: el temor a la policía, que amedrentaba sin ninguna aparente razón a los vagabundos de las calles londinenses. Estos elementos constituyeron parte de la visión dramática en la vida del vagabundo Charlot. Escribe Chaplin:

Al final de nuestra calle había un matadero de ovejas que pasaban delante de casa, en su camino hacia el sacrificio. Recuerdo que una se escapó y se echó a correr calle abajo, ante la algazara de los espectadores. Algunos intentaron echarle la mano, tropezando entre ellos. Yo me reía encantado de su pánico y de sus ágiles saltos. ! La escena parecía tan cómica! Pero cuando la cogieron y se la llevaron al matadero me di cuenta de la realidad de la tragedia, y me metí corriendo en casa, gritando y llorando: ¡Van a matarla! ¡Van a matarla!

Aquella bella tarde de primavera y aquella cacería cómica no se apartaron de mi imaginación varios días. Me pregunto si aquel episodio no estableció los cimientos de mis futuras películas: la combinación de lo trágico y lo cómico (Chaplin, 1964: 40).

A los doce años y reducido a vagabundo, se rencuentra con su hermano, quien traía dinero para subsistir por algún tiempo. Poco después es llamado para tener un papel dentro de una pequeña obra de teatro, la prensa local elogia la interpretación realizada por éste, pronto va consolidando su posición con papeles pequeños pero brillantes, así logra obtener otra participación dentro de una adaptación de Sherlock Holmes, por lo cual realiza una gira de casi un año por toda Inglaterra. Estando de vuelta en Londres, consigue que su hermano Sydney obtenga un discreto papel dentro de la obra, juntos realizarán un nuevo *tournee*. Pronto los hermanos Chaplin sacan a su madre –un poco más estable– del manicomio y la instalan en un modesto pero digno departamento mientras ellos continúan trabajando en diversas puestas; sin embargo éstos descubrirán que su madre estaría muy lejos de estar rehabilitada, vuelven sus trastornos psicológicos y es internada nuevamente en el psiquiátrico, nunca más recobrará la cordura.

Charles y Sydney cruzarían un mal momento afectivo y también en el trabajo, la buena racha en el teatro pareció haber cesado. Nuevamente la miseria rondaba a la familia, sin embargo poco tiempo después, el importante productor de espectáculos Fred Karno, contrataría a Sydney para una de sus

compañías teatrales, Sydney sin vacilar recomienda a su hermano de dieciséis años con Karno para interpretar un pequeño papel en la pantomima, Charles es contratado y realiza brillantemente los papeles impuestos. En ese tiempo Charles compartió el escenario con Stanley Jefferson que años más tarde se haría famoso junto a su compañero Oliver Hardy (el Gordo y el Flaco). Consolidado en las pantomimas de Karno, Chaplin encarna un personaje de borrachín con el cual tendría uno de sus mayores éxitos dentro del *show* de variedades.

Chaplin, de diecinueve años, viaja con la compañía Karno a París, donde el laureado músico Claude Debussy le expresa su admiración por su papel de ebrio en el Folies Bergère. Pero aún más importante, será la primera vez que Charles se admirará con el cine y con el comediante francés Max Linder en pantalla.

A la edad de veintiún años Charles Chaplin encontrará la oportunidad de viajar con la compañía Karno a presentar su *show* de pantomimas en Estados Unidos, la fortuna del joven actor daría un vuelco tremendo.

4.2 Etapa de aprendizaje, etapa creadora, surgimiento del artista

Chaplin se embarca por primera vez hacia los Estados Unidos en un buque transportador de ganado y de inmigrantes durante el otoño de 1910, y junto a la compañía de pantomimas de Karno arriba a Nueva York. En un principio el público se muestra frío ante el humor inglés y a Charles le parece hostil la ciudad, apunta: “Los altos rascacielos tenían un aspecto cruelmente arrogante y parecían ocuparse poco de la gente corriente. Después fui a la segunda y la tercera avenida, una miseria agitada, chillona, riente y lacrimante a la vez, amontonada en torno de las puertas, en las escaleras de incendios y desparramada por las calles. Todo aquello resultaba muy deprimente” (Chaplin, 1964: 132).

Su *show* de variedades se presenta el 3 de octubre de 1910, la pantomima triunfa, la prensa recibe muy bien la actuación de Chaplin, después la compañía emprende una gira a través del país que llevará un año, los números del actor inglés son repetidamente elogiados.

La experiencia obtenida con Karno lo ayudará a consolidar su técnica cómica que desde la compañía de los ocho muchachos de Lancashire había venido desarrollando.

De regreso a Inglaterra, continuó realizando giras con la *troupe* Karno con la cual emprendió un segundo viaje a los Estados Unidos en 1912. En el mismo año el realizador cinematográfico Mack Sennett había fundado la empresa productora Keystone Film Co, que se convirtió en una de las más importantes productoras de cine cómico. Sennett se había asociado con una de las celebridades más famosas del momento, Ford Sterling, sin embargo este último mostró interés en acrecentar sus ganancias como actor, Sennett lo cree sustituible y manda a buscar al cómico de Karno que lo había hecho reír con su interpretación de ebrio, este era Charles Chaplin.

Chaplin, quien ya había mostrado interés por el cine, aceptó la propuesta de Sennett y más cuando negoció un salario de ciento cincuenta dólares semanales, firmó encantado, nunca había ganado tanto dinero.

Tras su llegada a los estudios de Sennett en 1914, padece la hostilidad de sus compañeros, lo apodan *Limey*, (término peyorativo para denominar a los emigrantes ingleses de la más baja escala social), así desde un principio Chaplin comienza a tener conflictos debido a diferencias sobre la realización del trabajo, lo que empezó a colmar la paciencia de Sennett, sin embargo, el talento de Chaplin apaciguó los nervios del productor.

Fue en la Keystone donde Chaplin obtuvo su primer acercamiento con el cine, aprendió varios trucos cómicos fundados en el *gag* basado en la caricaturización y exageración de la realidad, sin embargo éste había nacido de la pantomima, con fundamento en la observación del comportamiento humano y de la realidad misma, por lo cual en adelante mezclará estas dos visiones de la comicidad para darle una característica graciosa y humana a su personaje.

Realizó para la Keystone treinta y cinco películas en las que destacan *Carreras de autos en Venecia* (1914), y *Veinte minutos de amor* (1914). Es en esta época en la que Chaplin descubrió la vestimenta característica de su personaje (el vagabundo o Charlot); al respecto señala: “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: los pantalones, holgados; la chaqueta, estrecha; el sombrero pequeño, y los zapatos grandes. Estaba indeciso si debería parecer viejo o joven; pero recordando que Sennett creyó que yo era mucho mayor, me puse un bigotito, que en mi opinión, me añadiría edad sin ocultar mi expresión” (Chaplin, 1964: 158).

Chaplin tuvo que justificar su vestuario poco convencional con el productor por lo que convenció a Sennett de aceptar su indumentaria, apunta: “Fíjese, este personaje es polifacético: es al mismo tiempo un vagabundo, un caballero, un poeta, un soñador, un tipo solitario que espera siempre el idilio de la aventura. Quisiera hacerse pasar por un sabio, un músico, un duque, un jugador de polo” (Chaplin, 1964: 158).

Sin sospecharlo, cobraba gran popularidad. Sennett, con el fin de retenerlo ante las constantes insinuaciones de otras empresas productoras, le concede libertad para dirigir sus películas, y a ello, junto a Mabel Normand, dirigen el éxito de *Charlot camarero* (1914), *Charlot sufragista* (1914), películas que fueron exitosas, y que a su vez le significaron una invaluable experiencia como director.

Pronto Charles traerá a su hermano Sydney para incorporarse en la Keystone. Su creciente popularidad lo hará atractivo para otras empresas productoras, es buscado por la Essanay Company quien ofrece a la nueva estrella un contrato por diez mil dólares por firmar el convenio y mil doscientos cincuenta por semana, Chaplin aceptó de inmediato.

La empresa radicaba en Chicago, sin embargo la nueva figura convenció a los productores en rodar en California, con fin de alejarse de imposiciones ejecutivas y buscar más libertad.

En la Essanay el ya director gozó de más libertad creativa, su sistema de interpretación se alejó paulatinamente de la improvisación introduciendo cierto rigor en el argumento. En este periodo el actor descubre las posibilidades del cine en su sistema cómico, le da a su personaje Charlot un énfasis proletario, así, el multifacético personaje irá transformándose paulatinamente en el vagabundo (*The Tramp*), personaje con el cual trata de combinar la comicidad con el drama. Asimismo descubrió los personajes y el mundo que rodean al vagabundo, la bella y dulce muchacha, el gigante acosador, el policía perseguidor, etcétera. Así fue creando los elementos humanos y técnicos que definirán su obra.

Chaplin dejó de ser sólo un actor de bufo, para ser admirado como un artista completo, dado que su aprendizaje artístico estaba casi completo, ya que sintetiza toda su experiencia de actor de teatro y lo adapta armoniosamente por medio de la comedia a las imágenes móviles. Es en esta época de 1915, cuando el cine reclamó su estética alejándose de la interpretación teatral con películas como *El nacimiento de una nación* (Griffith, 1915), lo que permitió que la cinematografía y Chaplin encontraran su expresión propia.

El vagabundo se había convertido en el personaje cinematográfico más famoso del mundo, y sus exigencias monetarias habían aumentado tanto como su popularidad, encontrando eco en la empresa cinematográfica Mutual, quien en 1916 le ofreció diez mil dólares semanales y un bono anticipado por ciento cincuenta mil, convirtiéndose en su momento en el actor mejor pagado de la industria fílmica estadounidense.

En la Mutual, Chaplin gozó de total libertad, lo cual le ayudó a consolidarse como artista, son notables películas como: *Charlot patina* (1916); *Cura de aguas* (1916); *La calle de la paz* (1917); *El prestamista* (1916) y *El inmigrante* (1917).

Aunque Chaplin se encontraba en la cima del éxito, no puede dejar de sentirse solo, recorre los barrios pobres en las principales ciudades de Estados Unidos. Su sistema de comicidad, y su personaje, el vagabundo, se habían consolidado, sin embargo le faltará refrendar otro elemento indispensable que se esbozaba ya en alguna de sus películas, su visión política.

Escribe Villegas López: “Chaplin se siente perdido, desconcentrado. El niño pobre de los barrios más pobres, el oscuro actor errante, el vagabundo Charlot que lleva dentro, le empujan a dar largos paseos por los barrios sórdidos, entre la gente humilde, como quien recuerda un viejo y triste amor lejano. Somerset Maugham le acompaña en uno de ellos, y Chaplin le muestra las calles sórdidas, estrechas, las casas cochambrosas, los tenduchos oscuros y sucios, la pobre gente más vencida. Su rostro se iluminó –cuenta Maugham– y su voz adquirió más vivacidad al exclamar: “¡Fíjense! Esto sí que es la vida real ¿verdad? El resto no es más que una farsa” (Villegas López, 1966: 97).

4.3 El impacto social causado por Chaplin

Chaplin se había convertido en el hombre más famoso del mundo, su popularidad se había desbordado: multitudes, bandas de música y romerías lo seguían en cada presentación pública.

Comenzó a recibir elogios de destacados artistas e intelectuales. Le visitaron en su estudio los aclamados bailarines de *ballet* Nijinsky y Ana Pávlova, el pianista polaco Leopoldo Godowsky, el escritor liberal español Vicente Blasco Ibáñez, la cantante de ópera Nellie Melba, entre otros; entabla amistad profunda y de carácter vitalicio con el famoso actor Douglas Fairbanks, protagonista de películas tan importantes en la época como: *La marca del zorro* (1920), *El ladrón de Bagdad* (1924) y *El pirata negro* (1926).

Chaplin se convirtió en parte de la vida diaria, en la moda masculina deja su influencia; pantalones bombachos, bléiser corto, y hasta el pequeño bigote pasaron a ser tendencias en la moda de los años diez. En los Ángeles se celebran concursos de imitadores de Charlot (el vagabundo), en uno de los cuales participó él mismo haciéndose pasar por imitador, quedando en tercer lugar.

La penetración de la cinematografía y en especial la estadounidense en diversas culturas alrededor del mundo, haría de la fama de Chaplin y su cine un fenómeno sin precedentes en la historia de cualquier arte. A menudo se decía que Chaplin era más conocido que Jesucristo.

Durante la Primera Guerra Mundial, Chaplin fue el entretenimiento favorito en el frente de batalla. El poeta suizo Blaise Cendrars lo ha narrado así:

Charlot nació en el frente. Nunca olvidaré la primera vez que oí hablar de él. Fue en el Bosque de la Vache, en una noche de otoño, lluviosa y destemplada. Chapoteábamos en el fango, como centinelas dispersos, en un embudo de mina que se llenaba de agua, cuando Garnier, llamado *Chau-de-Pisse*, regresó de su permiso. Era 1915. Garnier fue el primer permisionario de nuestra media sección de atrevida patrulla. Regresaba en línea recta de París. Toda la noche no nos habló más que de Charlot. ¿Quién es ese Charlot? Garnier estaba lleno hasta rebosar. Me parece que Charlot era para él una obsesión. Nos divirtió mucho con sus historias. A partir de aquella noche, de ocho a quince días, cada hornada de

permisionarios nos aportaba nuevas historias de Charlot, y nosotros pobres diablos que esperábamos siempre el turno de nuestro permiso (nos habían olvidado, permanecimos noventa y dos días sin despegarnos de aquel retén del Bois de la Vache), nos dejábamos insultar soezmente cuando preguntábamos lo que había de nuevo en París.

—¿Cómo? ¿Qué quiere saber? ¡Mira ese imbécil que no ha visto a Charlot!

Nosotros callábamos.

Todo el frente no hablaba más que de Charlot: en las cocinas ambulantes, en los depósitos, en los servicios del agua o del vino, el telefonista al final del hilo, el cartero que nos traía el correo y hasta las mismas cartas de un compañero lejano o de una madrina distinguida no nos hablaba más que de Charlot.

Un día finalmente, llegó mi turno de marchar con permiso. Llegué a París. ¡Qué emoción al salir de la estación del Norte, al notar bajo mis zapatones el buen piso de madera y al ver, por primera vez desde el principio de la guerra, casas no muy agujereadas! Después de haber saludado a la torre Eiffel, me precipité en un pequeño cinematógrafo en la plaza de Pigalle.

Vi a Charlot. Era él.

Él, el pobre estudiante, cuya miserable habitación compartía en 1911, el pobre estudiantillo de medicina que leía a Shopenhauer todo el día y que, por la noche, recibía puntapiés en el trasero en un brillante *Music Hall*, en el que Simon Kra, hoy editor, triunfaba como campeón del mundo de diábolo, y en que yo mismo hacía juegos de manos, con las dos, porque entonces tenía aún mis dos manos.

¡Charlot! ¡Cómo me harté de reír!

— Eh, soldado, no se ría así. Estamos en guerra. —Me dijo un señor de la retaguardia.

– ¡Mierda! Vengo a ver a Charlot.

No podía comprenderme. Reía hasta llorar (Villegas López, 1966: 93)

Durante la guerra Chaplin acudió al consulado británico para mostrar su disposición en presentar su servicio militar, sin embargo su baja estatura y peso corporal lo hacían poco útil en cuanto al frente de batalla se refiere, la embajada británica responde a su ímpetu, pidiéndole que continúe realizando películas que hagan reír a los soldados en el frente, ante esto el artista encontró muestras de rencor. Llegan al estudio cartas de las que salen plumas de ganso blancas (símbolo de cobardía, de ligereza, según la tradición militar británica), otras más le cuestionan sobre su ausencia en el campo de batalla, sin embargo Chaplin a puesto al servicio de la causa aliada su genio cinematográfico, filma *Armas al hombro* (1918), película que pone de manifiesto su malestar contra las potencias centrales, y enaltece lo que él cree es la causa por la democracia.

A su vez, participó junto a su amigo Douglas Fairbanks y su esposa y actriz Mary Pickford (conocida en ese tiempo como la “novia de América”) en una gira de un par de meses por Estados Unidos, con el fin de enaltecer la causa de la guerra a favor de la Entente. Para ello Chaplin fue recibido por el presidente Wilson para poner en marcha una vasta campaña de venta de bonos de guerra del cual el artista sería uno de sus principales promotores, al mismo tiempo realizó una pequeña película *El bono* (1918), con fin de robustecer dicha campaña.

Chaplin pasó a ser un fenómeno en la cultura popular y un emblema de los cuadros de infantería en el frente francés. Las marchas militares le rinden tributo:

Pues la luna brilla sobre Charles Chaplin,

Sus zapatos crujen

Por la falta de betún.

Y habrá que zurcirle los calzones

Antes que lo manden a los Dardanelos.

Al igual los niños ingleses le componían sus propios cantos:

*Uno, dos, tres, cuatro,
Charles Chaplin se fue a la guerra;
Él enseñó a bailar a las enfermeras
Y esto es lo que les enseñó:
punta y tacón, vamos allá,
punta y tacón vamos allá.
Un saludo al rey,
una reverencia a la reina,
y al Káiser, la espalda no más.*

Los encuentros de Chaplin con multitudes a veces produjeron desenfadadas muestras de cariño, que a menudo le ponen en peligro: lo avientan, lo cargan, lo tiran, le arrancan pedazos de su ropa; en muestras verdaderas de idolatría, las señoritas le cortan con tijeras, botones, mangas como si se trataran de reliquias divinas.

Entre tanto, Chaplin firmó un nuevo contrato, esta vez con la First National, sólo por ocho películas y por un millón de dólares, gozando de libertad total para dirigir en su propio estudio.

Realizó para la First National películas como las ya mencionadas: *Armas al hombro* (1918), *El bono* (1918); también realizó *Vida de perro* (1918) y la obra más importante y personal hasta entonces *El Chico* (1920). Sin embargo Chaplin desea total y absoluta independencia, no quiere depender de ninguna productora que no sea la suya.

Cuando Chaplin vio la posibilidad de poner su arte al servicio de una causa en la que creía, y valiéndose de su libertad creativa, comenzó a luchar en contra de su obra como mera mercadería. Los asuntos políticos y sociales le fueron cada vez más atractivos. Chaplin tiene la necesidad de transmitir no sólo historias cómicas o dramáticas, empezó a descubrirse como vocero de las clases sociales más desafortunadas. Con su personaje Charlot emprendió una nueva búsqueda artística y personal que le llevaría por caminos estridentes.

4.4 La independencia

En abril de 1919 y apoyados por una campaña anti-*trust* que el gobierno del presidente Wilson promovía, Charles Chaplin, Mary Pickford, Douglas Fairbanks y el aclamado director David W. Griffith, fundaron la productora United Artists (Artistas Unidos), inaugurada con el convencimiento en que los grandes realizadores de cine, y actores produjeran y distribuyeran sus propias películas.

Chaplin siendo accionista de la United Artists había logrado independencia total como artista, pero aún no terminaba su contrato con la First National, por lo que estrena para ésta *El Chico* lo que le significó su mayor éxito hasta entonces, sin embargo esta película pareció atentar contra las conciencias de algunos grupos que tachaban la cinta de anarquista y amarga, los antecesores a la Liga de la Decencia³⁰ le acusan de haber contrapuesto los valores canónicos de la integración familiar, de la misma manera el filme, en la visión de algunos “superpatriotas” ponía en entredicho la época de la “prosperidad” y “abundancia” que significaron los años veinte. Sin embargo el clamor de la mayoría por la película, así como la aparente política liberal que vivía Estados Unidos con el presidente Wilson, ahogaron las voces que se comenzaron a manifestarse contra la visión del artista.

En 1918 Charles Chaplin se casó con la joven actriz de dieciséis años Milderd Harris, causando el escándalo y la nota de los medios sensacionalistas, pero no mayor a su repentino divorcio en 1920, en el cual la actriz ventiló el supuesto maltrato psicológico que sufría por parte del director. Este será uno de los primeros escándalos entorno a la figura del artista británico.

El Chico había significado un enorme trabajo, al igual el desgastante proceso de divorcio que culminó con la indemnización por cien mil dólares y una pensión a Milderd Harris, provocó la fatiga del director. Buscando despejar sus ideas emprende un viaje por Europa, ello despertó sospechas por parte de la prensa, pronto se le cuestionó sobre sus repentinas ganas de dejar el país, se le bombardeó con preguntas absurdas como:

³⁰“Poderosa organización fundada en 1933 por obispos americanos, bajo el impulso personal del papa Pío XI, que acababa de dedicar al cine la encíclica *Vigilanti Cura*. Su embajador extraordinario, Nuncio Cicognani, confió la dirección de la Legión a un estado-mayor de sacerdotes de origen irlandés. El primer objetivo de la Legión era obligar a Hollywood a observar rigurosamente el Código de pudor redactado años antes por un jesuita el R.P. Lord.

- ¿Qué hace con sus zapatos cuando se ponen viejos?
– Los tiro.
– ¿Qué hace con sus bigotes cuando se ponen viejos?
– Los tiro
– Míster Chaplin, ¿es usted comunista?
– No.
– ¿Le interesa Rusia?
– Me interesa la vida. El bolcheviquismo es una nueva fase de la vida. Debe, por tanto interesarme el bolcheviquismo (Villegas López, 1966: 110).

El barco en el que partió a Inglaterra estaba lleno de periodistas que lo siguieron bombardeando, éstos le sugieren que, al pasar por la Estatua de la Libertad, éste salga ante la cámara mandando besos al monumento, Chaplin se negó a tal idolatría, ello trajo comentarios adversos y cuestionamientos sobre su lealtad al país que le había hecho rico.

A su llegada a Londres Chaplin fue recibido por entusiastas multitudes. Sin embargo éste busca su intimidad, refugiándose clandestinamente en los barrios bajos de su infancia en *East End*, donde nadie le reconoce, vaga por las calles, juega con los niños, visita lugares y viejos amigos. “Todo lo encuentra más pequeño, más viejo y más pobre” (Villegas López, 1966: 113).

Recibe miles de cartas bendiciéndole, otras más extrañas le piden que saque del empeño la dentadura postiza de una abuela, le ofrecen el mapa de un tesoro. Le salen parientes por todas partes: nueve mujeres aseguran ser sus madres biológicas, cada una con su fantástica historia de cómo fueron despojadas del pequeño Charlie.

Chaplin visitó al famoso escritor H. G. Wells que lo recibe disfrazado como Charlot. Sigue caminando por las viejas tabernas del *East End* en compañía del escritor Thomas Burke quien al igual que Chaplin fue un *cockney* de los mismos barrios.

Viaja a París y luego a Berlín poco tiempo después de haberse sofocado un intento de revolución encabezado por la Liga Espartaquista, cuyos líderes más visibles fueron Rosa Luxemburgo y Karl Liebknecht. Chaplin se encontró con la novedad que allí nadie le conoce, la guerra había excluido a

Alemania de la distribución de películas estadounidenses. Aún así la ciudad le complace mucho, recorre sus famosos cabarets, conoce las vanguardias del cine alemán en películas de directores como Fritz Lang, creador de obras tan importantes para el cine como: *Los nibelungos* (1924), *Metrópolis* (1927), y Robert Wiene autor de un clásico del expresionismo alemán *El gabinete del doctor Caligari* (1919).

De regreso a los Estados Unidos, Chaplin termina su contrato con la First National, realizando sus últimas películas para esta compañía, acaba *Día de paga* (1922), y *El peregrino* (1922), inmediatamente después se dispuso a realizar nuevas cintas en su propia empresa.

Durante su viaje por Europa Chaplin expande su visión del mundo, se vuelve un “intelectual”, un estudioso del momento, sus películas dejan de ser sentimentales y comienzan a tener una enorme connotación social.

Es el tiempo en que Hollywood comenzó a ser acosado por la prensa y ciertas asociaciones civiles que tachaban a la industria como inmoral y pervertida. Ciertos grupos conservadores la denominaron la “nueva Babilonia”. Los desenfundados años veinte fueron el escenario de escándalos sexuales, de los que Chaplin no escapó, al igual se suscitaron otros como el asesinato del director cinematográfico Taylor y de la aparente violación y posterior muerte –por perforación de la vejiga- de la actriz Virginia Rappe, ésta última fue achacada a Roscoe Arbuckle, quien fue vetado por siempre de la industria aunque al final de su proceso fue declarado inocente.

Ante el acoso de asociaciones puritanas y de la prensa, la industria cinematográfica se alía en lo que constituiría la Motion Picture Producers and Distributions, compañía dispuesta en lo fundamental en servir a la autocensura. Se redactó un código ético al que se debían acatar todos los realizadores cinematográficos.

Sin embargo Chaplin no atendió a tal llamado, desafió al puritanismo y realizó su primer filme para la United Artists. La trama de la película era tan revolucionaria para su época que se titubeó en el título final; en un momento Chaplin abordó esta obra con el nombre de “La opinión pública”, finalmente deviene en *Una mujer de París* (1923).

Esta cinta sería una novedad en lo que Chaplin venía realizando. Fue la primera vez en que éste no participaría como protagonista, sólo se dedicó a dirigirla, el papel principal lo asumiría la actriz Edna Purviance. La cinta produjo tal reacción inquisidora que a la actriz le costó su carrera. Señala Villegas López:

Se considera inadmisibile aquel filme, donde se defiende a una mujer “pecadora” y se condena la intransigencia moral. En Estados Unidos prohíben el filme. Es un escándalo y una polémica semejantes a los que, muchos años antes, había suscitado Dumas hijo con *La dama de las camelias*; semejante al que muchos años después suscitará el mismo Chaplin con *Monsieur Verdoux* (1947). En Europa, el filme se acepta sin reserva y queda consagrado como una de las obras maestras del cine. En Norteamérica fue un gran éxito en el estreno, un fracaso económico, una crítica mediocre, y sólo los directores más destacados entendieron la gran lección que Chaplin daba allí (Villegas López, 1998: 123).

Continúa Villegas López:

¿Cuánto de íntimamente biográfico no hay en ese filme de Charles Chaplin, sin Charlot? En él se defiende y establece lo que será su obra futura, pero ¿no defiende también en él el derecho de la vida? Y este ataque a la “opinión pública” va a tener una contestación: golpe por golpe. Porque la opinión pública no es en Norteamérica esa entelequia abstracta, imprecisa e idealista que es en Europa. En Estados Unidos es algo concreto, práctico, y activista. Es decir, eficaz, la fuerza más eficaz de los Estados Unidos. La opinión pública estadounidense está organizada en infinidad de Ligas, Asociaciones, Legiones, Clubs..., dispersos en todas las ciudades y pueblos, que se ponen en marcha a una señal, casi espontáneamente. Que se organiza en lo que el argot político llama “grupos de presión”. Lo mismo se infiltra en los organismos oficiales, que escriben al gobierno verdaderas oleadas de cartas para conseguir una variación de cualquier servicio público o una medida de carácter general que cambie la fisonomía del país (Villegas López, 1966: 124).

Estos grupos de presión han servido para modificar las desviaciones a las estructuras tradicionales, basando su poder en la institucionalización formal de organizaciones de participación ciudadana. En Estados Unidos durante el mismo periodo en que la autocensura cinematográfica comenzaba a tener fuerza, cobraron relevancia las acciones tomadas contra la elaboración, distribución de productos

alcohólicos, esta medida que luego fue conocida como la “Ley Seca” no se hubiera concebido, sin la presión de estos grupos (“Liga contra las tabernas”).

Después del desastre financiero que le significó a Chaplin *Una mujer de París*, el artista decidió volver al personaje del vagabundo, esta vez en un drama basado en la experiencia de los buscadores de oro en Alaska. Durante todo el año trabaja sin cesar en el argumento del drama, así es como realiza *La quimera del oro* (1925).

Villegas escribe: “Para comenzar la filmación se alquila un terreno nevado en Summit, en las montañas de Nevada. Los extras no son profesionales, sino vagabundos auténticos, que han de figurar en la caravana de buscadores y a la que han de dar todo su realismo. Y cuando Chaplin aparece vestido de vagabundo, con una pequeña manta sobre los hombros, como se ve al principio de la película, la multitud de improvisados actores estalla en una ovación delirante. Son los vagabundos auténticos, que aplauden al gran vagabundo eterno” (Villegas López, 1966: 125).

Para el papel femenino Chaplin encontró en la joven actriz de origen mexicano Lolita McMurray después llamada Lita Grey, la heroína compañera del vagabundo. La filmación de *La quimera del oro* tomó un descanso en el rodaje, el cual fue aprovechado por Chaplin para viajar a Sonora México junto a Lita embarazada y casarse secretamente, sin embargo la noticia se dio a conocer por los astutos medios, provocando un nuevo escándalo. Chaplin tenía treinta y tres años y Lita dieciséis.

Chaplin decidió sustituir a Lita de su papel por la novel actriz conocida en la filme de Von Sternberg *Cazadores da almas* (1925), Georgia Hale. En el mismo año de 1925 nació Charles Spencer Chaplin Jr., pero su matrimonio comenzó a tornarse tempestuoso.

El éxito de la *Quimera del oro* le trajo a Chaplin ser considerado como un auténtico genio cinematográfico. A pesar del gran impacto sucedido por la película, Chaplin fue atormentado por los escándalos en los que se vio inmerso. La película fue boicoteada por ligas de decencia que tacharon al director de ser un corruptor de menores y un “Don Juan”.

En 1926 Chaplin comenzó su largometraje *El circo* (1928), para el cual gastó un millón de dólares en la producción y levantó un auténtico circo dentro de sus estudios. Durante las grabaciones de *El circo*, nació su segundo hijo Sydney, sin embargo la llegada de un segundo hijo no significó de modo alguno la restauración afectiva de la pareja Chaplin. El 10 de enero se le presentó una demanda de divorcio expedida por su esposa, acusándole de infidelidad. El juez de lo familiar mandó congelar todas sus cuentas y bienes materiales, incluyendo la película que rodaba.

Chaplin viajó a Nueva York en busca de su abogado, los medios especularon (sin bases) de un intento de suicidio por parte del director, Lita Grey se hizo publicidad por medio del escándalo difundiendo historias de cama. El escándalo tomó mayores dimensiones cuando Lita afirmó ser la presa de un atentado violento orquestado por Chaplin.

Por cuestiones de carácter fiscal se le quitaron dos millones de dólares, inclusive por el congelamiento de sus cuentas bancarias, se le amenazó con echar del país a su madre que años atrás había hecho traer de Inglaterra. Chaplin vehemente por cortar el escándalo negoció el divorcio, que le costó una enorme suma de dinero así como la pérdida de la potestad de sus dos hijos.

Por otra parte, las evoluciones técnicas traerían cambios sustanciales en la forma de realizar cine, una de ellas fue la invención del cine sonoro, esto pondría en graves aprietos a Chaplin y a su personaje el vagabundo, el artista se había negado al sonido. Para el director la belleza cinematográfica radicaba en la naturaleza del mundo silente en que viven sus personajes.

Tras el éxito de las primeras películas sonoras como: *El cantor de jazz* (1926), se potenció la extinción del cine silente, y por ende la postura y la forma de realización del director inglés, ello le haría poner a prueba su genio, es de esta manera que comenzó a trabajar en *Luces de la ciudad* (1931).

La crítica fue categórica en el éxito de *Luces de la ciudad*, la prensa del mundo tomó la noticia como si se tratara de un triunfo: el éxito de una película muda en un tiempo en que el sonoro había tomado la preponderancia en el cine (Villegas López, 1966).

Entre tanto, la época de los delirantes veinte parecía distante. Estados Unidos aparentaba ser un país diferente, la era del Jazz, los “locos” veinte, los años de corrupción, de la eterna fe individual y

“prosperidad” sin fin, habían terminado. Se daba paso a una época donde la palabra crisis se distorsionaba y dejaba de significar un lapso, para pasar a un estado de permanencia. Comenzaban los “años furiosos”. Millones de parados abarrotaron las cocinas públicas, millones de vagabundos durmieron bajo puentes y terrenos baldíos como el personaje de Chaplin.

Respecto de la anunciada crisis de la bolsa Chaplin escribe:

La noche anterior al crac cené con Irving Berlín, que estaba pletórico de optimismo respecto de la bolsa. Dijo que una camarera que servía en el sitio donde él comía había ganado cuarenta mil dólares en menos de un año, doblando sus inversiones. Él mismo tenía un paquete de acciones de varios millones de dólares, que le producía más de un millón de beneficios. Me preguntó si jugaba yo a la bolsa. Le dije que no podía creer en las acciones habiendo catorce millones de parados. Cuando le aconsejé que vendiera sus acciones y se mantuviese al margen mientras obtuviera algún beneficio, se indignó. Tuvimos casi una discusión.

—¡Usted no tiene confianza en América! —dijo y me acusó de ser muy poco patriota (Chaplin, 1964: 362).

Chaplin atestiguó la encarnación y multiplicación de su personaje en la vida real; esta situación parece haberle atormentado, lo vivió con sensibilidad a flor de piel, sintió que no podía quedar al margen, se ve con obligación de transmitir, de criticar el sistema que había llevado a millones a las calles, realizará *Tiempos modernos* (1936).

4.5 El redescubrimiento.

Chaplin buscó alejarse de los medios sensacionalistas; de la crisis económica que azotaba al mundo entero pero con especial espoleo a los Estados Unidos. Se embarcó a otro viaje de autodescubrimiento que lo llevó por todo el mundo.

Llegó a su natal Londres y los clamores populares parecieron haberse intensificado, le recibieron inmensas multitudes, que de costumbre la policía metropolitana fue incapaz de detener. Chaplin se encontró con el dramaturgo Bernard Shaw con el que discutió apasionadamente sobre arte y economía,

parece que la economía es un tema frecuentemente abordado por Chaplin, frecuencia que mutará en obsesión.

Chaplin discutió sobre política y lo efectos heredados del sistema económico con numerosos políticos y economistas ingleses, principalmente con Lady Astor, John Maynard Keynes y Lloyd George. Ellen Wilkinson, la diputada laborista y luego ministra, lo ha contado así: “Fue la persona más elocuente de la reunión. Al referirse a asuntos de tanta trascendencia como el paro y los salarios, y en su vehemente defensa de la abolición del patrón oro, llegó a eclipsar incluso a ese mago de la palabra que es Lloyd George. Fue como si se hubiesen trocado los papeles. Charlie parecía ser político, y Lloyd George, refugiándose en las bromas, parecía ser el payaso” (Villegas López, 1966: 137).

Con Keynes entabla un intercambio de ideas, referente a ello Chaplin recuerda:

Durante la comida hablé con Maynard Keynes, el economista, y le dije que había leído en una revista inglesa el funcionamiento del crédito en el Banco de Inglaterra, que era entonces una corporación privada: que durante la guerra el banco había sido esquilado de sus reservas de oro, habiéndosele dejado sólo cuatrocientos millones de libras de valores extranjeros, y que cuando el gobierno solicitó un préstamo de quinientos millones de libras del banco, éste simplemente sacó sus valores extranjeros, los miró, los volvió a guardar en la caja fuerte subterránea y concedió el préstamo al gobierno, y que esta transacción se repitió varias veces. Keynes asintió con la cabeza y dijo:

–Eso es, más o menos, lo que ocurrió.

–Pero –le pregunté cortésmente–, ¿cómo se saldaron esos préstamos?

–Con la misma moneda fiduciaria –dijo Keynes (Chaplin, 1964: 370).

Chaplin se vio interesado en el funcionamiento y composición del Estado inglés, había escrito anteriormente sobre un intercambio de ideas entre él y Winston Churchill la primera vez que le conoció en la casa de playa de California, de la actriz Marion Davis, Chaplin recuerda:

Sólo cuando hablé del gobierno laborista se animó.

–Lo que no comprendo –dije– es que en Inglaterra la elección de un gobierno socialista no altere la situación de un rey y una reina.

Su mirada chispeó rápida y humorísticamente desafiante.

–Claro que no –dijo.

–Yo creí que los socialistas eran opuestos a una monarquía.

Se echo a reír.

–Si estuviera usted en Inglaterra le hubiéramos cortado la cabeza por esa observación (Chaplin, 1964).

Vuelve a sus antiguos barrios de la infancia en el *East End*, donde juega con los niños, reparte dulces, y promete volver para ver juntos sus películas. Acude a fastuosas reuniones donde discute de los mismos temas que le obsesionan con su conocido Winston Churchill.

The Times escribe sobre su encuentro con Churchill y demás políticos británicos en el hotel Carlton de Londres:

El público británico, cuando rinde un homenaje a una persona que se ha distinguido en el mundo político, artístico o social, lo hace sin regatear su tributo. El primer ministro, un ex primer ministro, miembros del gobierno, de la nobleza, dirigentes de la sociedad y el gran público, le ha dado una bienvenida magnífica y su entusiasmo no ha tenido límites. Cabe la pregunta: ¿no habremos exagerado la nota y perdido un poco nuestro sentido de los valores? No puede dejar de reconocerse que mister Chaplin es un genio de talento único, y que tenemos para con él una deuda muy grande, pues ha hecho reír al mundo entero con sus gracias tan finas como sanas. Pero él mismo será el primero en convenir que su talento no le hace acreedor a uno de los muchos más altos en el Templo de la fama, y tributarle honores como si fuera un Shakespeare, un Nelson o un Wellington es, en verdad excesivo (Villegas López, 1966: 138).

Añade Villegas: “Este comentario mezquino de la opinión oficial de Inglaterra revela la incompreensión en que, a pesar de los recibimientos apoteósicos, se tiene a Charles Chaplin. Revela también que la gloria, por grande que sea, no es capaz de franquear allí la frontera de las clases, y que aquel hombre que vive en casa y se sienta en la mesa de los príncipes y aristócratas es siempre el niño del barrio más pobre de Londres” (Villegas, 1966: 139).

Lo que quizá no vislumbró el periodista que escribió en *The Times* sobre la supuesta “sobreevaluación” hacia Chaplin por parte de las altas esferas de la jerarquía británica, es que para muchas personas alrededor del mundo, el vagabundo Charlot había encarnado hacía mucho tiempo el papel del héroe del siglo XX. Las míticas figuras de Nelson o Lord Byron parecían ser incomprendidas, distantes e indiferentes para la mayoría de las clases trabajadoras. El vagabundo vino a representar la figura de un hombre infausto, con el cual, hombres comunes, podían familiarizarse rápidamente. En el vagabundo se reflejan las carencias, preocupaciones, alegrías de una clase trabajadora dominante en las sociedades industriales de todo el mundo.

Sucedió también una confrontación con la prensa en Inglaterra, cuando Chaplin se encontraba esperando a su pareja para entablar un juego de tenis, un muchacho se le apareció, estableciendo conversación con el director, el chico compartió puntos de vista sobre política, en los cuales éste habló pesimistamente de la situación que vivía Europa.

Recuerda Chaplin: “Le dije que la situación en Europa iba a provocar otra guerra.

–Bueno, pues a mí no me cogerán en la próxima –dijo el joven.

–No le censuro –repliqué–. No siento el menor respeto por los que nos acarrearán conflictos; no me gusta que me digan a quién debo matar y por qué tengo que morir, todo ello en nombre del patriotismo” (Chaplin, 1964: 391).

Pronto Chaplin observó que aquel joven hablaba con un periodista, y al siguiente día en primera plana en los periódicos se leía: ¡Charlie Chaplin no es patriota! Escribe él mismo:

El hecho es que no soy patriota, no sólo por razones morales o intelectuales, sino porque eso no despierta en mí sentimiento alguno ¿Cómo se puede tolerar el patriotismo cuando seis millones de judíos fueron asesinados en su nombre? Algunos podrán decir que sólo ocurrió en Alemania. Sin embargo, tales instintos criminales anidan en el corazón de cualquier país. No puedo hacer corifeo sobre el orgullo nacional. Sí está uno sumido en la tradición familiar, ha tenido casa y jardín, una infancia feliz y amigos, comprendo ese sentimiento; pero yo no he tenido ese pasado. En el mejor de los casos, para mí el patriotismo se nutre de costumbres locales: carreras de caballos, caza, pudín Yorkshire, hamburguesas americanas y Coca Cola; pero actualmente estos productos locales se han

distribuido por todo el mundo. Por lo tanto, no quiero realizar ningún sacrificio por una causa política, a menos de creer personalmente en ella. No soy un mártir del nacionalismo ni quiero morir por un presidente, por un primer ministro o por un dictador (Chaplin, 1964: 392).

De Londres viajó nuevamente a Berlín donde le recibió la estrella del cine alemán Marlene Dietrich. Esta vez difícilmente pudo pasar desapercibido en Alemania. Se reunió con diputados del Reichstag con los cuales discutió la situación económica del país, tema que trató también con su ya conocido amigo Albert Einstein quien le regaló una foto de sí mismo dedicada en tono de broma: “Para Charles Chaplin, economista y político”.

A su llegada a París multitudes lo reciben eufóricamente, el gobierno francés lo condecora otorgándole la Legión de Honor. Los reyes de Bélgica le invitan a visitar el país, sin embargo el director un tanto abrumado considera que su viaje se desviaba de su objetivo o, quizá, estaba reacio en conocer a los representantes morales de un Estado que oprimía cruelmente al Congo.

De regreso a Londres, Chaplin entabló largas conversaciones con Gandhi quien lo logró impresionar, el líder hindú le hizo ver que el uso de las máquinas en los procesos de producción industrial había empobrecido el espíritu y la sociabilidad de los hombres.

Chaplin recuerda la entrevista con Gandhi y escribe:

–Naturalmente, simpatizo con las aspiraciones y la lucha de la India por su libertad –dije–.

Sin embargo, me confunde algo, el odio que siente usted por las máquinas.

El Mahatma movió la cabeza y sonrió, mientras yo continuaba:

–Después de todo, si la máquina se usa con sentido altruista, debe ayudar a liberar al hombre del yugo de la esclavitud y a proporcionarle menos horas de trabajo y más tiempo para cultivar su inteligencia y disfrutar de la vida.

–Comprendo –dijo, hablando despacio–; pero antes de que la India pueda lograr esos fines debe liberarse del dominio inglés. En el pasado la maquinaria ha hecho que dependiéramos de Inglaterra, y la única forma de liberarnos de esa dependencia está en boicotear todas las mercancías hechas con máquinas. Esta es la causa de que hoy hayamos propuesto el

patriótico deber de que cada indio hile su propio algodón y teja sus propios vestidos. Esta es nuestra forma de atacar a una poderosa nación como Inglaterra, y, naturalmente, hay otras razones. La India tiene un clima diferente al de Inglaterra y sus hábitos y costumbres son diferentes. En Inglaterra el tiempo frío requiere una industria activa para comer, nosotros empleamos los dedos. Y esto se traduce en múltiples diferencias.

Conseguí así una clara lección sobre la maniobra táctica empleada en la lucha de la India por la libertad, inspirada, paradójicamente, por un visionario realista, de inteligencia viril y con una férrea voluntad para llevarla a cabo. También me dijo que la suprema independencia está en desprenderse de las cosas superfluas, y que la violencia, al final se destruye a sí misma” (Chaplin, 1964: 376).

Durante su estancia en Inglaterra, fue invitado en Plymouth a la casa de Lady Astor, quien también tendría como huésped al mítico oficial de inteligencia, diplomático, revolucionario, explorador, escritor y arqueólogo galés T. E. Lawrence (Lawrence de Arabia), sin embargo éste siendo fiel a su conocido “misticismo” no asistió a la invitación. Lady Astor aprovechó la estancia de Chaplin para llevarlo a una asamblea donde ella hablaría a favor de su candidatura para ocupar un puesto en el parlamento por el partido conservador, éste decidió acompañarla advirtiéndole que él simpatizaba con la causa de los laboristas.

Chaplin se dirigió hacia Italia, donde se embarcó en un viaje que lo llevó a Oriente, donde confirmó que él y sus películas eran tan conocidos como en Occidente. El primer ministro japonés Tsuyoki Inukai lo recibió personalmente poco tiempo antes de ser asesinado a manos del grupo militarista del Dragón Negro.

De regreso a Londres afirmó su amistad con el escritor H. G. Wells, conocido por sus obras como: *La máquina del tiempo*, *La isla del Doctor Moreau*, *El hombre invisible* entre otras, y no menos célebre por su regia crítica contra la época victoriana, y el colonialismo. Wells también apoyó la causa de los movimientos de liberación femeninos. El pensamiento liberal de Wells lo llevó junto al dramaturgo Bernard Shaw a formar parte de la Sociedad Fabiana, que se fundó en la conversión pacífica al comunismo.

En una cena posterior a su viaje a Europa, Chaplin recuerda haber recibido en California a H. G. Wells en 1935 a lo que anota:

Cuando Wells me visitó insistí para que me hablase de sus críticas a la Unión Soviética, había yo leído sus artículos condenatorios, de modo que deseaba una explicación de primera mano, y me sorprendió encontrarle casi amargo.

– ¿Pero no es demasiado pronto para enjuiciar? –Aduje–.

Han tenido una difícil tarea; se han encontrado con la oposición y la conspiración de dentro y de fuera. Seguramente con el tiempo obtendrán buenos resultados.

En aquel tiempo Wells estaba entusiasmado por lo que Roosevelt había conseguido con su política económica, y era de la opinión que surgiría un cuasi socialismo en América del moribundo capitalismo. Parecía criticar especialmente a Stalin, a quien había entrevistado, y me dijo que bajo su dominio la Unión Soviética se había convertido en una dictadura tiránica.

–Si usted, un socialista, cree que el capitalismo está condenado a muerte –le dije–. ¿Qué esperanza existe para el mundo si el socialismo fracasa en la Unión Soviética?

–El socialismo no fracasará en la Unión Soviética ni en ninguna otra parte –me dijo–. Lo que sucede es que allí el régimen se ha convertido en dictadura.

–Desde luego, la Unión Soviética ha cometido errores –le dije– y, como otras naciones, continuará cometiéndolos. El mayor en mi opinión, ha sido rechazar sus empréstitos extranjeros, los títulos de la deuda rusos, etcétera, y después de la revolución, llamarlos las deudas del zar. Aunque los hubiera justificado al no pagarlos, creo que ha cometido un grave error, pues ha suscitado el antagonismo del mundo, los boicots y las invasiones militares.

A la larga, le costará dos veces más que si los hubiera pagado.

Wells estuvo de acuerdo conmigo en parte y dijo que mi opinión era válida en teoría, pero que en la práctica no, pues el repudio de las deudas del zar fue una de las medidas que habían inspirado el espíritu de la revolución. El pueblo se hubiera indignado de tener que pagar las deudas del antiguo régimen.

–Pero –añadí– si la Unión Soviética hubiera jugado la partida habría sido menos idealista, podía haber obtenido empréstitos de elevadas sumas de los países capitalistas, rehaciendo así su economía con mayor rapidez; con las vicisitudes por las que ha pasado el capitalismo desde la guerra, la inflación y cosas por el estilo, podría haber saldado sus deudas

fácilmente y conservado la buena voluntad del mundo.

Wells se rió:

–Ahora es demasiado tarde.

Wells quiso saber por qué me había interesado por el socialismo.

–Esto no ocurrió hasta que llegué a los Estados Unidos y conocí a Upton Sinclair –le dije–. Íbamos en coche camino de su casa de Pasadena a comer y me preguntó con su suave modo de hablar si creía en el sistema de beneficios. Le dije en broma que se necesitaba un perito mercantil para responder a eso. Fue una pregunta que desarmaba; pero instintivamente sentí que llegaba a la más profunda raíz de la cuestión, y desde aquel momento me interesé y consideré la política no como algo histórico, sino como un problema económico” (Chaplin, 1964: 384).

Durante su viaje por el mundo, el director recopiló notas que fue escribiendo, argumentos sobre la depresión, sobre economía, sobre problemas sociales, sobre las máquinas, las masas, los movimientos obreros, en fin sobre todo lo que vio y discutió con tanto ímpetu con políticos, economistas y artistas.

Tras su regreso a Estados Unidos en 1932, Chaplin puso en orden todas sus notas y reflexiones, fue en marcha de su idea artística, se sirvió de su visión para expresar una idea en la que cree, en lo que ha vivido en carne propia, todo este cúmulo de experiencias lo materializará en el filme *Tiempos modernos* (1936).

Tiempo antes de rodar la película, Chaplin conoció a una joven cantante, Paulina Levy, más tarde conocida como Paulette Goddard, quien sería la fiel acompañante del vagabundo en su nuevo filme y fuera de cámaras, su esposa durante cuatro años.

Es la época en que Chaplin sigue en los escándalos, el artista británico y toda persona relacionada estrechamente a él son presa de las revistas del corazón y de la prensa amarillista. Más adelante esta granizada caería sobre su mujer Paulette Goddard. Se lanzaron sobre ella asociaciones defensoras de la “moral”, a tal grado llegaron las presiones y los acosos que se prescindió de sus servicios como actriz protagonista de la película más ambiciosa hasta ese momento, *Lo que el viento se llevó* (1939), drama basado en la novela de Margaret Mitchell del mismo nombre. El papel principal de Scarlett O’Hara, que en un principio estaba destinado a Goddard, fue ocupado de último momento por Vivien Leigh,

quien protagonizó junto a Clark Gable una de las películas estadounidenses más influyentes en la historia del cine.

Chaplin comenzará el rodaje de *Tiempos modernos* bajo un ambiente hermético, no da ni una sola pista del argumento, esto trae nuevamente disgusto a la prensa, y se vuelven a encender las especulaciones sobre su nuevo trabajo. Por lo que se llegó a filtrar, se especuló que la película se llamaría las masas o algo en relación con ello. También se comentó que llevaría el nombre de 54632, número que designa a un obrero cualquiera. Se dijo (sin sustento) que la película tendría alguna carga ideológica bolchevique y que había viajado a Moscú para su aceptación.

Para la filmación Chaplin hizo construir grandes escenografías: el de la gran fábrica al estilo de una armadora de Ford, y la gran máquina que con enormes engranes traga a Charlot. La película siguió la línea del silente, aunque no tan categórico; será la primera vez que se escuche la voz de Charlot en una improvisada cantaleta (*Je cherche apres Titine*).

A pesar de la hostilidad de ciertas ligas ciudadanas y de algunas capas de la prensa, la gente abarrotó los cines, la película se convierte en un acontecimiento enorme, resulta ser un éxito a pesar del ambiente que trajo la depresión económica.

La película no obstante suscitó polémica entre algunos medios que tildaban a Chaplin de áspero y bolchevique, en especial se hace hincapié dentro de la película, al extraordinario parecido físico que guarda el patrón explotador de Charlot con el magnate automotriz Henry Ford. También es polémica la escena en que el vagabundo, sin quererlo, toma la cabeza en una manifestación obrera portando circunstancialmente una bandera que parece ser roja, en una época en que las relaciones entre Estados Unidos y la Unión Soviética parecían cada vez más ásperas, la provocación de Chaplin parecía peligrosa.

Chaplin emprende junto a Paulette Goddard un nuevo viaje por Oriente para presentar su más reciente obra: *Tiempos modernos*. En Japón, es recibido por políticos y artistas destacados; en la India le reciben entusiastas multitudes, y vuelve a ver a Gandhi; en China aprovecha el alejamiento de los medios para contraer matrimonio con Goddard. Chaplin seguía siendo quizá el hombre más conocido del mundo, las multitudes lo seguían en cualquier latitud donde se presentase.

4.6 La batalla contra un dictador

A su regreso a Hollywood, Chaplin se encuentra reflexivo y apartado; “Quizás sea este año de silencio, meditación y exaltación solitaria, cuando Chaplin decida la desaparición de Charlot, que sólo se hará presente años después. Las premisas de tal hecho fundamental están dadas ya aquí: el sonoro, el mundo real y actual” (Villegas López, 1966: 151).

Chaplin lo entiende; el cine sonoro es una realidad, aceptando ésta como premisa emprenderá una búsqueda de él y su personaje a nuevas formas de expresión tanto artísticas como personales. Encuentra en la consolidación de los sistemas fascistas en Europa, sobre todo en Italia y en Alemania, el tema ideal en el cual verterá con forma satírica su pensamiento político y sus más profundas preocupaciones que serán compartidas con el mundo poco después empezada la Segunda Guerra Mundial.

Apunta Villegas: “Y esta realidad, cuyo drama va apretando el mundo, acaba por imponerse: decide hacer un *film* contra los dictadores. Especialmente contra Hitler, el hombre que nació el mismo año que él y que usa su mismo bigote” (Villegas López, 1966: 152).

Chaplin comenzó a rodar *El Gran dictador* (1940). Se construyeron enormes escenarios que emulaban las enormes palestras de Núremberg. Para el papel de la actriz compañera del vagabundo, Chaplin escogió a su esposa Paulette Goddard.

A pesar de las recomendaciones que Chaplin recibió en relación de no realizar un filme que satiriza el fascismo, éste rodará su película en contra de presiones y amenazas que van adquiriendo mayores proporciones. Apunta Villegas: “Desde el momento en que se trasluce la intención de Chaplin de hacer una violenta sátira contra Hitler y Mussolini, se desatan contra él toda clase de campañas, presiones e incluso amenazas de muerte. Los sectores más conservadores del país, ya hostiles desde hacía mucho tiempo, tornan violenta su actitud, bien por simpatía hacia el régimen de los dictadores, o bien por aislacionismos en un momento en que el poderío de aquéllos acaban de arrollar a Francia en quince días” (Villegas López, 1966: 152).

A su vez, el gobierno alemán por medio de su embajada en Estados Unidos protestó, por lo que ellos consideraron un ataque directo de la industria cinematográfica estadounidense en contra de su régimen,

el gobierno estadounidense presiona a la industria, recordando que la distribución de cine estadounidense podría ser vetada por completo en Alemania y todos los países dominados por ésta. La industria se preocupó por la situación y emprendió una campaña de presión en contra de la película, sin embargo Chaplin hizo caso omiso y se negó a detener el filme. “La voy a proyectar ante el público, aunque tenga que comprarme o mandarme a construir un teatro para ello, y aunque el único espectador sea yo” (Chaplin, 1964: 435).

La película se estrenó el 15 de octubre de 1940. El día de la presentación en Nueva York, el director declaró sobre su película en tono sarcástico: “Mi dictador tiene cierto parecido con Hitler. Es una coincidencia que use bigote como el mío, pero yo lo use primero” (Chaplin, 1964).

La prensa del magnate William Randolph Hearst se abalanzó contra el artista tildando la película de comunista y antipatriota, a lo que el director sólo contestó: “no soy comunista la película sólo trata de un problema humano e histórico”.

La película fue prohibida en muchos estados de la Unión, se cortaron fragmentos, sobre todo los que hacen referencia a campos de concentración. En la Europa ocupada el filme fue categóricamente prohibido, a pesar de la censura *El gran dictador* cobró éxito mundial.

Sin embargo con la participación directa de Estados Unidos en el conflicto a finales de 1941, el filme cobró repentinamente un nuevo dinamismo; en Estados Unidos se levantaron las censuras previas. De pronto el artista cobraba súbita importancia como portavoz de la lucha contra los sistemas fascistas, las voces que tacharon el nombre de Chaplin cesarían momentáneamente. La gran visión del artista respecto de los sistemas fascistas se entendería al acabar la guerra. El mundo sería testigo de los crímenes cometidos por el fascismo. El dictador de Chaplin no sólo era parecido físicamente a Hitler, sino que tendría su misma visión profética.

Al terminar *El gran dictador*, Chaplin sufriría la separación de Paulette Goddard. El director encuentra rápidamente el consuelo con la joven actriz Joan Barry quien sería contemplada para ocupar el papel de heroína en los nuevos proyectos del artista.

4.7 El anticomunismo ataca.

En 1941 la Alemania nazi rompió el pacto de no agresión con la Unión Soviética, hecho que ocasionó que Chaplin planteara la construcción de un Comité de ayuda hacia la URSS; esto daría a la prensa sensacionalista de qué hablar, primero sobre la inestabilidad afectiva de Chaplin así como su predilección por mujeres jóvenes, y por otra parte sobre sus convicciones ideológicas cada vez más cuestionadas.

A Chaplin no le importaron las opiniones que lo tachaban de disidente, y continuó firme en su idea de promover un frente militar que desahogara a Rusia del implacable poderío alemán. En 1943 y con Estados Unidos en guerra con Alemania, Chaplin participará en eventos celebrados en Nueva York, para continuar con la promoción en la ayuda a la Unión Soviética, promocionó la eliminación de la propaganda anticomunista, y puso de manifiesto la necesidad que hay entre los dos países de asegurarse como aliados en contra de un régimen que ponía en peligro la civilización.

Al respecto Chaplin recuerda una ocasión en que sustituyó como orador al embajador de Estados Unidos en la Unión Soviética, Joseph E. Davies, en un discurso celebrado en San Francisco, con motivo de solicitar al gobierno estadounidense la apertura de otro frente de guerra en Rusia para ayudar a los soviéticos ante el acoso nazi.

Se proclamaron discursos tibios que no denotaban más que la falta de compromiso ante la causa. Por el contrario el actor se tornó directo y sin vacilaciones. Cuando Chaplin entró en la sala la multitud aplaudió su ímpetu y proclamó muy solemnemente: “¡Camaradas!”, pensando que era un juego, los asistentes y funcionarios del gobierno cayeron en carcajadas, Chaplin se mostró sorprendido y en un tono más serio y con énfasis continuó:

Y quiero decir, en efecto, ¡camaradas!, supongo que hay aquí muchos rusos esta noche, y por la manera en que sus compatriotas luchan y mueren en estos momentos, es un honor y privilegio llamarlos camaradas. En medio de los aplausos, muchos se pusieron de pie.

Entonces me sentí enardecido. Pensaba en la frase: “dejadles que se desangren.” (Esta frase había nacido de los sectores y algunas organizaciones más recias al comunismo). Estaba a

punto de expresar mi indignación acerca de ello, pero un impulso interior me contuvo, y en lugar de eso dije: No soy comunista; soy un ser humano, y creo que conozco las relaciones de los seres humanos. Los comunistas no son diferentes de nadie; si pierden un brazo o una pierna, sufren como sufrimos los demás, y mueren como morimos los demás. Y en estos momentos las madres rusas lloran mucho y sus hijos mueren en gran número...

Estuve hablando cuarenta minutos, sin saber lo que iba a decir después de cada frase. Les hice reír con anécdotas de Roosevelt y de mi discurso en pro de los bonos de ayuda en la Primera Guerra Mundial. Todo esto parecía marchar bien.

Los soviéticos –dije con energía– son nuestros aliados; no sólo están luchando por su modo de vida, sino también por el nuestro, y si conozco bien a los americanos, ellos quieren actuar en su “propia” lucha (Chaplin, 1964: 452).

Después de aquella manifestación Chaplin se preguntaba si no había sido demasiado impetuoso, arrebatado con sus palabras, que si no se había dejado llevar por el momento, su preocupación se elevó cuando una persona se refirió a él como valiente. Escribe Chaplin: “Su observación me inquietó, pues no quería dárme las de valiente ni ser atrapado en una *cause célèbre* política. Sólo había dicho lo que sentía, lo que creía que era justo” (Chaplin, 1964: 453).

Chaplin aceptó participar nuevamente en un discurso vía telefónica que se celebraría en el Madison Square Garden a favor de la misma causa. Se sintió más seguro de participar en este evento, pues a él asistirían miembros de sindicatos importantes, ex combatientes, organizaciones eclesióásticas y también esta multitudinaria puesta animaría el apoyo al presidente Franklin D. Roosevelt en su lucha contra el eje Roma-Berlín-Tokio.

A continuación el discurso pronunciado por teléfono de Charles Chaplin el 22 de julio de 1942:

¡Para apoyar la campaña del presidente a favor de un segundo frente inmediato!

Madison Square Garden Park, 22 de julio de 1942.

En los campos de batalla de la URSS es donde va a sobrevivir o perecer la democracia. La suerte de las naciones aliadas está en manos de los comunistas. Si la Unión Soviética es derrotada, el continente

asiático, el más rico del globo, caerá bajo la dominación de los nazis. Prácticamente con todo el Oriente en manos de los japoneses, los nazis tendrán acceso a casi todos los materiales estratégicos del mundo. ¿Qué posibilidad tendremos entonces de derrotar a Hitler?

Con la dificultad del transporte, con el problema de nuestras líneas de comunicación a miles de millas de distancia, con el problema del hierro, del petróleo y del caucho, y con la estrategia de Hitler de dividir para conquistar, nos encontraríamos en situación desesperada si la URSS fuese derrotada.

Algunas personas dicen que eso prolongaría la guerra diez o veinte años. A mi juicio, es adoptar una posición optimista. Bajo tales condiciones y contra un enemigo tan formidable, el futuro sería muy incierto.

¿Qué estamos esperando?

Los soviéticos tienen necesidad desesperada de ayuda. Están rogando que se abra un segundo frente. Entre las naciones aliadas hay una diferencia de opiniones respecto de la posibilidad de abrir ahora un segundo frente. Hemos oído que los aliados no tienen reservas suficientes para defender un segundo frente. Luego hemos oído también que las tienen. Y asimismo hemos oído que no quieren correr el riesgo de un segundo frente en estos momentos por la posibilidad de una derrota. Que no quieren correr el albur hasta que no estén seguros y preparados.

Pero ¿podemos permitirnos el lujo de esperar hasta estar seguros y preparados? ¿Podemos permitirnos el lujo de jugar sobre seguro? No hay ninguna estrategia segura en la guerra. En este momento los alemanes están a treinta y cinco millas del Cáucaso. Si se pierde el Cáucaso se pierde el noventa por ciento del petróleo soviético. Cuando decenas de miles están cayendo y a punto de morir millones, debemos decir honradamente lo que pensamos. La gente se está haciendo preguntas. Oímos hablar de grandes fuerzas expedicionarias que desembarcan en Irlanda; que el noventa y cinco por ciento de nuestros convoyes están llegando sin novedad a Europa; que dos millones de ingleses, completamente equipados, están deseando partir. ¿Qué estamos esperando, cuando la situación es tan desesperada en la URSS?

Podemos soportarlo

Adviertan los elementos oficiales de Washington y de Londres que éstas no son preguntas que

planteamos para crear disensiones. Las hacemos con el fin de disipar la confusión y de engendrar la confianza y la unidad necesarias para la victoria final. Y cualquiera que sea la contestación, podemos soportarla.

La URSS está luchando con la espalda en el muro. Este muro es la defensa más poderosa de los aliados. Defendimos a Libia y la perdimos. Defendimos Creta y la perdimos. Defendimos Filipinas y otras islas del Pacífico y las perdimos. Pero no podemos permitirnos perder la URSS, pues ésta es la línea de ataque principal de la democracia. Cuando nuestro mundo, nuestra vida y nuestra civilización se están derrumbando a nuestros pies, tenemos que probar suerte.

Si los soviéticos pierden el Cáucaso, será el mayor desastre de la causa aliada. Tened cuidado entonces con los propugnadores de la paz, porque saldrán de sus agujeros. Querrán concertar la paz con un Hitler victorioso. Dirán: “No vale de nada sacrificar más vidas americanas; podemos hacer un buen negocio con Hitler.”

¡Ojo con la celda de los nazis!

¡Ojo con la celda de los nazis! Estos lobos nazis se vestirán con pieles de cordero. Harán que la paz nos parezca muy atractiva, y luego, antes de que nos demos cuenta de ello, habremos sucumbido a la ideología nazi. Entonces quedaremos esclavizados. Nos privarán de la libertad y controlarán nuestras mentes. El mundo será regido por la Gestapo. Nos gobernarán desde el aire. Sí, ése es el poder del futuro.

Con el poder de los cielos en manos de los nazis, toda oposición al orden nazi desaparecerá de la existencia. El progreso humano se perderá. No habrá derechos de la minoría, ni derechos del trabajador, ni derechos del ciudadano. Todo eso también desaparecerá. Una vez que escuchemos a los pacifistas y pactemos la paz con Hitler victorioso, su orden brutal controlará la tierra.

Podemos arriesgarnos

Estad alertas con los pacifistas que surgen siempre después de su desastre. Si estamos en guardia y si conservamos nuestra moral, no tenemos nada que temer. Recordad que la moral salvó a Inglaterra. Y si nosotros conservamos la moral, la victoria está asegurada.

Hitler ha corrido muchos riesgos. El mayor de ellos es la campaña rusa. Que Dios le asista si no puede abrir una brecha en el Cáucaso este verano. Que Dios le asista si tiene que pasar otro invierno frente a Moscú. Su posibilidad es precaria, pero la ha probado. Si Hitler puede arriesgarse, ¿por qué no podemos hacerlo nosotros?

Actuemos. Arrojemos más bombas sobre Berlín. Utilicemos esos hidroaviones Glenn Martin para resolver el problema de nuestro transporte. Y, sobre todo, abramos ahora un segundo frente.

Victoria para la primavera

Fijémonos como objetivo conseguir la victoria en la primavera. Vosotros en las fábricas, vosotros en los campos, vosotros vestidos con vuestros uniformes, vosotros ciudadanos del mundo, luchemos todos y trabajemos para conseguir ese fin. Vosotros los elementos oficiales de Washington y de Londres, proponed este fin: victoria para la primavera.

Si mantenemos esta idea, si trabajamos con esta idea, si vivimos con esta idea, se creará un espíritu que acrecerá nuestra energía y acelerará nuestro propósito.

Esforcémonos por lo imposible. Recordad que las grandes hazañas a lo largo de la historia han sido la conquista de lo que parece imposible³¹.

Poco tiempo después Chaplin volvía a dar otro discurso con el mismo propósito, esta vez sería efectuado en el Carnegie Hall y compartiría la palestra con Orson Wells.

Subsecuentemente le llegaron a Chaplin miles de cartas solicitando su presencia en programas de radio, proposiciones para presidir diversas manifestaciones, etcétera. Chaplin recuerda: “Entonces me di cuenta que estaba atrapado en un alud político. Empecé a preguntarme cuáles habían sido mis motivos: ¿en qué medida me había estimulado el actor que hay en mí y la reacción de un público? ¿Me hubiera metido en aquella aventura quijotesca si no hubiera hecho una película anti nazi? ¿Era una sublimación de todas mis irritaciones y reacciones contra las películas habladas? Supongo que estaban mezclados

³¹ Discurso tomado del libro: *Mi autobiografía*, Charles Chaplin, 1964.

todos estos elementos, pero el más fuerte era mi odio y desprecio por el régimen nazi” (Chaplin, 1964: 462).

No obstante sus declaraciones que parecían naturales para la época, traerían nuevamente la agitación entre los medios que lo acusaban de comunista. En este contexto el chofer y algunos ayudantes de Chaplin de origen japonés son internados en campos militares en Estados Unidos. Al unísono el artista sufriría de otro escándalo personal. Chaplin había roto sus relaciones con la actriz Joan Barry, sin embargo ésta aparece y reclama a Charles ser el padre del hijo que está esperando. Él lo niega rotundamente.

Poco tiempo antes de suceder este percance en la vida del director inglés, éste había formalizado una relación con la hija del dramaturgo Eugene O’Neil, Oona, joven actriz de dieciocho años, Chaplin tenía cincuenta y cuatro. Estas situaciones traerían nuevamente el escándalo en algunos medios sensacionalistas, así como en organizaciones de mujeres defensoras de la “moral pública”.

Joan Barry había vendido el escándalo del embarazo a la prensa del corazón. Chaplin escribe: “Horas más tarde los diarios aparecían con grandes titulares. Me ponían en la picota, me desollaban y me difamaban” (Chaplin, 1964: 466).

El alboroto parecía fuera de control, el artista había recibido noticias de un amigo juez de la Suprema Corte, para prevenirlo sobre fuertes rumores que circulaban y que tenían que ver con el caso legal que empezaba a desarrollar Barry. El juez le comentó a Chaplin que en una reunión de altos políticos había escuchado a uno decir que por fin podrían “atrapar a Chaplin”.

Chaplin se sometió a la prueba de paternidad, la cual resultó negativa. Salió vencedor, sin embargo se le habían imputado otros cargos de orden federal. El gobierno le acusa de haber violado el acta Mann. La intención de ésta era prohibir el traslado de mujeres de un estado a otro para el ejercicio de la prostitución. Escribe Chaplin: “Se hacía poco uso legítimo de esa acta, pero se empleaba para desacreditar a un contrincante político. Si un hombre pasa con su esposa divorciada la frontera entre un estado y otro y tiene relaciones sexuales con ella, ha infringido el acta Mann y está expuesto a ser condenado a cinco años de prisión. Valiéndose de ese medio falso de oportunismo legal, el gobierno de los Estados Unidos lanzó una acusación contra mí” (Chaplin, 1964: 469).

Chaplin fue absuelto de los cargos que el Gobierno de Estados Unidos le imputaba. Sin embargo y a pesar que se había desestimado la acusación de paternidad, éste se vio obligado a pagar a Joan Barry una fuerte indemnización por daño moral, y una manutención al hijo de ésta hasta su mayoría de edad.

Al término del desgastante proceso legal, emprendió la labor de rodar un nuevo filme durante 1944 y 1945. Desarrolló el argumento de su nueva película, *Monsieur Verdoux* (1947). Encarnó la figura de un empleado de un banco (Verdoux), que perdiendo su trabajo se dedica a la seducción de solteras mayores para luego asesinarlas y despojarlas de su dinero. La legítima esposa de Verdoux al igual que su hijo desconocen el lado oculto del jefe de familia. Después de que Verdoux asesina a una de sus víctimas, regresa a su casa como haría un marido al final de un día de pesado trabajo, respecto al perfil del personaje Chaplin anota: “Es una mezcla paradójica de virtud y de vicio: Un hombre, que, cuando está podando sus rosales, evita pisar una oruga, mientras al fondo del jardín está incinerando en un horno los trozos de sus víctimas. El argumento está lleno de humor diabólico, una amarga sátira y una violenta crítica social” (Chaplin, 1964: 483).

La Legión de la Decencia (*Legion of Decency*), no tardo tildar la película de “inmoral”, así también actuaron los censores de la Motion Picture Association; le envían a Chaplin una carta explicándole lo condenable de la película, a continuación un fragmento de dicha:

...Pasamos por alto esos elementos que parecen antisociales en su concepto y en su significación. Hay pasajes del argumento en los que Verdoux acusa al “sistema” y ataca a la presente estructura social. Más bien señalamos su atención hacia lo que es todavía más agresivo y que cae propiamente dentro del ámbito del Código...

Lo que Verdoux proclama es que resulta ridículo mostrarse impresionado por la amplitud de sus atrocidades, que son una simple “comedia de crímenes”. En comparación con los cometidos en masa y legalizados por la guerra, que el “sistema” adorna con galones dorados. Sin entrar para nada en la cuestión de si las guerras son crímenes en masa o matanzas justificables queda en pie el hecho de que Verdoux, con toda su palabrería realiza una seria tentativa de evaluar la calidad moral de sus crímenes.

La segunda razón básica por la que es inaceptable este argumento podemos exponerla con mayor brevedad. Estriba en el hecho de que en gran medida la historia de un tipo de hombre de confianza que induce a cierto número de mujeres a que le transfirieran sus bienes, seduciéndolas en una serie de matrimonios falsos. Esta fase del argumento tiene un desagradable aroma de amor ilícito, que, a nuestro juicio, no es nada ejemplar³².

Al terminar de modificar el argumento, Chaplin fue requerido para comparecer en Washington ante el Comité de Actividades Antiamericanas, a lo que éste contestó por medio de una carta: “No soy comunista ni he formado parte de ningún partido u organización política en mi vida” (Chaplin, 1964: 494). El artista recibió una contestación, afirmando que su presencia ante el Comité ya no sería necesaria, y que su caso podía considerarse cerrado.

A pesar que el Comité de Actividades Antiamericanas cerró momentáneamente el caso, la prensa siguió especulando sobre su tendencia al comunismo. Durante un encuentro con periodistas con motivo del estreno de *Verdoux*, varios miembros de la prensa acosaron a Chaplin sobre sus inclinaciones políticas, bombardeándolo con las ya conocidas preguntas:

¿Es usted comunista?

¿Por qué no se ha hecho usted ciudadano americano?

¿Usted es amigo de Hanns Eisler, sabe que es comunista?

Chaplin terminó de facto con la entrevista. “Lo siento, señoras y caballeros –dije–. Pensé que esta conferencia iba a ser una entrevista para hablar de mi película; en lugar de ello, se ha convertido en una discusión política. Así que no tengo más que decir” (Chaplin, 1964: 498).

A pesar que *Monsieur Verdoux* se sostuvo por varias semanas en cartelera, las legiones de decencia, y algunas organizaciones católicas sobre todo de Nueva York, desfilaron afuera de los cines con pancartas, con el fin de desalentar o amedrentar a toda persona que entrara a ver la cinta. Apunta Villegas:

³² Tomado de *Mi autobiografía*, Chaplin, 1964: 483.

Porque el estreno de *Monsieur Verdoux* coincide con la iniciación estentórea de la gran campaña anticomunista. El proceso de Hollywood y sus hombres –los dioses del público yanqui– sirven perfectamente de llamativo comienzo, de gran cartel publicitario. Tiene lugar ante la Comisión de Actividades Antiamericanas, que ahora preside el senador Parnell Thomas, en octubre de 1947. Y desde este momento la vida de la nación, la política internacional y la vida privada de Chaplin están encastradas una en otra, marchan juntas hacia el final inevitable. Como a tantos otros, el momento histórico arrastrará a Charles Chaplin, el genio del cine, el hombre más popular del mundo (Villegas López, 1966: 164).

Chaplin recuerda: “La película fue alquilada, por todos los grandes circuitos de distribución del país. Pero después de recibir cartas amenazadoras de la Legión Americana y de otros grupos de presión, suspendieron la proyección. La legión contaba con medios eficaces para atemorizar a los exhibidores amenazándolos con boicotear un cine durante un año si proyectaban una película de Chaplin u otros filmes que ellos desaprobaban. En Denver se estrenó una noche la película, resultando un gran negocio, y fue retirada de cartel a la noche siguiente a causa de estas amenazas” (Chaplin, 1964: 501).

Por aquella época el Comité de Actividades, deportó por considerar disidentes, al músico Hans Eisler y a su esposa. Se les condenó por el hecho que el hermano de Hans, Gerhard Eisler había sido líder del Partido Comunista Alemán. Chaplin expresó su indignación por tal acto y envió un telegrama al artista malagueño Pablo Picasso con fin de levantar una protesta general entre los artistas franceses (Francia, país donde residía el pintor).

La ola de acoso de estos grupos de presión llegaría nuevamente ante el Senado de los Estados Unidos, y traería a Chaplin un nuevo y desgastante episodio en torno a su situación de invitado incómodo.

La carta que Chaplin había mandado a Picasso suscitó la protesta de algunos miembros de la prensa y de políticos estadounidenses. El 12 de junio de 1951 el senador republicano Harry P. Cain, pidió ante el senado la inmediata expulsión del director del suelo norteamericano. Asimismo el diputado demócrata John Rankin demandó su deportación, por lo que él consideró una grave falta el nunca haber solicitado su nacionalización, tildándolo como una persona con poca moral y considerarlo a Chaplin y a sus películas como corruptores de la juventud norteamericana.

El estallido de la guerra en Corea, en julio de 1950, había llenado de temor al mundo. La imagen de una tercera guerra mundial con el potencial nuclear, traería un ambiente tenso, toda asociación o individuo que declarara en contra de cualquier sentimiento patriótico, estaba condenado a la sospecha. Una enorme campaña gubernamental por medio de la prensa sirvió como gran estimulante al “valor” patriótico y a una justificada política de re-arme. Toda desviación hacia este objetivo propagado desde el gobierno sería castigado por medio de acciones arbitrarias.

Durante este clima de “impopularidad” y acoso, Chaplin desarrolló un drama totalmente opuesto al pesimismo de *Verdoux*, realizará *Candilejas* (1952). Es en esta época en la que Chaplin comenzó a pensar en salir definitivamente del país.

Decidió salir un par de meses de Estados Unidos, arregló sus asuntos para partir del país, vendió sus acciones en United Artists, puso en venta sus propiedades en California, sin embargo, cuando la Oficina de Contribuciones se entera de su presunta partida, ésta, según Chaplin, había inventado que debía sumas de seis cifras, exigiéndole el pago de dos millones de dólares. “Mi instinto me dijo que no pagase nada y que insistiese en que mi caso se viese inmediatamente en los tribunales. Esto hizo que llegásemos rápidamente a un acuerdo por una suma muy razonable” (Chaplin, 1964: 506).

Chaplin había solicitado un permiso para volver a entrar a Estados Unidos, cual no llegó oportunamente, por ello escribió al Departamento de Migración en Washington comunicándole que aunque no quisieran concederle aquel permiso, él tenía la firme intención de marcharse. Inmediatamente el departamento respondió que sería necesario formularle algunas preguntas antes de su partida, a lo que Chaplin accedió, éste recuerda:

Vinieron tres hombres y una mujer; la mujer traía una máquina estenográfica. Los otros llevaban unas cajitas cuadradas que contenían indudablemente, magnetófonos. El principal interrogador era un individuo alto y delgado, de unos cuarenta años, apuesto y astuto. Me di cuenta de que eran cuatro contra uno, y que debí haber hecho que estuviera presente mi abogado, aunque no tenía nada que ocultar.

Los conduje a la veranda y la mujer llevó su máquina estenográfica y la colocó sobre una mesita. Los otros se sentaron en un diván, con los magnetófonos delante. El interrogador

sacó un *dossier* de unos treinta centímetros de alto, que depositó cuidadosamente en la mesa que tenía junto a él. Me senté enfrente.

Luego empezó a hojear su *dossier*, hoja por hoja.

– ¿Es Charles Chaplin su verdadero nombre?

–Sí.

Algunas personas dicen que su nombre es... (Aquí mencionó un nombre de evidente sonido extranjero) y que usted es originario de Galitzia.

–No. Mi nombre es Charles Chaplin, como mi padre, y nací en Londres, Inglaterra.

– ¿Dice usted que no ha sido nunca comunista?

–Nunca. No he formado parte jamás de una organización política en mi vida.

–Usted pronunció un discurso en el que dijo “camaradas”. ¿Qué quería usted dar a entender con eso?

–Exactamente eso. Busqué la palabra en el diccionario. Los comunistas no tienen la exclusiva de esa palabra.

Continuó con preguntas por el estilo; luego, de repente, inquirió:

–¿Ha cometido usted alguna vez adulterio?

–Óigame –le contesté–, si está buscando una argucia para echarme del país, dígamelo y arreglaré mis asuntos de acuerdo con ello, porque no deseo permanecer en ninguna parte donde se me considere persona *non grata*.

–Oh, no! –Me dijo–; es una pregunta que se hace al tramitar todos los permisos para una nueva entrada.

– ¿Cuál es la definición de “adulterio”? –pregunté.

Los dos buscamos en el diccionario.

–Significa: “fornicación con la esposa de otro hombre” –me dijo.

Reflexioné un momento.

No, que yo sepa –dije.

–Si este país fuese invadido, ¿lucharía para defenderlo?

–Con toda seguridad. Quiero a esta nación; aquí tengo mi hogar y aquí he vivido durante cuarenta años –contesté.

–Pero usted no se ha hecho ciudadano americano.

–No hay ninguna ley contra eso. Sin embargo, pago aquí mis impuestos.

–Pero, ¿por qué sigue las consignas del partido?

–Si usted me dice lo que son esas consignas y de qué partido, podré contestarle si las sigo o no.

Hubo a continuación una pausa, que rompí diciendo:

¿Sabe cómo me he visto metido en este lío?

Denegó con la cabeza.

–Por hacerle un favor a su gobierno.

Alzó las cejas en señal de protesta.

–Su embajador en la URSS, Joseph Davies, iba a hablar en San Francisco a favor de la ayuda al frente de la guerra de la URSS, pero a última hora sufrió un ataque de laringitis, y un alto representante de su gobierno me pidió que hablase en su lugar, y desde entonces me han estado dando golpes en los nudillos (Chaplin, 1964: 507).

Al finalizar la entrevista el Departamento de Inmigración mando llamar al artista, esta vez Charles llevó un abogado para evitar cualquier tipo de intimidación. El director sólo tuvo que responder por cuánto tiempo estaría fuera del país, éste respondió que saldría de vacaciones por seis meses.

Finalmente el permiso sería concedido, Chaplin se embarcó en el Queen Elizabeth con destino al puerto de Southampton. A dos días de viajar por altamar, recibió un cable, en el cual el Gobierno de Estados Unidos, por medio del Comité Investigador de Inmigración, le hacía saber que las puertas del país estarían cerradas para él, a menos que... antes de su regreso compareciera ante el mismo Comité para aclarar ciertas acusaciones de orden político y de depravación moral. Al respecto recuerda: “Mis nervios se pusieron en tensión, el volver a entrar o no en aquel desdichado país tenía poca importancia para mí. Me hubiera agradado haberles dicho que cuanto antes me viera libre de aquella atmósfera cargada de odio sería mejor, que estaba harto de los insultos de América y de su moral farisea y que todo el asunto era una pesada molestia” (Chaplin, 1964: 513).

En Inglaterra, Chaplin se dispuso a responder ante los medios sobre su expulsión técnica del país. Su esposa Oona partió en avión a California para liquidar las propiedades, y retirar el dinero de los bancos americanos. En su casa de California Oona encontró que agentes del FBI habían ido con anterioridad a interrogar a los sirvientes. Apunta Chaplin: “Oona vio a Henry, nuestro mayordomo suizo, quien le dijo que después de habernos marchado, los hombres del FBI habían ido varias veces a interrogarlo,

queriendo saber qué clase de hombre era yo, si tenía el conocimiento de ciertas bacanales con muchachas desnudas que se celebraron en mi casa, etcétera. Cuando les dijo que yo vivía tranquilamente con mi mujer y mis hijos, quisieron amedrentarlo, haciéndole preguntas sobre su nacionalidad y el tiempo que llevaba en el país, y le pidieron su pasaporte” (Chaplin, 1964: 515).
Añade él mismo:

Mis amigos me han preguntado cómo me las arreglé para suscitar esta hostilidad de los americanos. Mi estupendo pecado fue, y sigue siendo, mi carácter no conformista. Aunque no soy comunista, me negué a seguir la corriente, y a odiarlos. Esto, naturalmente, ha molestado a muchos, incluyendo a la Legión Americana. No me opongo a esa organización en lo que respecta a su significación, verdaderamente constructiva; medidas como la enseñanza obligatoria, la Carta de Derechos y otros beneficios para los ex combatientes y sus hijos necesitados, son excelentes y humanitarias. Pero cuando los legionarios rebasan sus derechos legítimos y bajo la máscara del patriotismo utilizan su poder para abusar de los demás, entonces cometen un delito contra la estructura fundamental del gobierno americano. Estos súper patriotas pueden llegar a ser células que conviertan a América en una nación fascista.

En segundo lugar, yo era opuesto al Comité de Actividades Antiamericanas, ya de principio un título deshonesto, lo suficientemente elástico para cerrar su garra alrededor de la garganta y estrangular la voz de cualquier ciudadano americano cuya honrada sea minoritaria.

En tercer lugar, nunca he intentado hacerme ciudadano norteamericano. Sin embargo, hay una gran cantidad de americanos que se ganan la vida en Inglaterra y que no han intentado nunca hacerse súbditos británicos; por ejemplo un director americano de la MGM, que gana en dólares a la semana un sueldo de cuatro cifras, ha vivido y trabajado en Inglaterra desde hace más de treinta años sin hacerse súbdito británico, y los ingleses no le han molestado nunca (Chaplin, 1964: 516).

Charles Chaplin es expulsado de Estados Unidos por “corruptor” de la juventud norteamericana, “depravado” sexual quien paradójicamente será huésped oficial del gobierno italiano, en manos de los católicos demócratas cristianos (Villegas López, 1966).

Las críticas de destacados intelectuales así como de personalidades del medio cinematográfico no se hicieron esperar. Uno de los primeros en levantar su voz fue el productor Samuel Goldwyn, quien declaró: “Y si no les gusta que le defienda, pues que me nieguen a mí también la entrada en el país” (Villegas López, 1966: 171).

Poco después Oona O’Neil, renunciaba a su nacionalidad como forma de protesta en lo que parecía claramente un acto arbitrario e injusto contra Chaplin.

Esta exasperación pública llega a su punto más álgido en una serie de aprensiones, suicidios, dos condenas y ejecuciones arbitrarias (la pareja Rosenberg). Como se dijo anteriormente, McCarthy dirige sus ataques hasta los más altos dignatarios de la nación, de los Tribunales del Ejército, de la Iglesia norteamericana, incluso contra el presidente Eisenhower... Los mismos que le alentaban comienzan a comprender que la “opinión pública” y todas las ligas representantes de éstas han ido muy lejos en su ciega e incontrolable marejada, y todo el mundo comienza a sentirse en peligro. McCarthy, que cabalgaba frenético sobre este loco megaterio popular, acaba por ser mutilado y esterilizado por los grandes poderes de la nación (Villegas López, 1966).

4.8 La venganza.

Chaplin se instaló definitivamente en Suiza, pero la vida apacible y moderada de este país pareció sucumbir contra su personalidad dinámica y creativa. Pone en marcha un proyecto cinematográfico con el fin de ridiculizar el ambiente histérico que trajo el macartismo. Sin duda también se convertiría en su venganza contra la política y el *establishment* norteamericano. “Los americanos no me quieren, durante treinta años me han admirado, pero después han comenzado a odiarme. Esto me ha herido profundamente” (Villegas, 1966: 178).

Para 1955 su idea está terminada, la historia trataría sobre la vida de un monarca desterrado, y llevará por título *Un rey en Nueva York* (1957), la película se convertirá en una sátira de la vida norteamericana, la forma de vivir en Estados Unidos vista por un europeo.

Multitudes se vuelcan a los cines en toda Europa para ver el filme, *Un rey en Nueva York* se convirtió en un éxito de taquilla. En Estados Unidos se anticipó la no autorización de la película, para ello, fanáticos de Chaplin prepararon caravanas para ver el filme al otro lado de las fronteras.

El filme provoca las más encontradas opiniones: “Sátira innoble, sátira certera, sátira endeble y banal... Graciosa, como toda la obra de Chaplin; fracaso total de la risa; innecesario todo efecto cómico, porque es una película amarga y angustiosa; fusión de lo trágico y lo cómico, como jamás se hizo... Filme caótico, sin textura; construcción sólida, de un solo trazo seguro; dos tercios buenos... Película mediocre; un filme genial... Basta de ataques a Estados Unidos, a los que todos se consideran con derecho de satirizar” (Villegas López, 1966: 180).

Estrenada en Europa en 1957, *Un Rey en Nueva York*, fue la penúltima obra de Chaplin, y la última en la que el cineasta aparece como protagonista.

El argumento cuenta la expatriación de un corrupto monarca europeo, quien se exilia en Estados Unidos tras un levantamiento revolucionario en contra de éste y de su proyecto de desarrollo nuclear.

Dentro del filme Chaplin muestra una representación de Nueva York y de Estados Unidos en su conjunto, en tanto un imperio; desarrolla “estomacalmente” su punto de vista sobre la esencia y lo que mueve a la sociedad en su conjunto, el dinero.

Muestra cómo la cultura norteamericana está orientada hacia el negocio, el timo, la riqueza material, y por supuesto al bombardeo vulgar y permanente de los medios audiovisuales en torno a la comercialización de productos, en general una sociedad que adolece de lo superfluo y lo frívolo.

Antes de realizar esta película Chaplin había declarado: “Es una época turbulenta y llena de amargura, no es una época para el arte, sino para la política” refiriéndose al macartismo. Tiempo atrás Chaplin había sido víctima de la política de histeria llevada a cabo por el senador McCarthy, se le había acusado

de ciertos sarcasmos en sus películas contra el país que le había hecho rico, le habían acusado de ser miembro activo del Partido Comunista. Todas estas acusaciones y otras, le llevarán a cortar en definitiva todo puente afectivo con Estados Unidos.

Al terminar el rodaje de este filme, Chaplin invitó a sus antiguos socios de la United Artists a Londres con el fin de que la película pudiera ser distribuida por esta empresa en Estados Unidos, sin embargo éstos chocados por la visión amarga y satírica de aquel filme se mostraron reacios con el director. Sus antiguos socios se tornaron indispuestos en la tarea de distribuirlo en aquel país. La cinta sería distribuida quince años después, y sería recortada, en fragmentos considerados por la censura, anárquicos. En especial se consideró inadmisibile aquella escena en que el rey moja y ridiculiza a la Comisión de Actividades Antiamericanas. También son censuradas algunas escenas en las que el muchacho co-protagonista, habla con tono de discurso contra el monopolio del poder, de la amenaza a la libertad a causa de la acumulación de la riqueza y el papel depredador de las multinacionales norteamericanas, donde incluso menciona directamente a las cadenas de almacenes y a los fabricantes de automóviles.

Es polémica también la escena final en la que el mismo muchacho, presa de la “caza de brujas” y el anticomunismo, hace una referencia al caso de la pareja Rosenberg. El chico se muestra en esa escena destrozado por las autoridades, las jerarquías instigadoras le han obligado a dar nombres de activistas políticos para poder liberar a sus padres acusados de atentar contra del país.

Aquel muchacho que aparece recitando pensamientos idealistas en la construcción de un mundo mejor, ha sido callado por la intransigencia y arbitrariedad de una época histórica. Este filme sin duda ha sido, el más amargo que haya realizado Charles Chaplin, por ello recuerda: “Mi película no es política, si no satírica, es mi filme más rebelde. Sólo muestro que no quiero pertenecer a esta civilización moribunda.”

Capítulo V

Obra de Charles Chaplin

*Puede ser un héroe lo mismo el que triunfa que el que sucumbe,
pero jamás es el que abandona el combate.*

Thomas Carlyle.

A lo largo de su extensa obra cinematográfica, Charles Spencer Chaplin no hizo más que exponer a través de su arte, las desgracias, los temores, las debilidades y aspiraciones de una sociedad quebrantada en su espíritu: la sociedad occidental de la primera mitad del siglo XX.

El pequeño vagabundo Charlot, con su sombrero raído, sus infaustos zapatones, su extravío ante la vida, su ridículo y doloroso andar entre las calles cochambrosas y malolientes, emprenderá su lucha por existir ante un mundo que se le manifiesta hostil, buscará por todos los medios preservar su dignidad y encontrar la felicidad que la sociedad industrial le ha arrebatado.

Como aquel bufón cínico y amargo de *El Rey Lear*, que entretiene al viejo monarca por medio de historias más amargas que graciosas, Chaplin se dispuso a adoptar un papel similar, y como un bardo moderno, contó la historia de las mayorías, la historia del hombre pobre que habita en los barrios miserables de cualquier ciudad del mundo, la historia de los desplazados por el industrialismo, la historia de los arrasados por la economía y la guerra, la historia de nuestro tiempo.

5.1 Primeros filmes para las empresas productoras Keystone y Essanay (1914-1915).

Dentro de esta serie de primeros breves filmes que Chaplin realizó para las empresas productoras Keystone y Essanay, el actor detonó los recursos cómicos aprendidos desde la época de la compañía de Fred Karno, con interpretaciones alegres y despreocupadas.

Chaplin realizó para la compañía Keystone de Mack Sennett, treinta y cinco filmes casi en su totalidad de un rollo de duración. Desde su primera película para Keystone (*Haciendo por la vida*, 1914) hasta su último filme para ésta (*Su pasado prehistórico*, 1914) forman parte de una extensa forma de hacer trucos cómicos (*gags*). Estas pequeñas películas fueron protagonizadas por personajes caricaturizados, donde todo tipo de sucesos inverosímiles se recrean en el ambiente de la farsa y de lo inaudito.

Esta realidad artificial se encuentra depositada en un orbe abigarrado, caldo propicio para el disparate y donde se constituyen los primeros rasgos del vagabundo. En esa época el personaje de Chaplin no se había mostrado totalmente, seguía siendo parte de un universo en que la cinematografía era tomada como una novedad de feria, como una curiosidad científica, donde las imágenes móviles seguían sorprendiendo al incrédulo público que las veía.

El pequeño vagabundo hizo su *debut* precisamente, descubriendo el nuevo invento que tiene maravillada a la sociedad industrial de principios del siglo XX. *Carreras de autos en Venecia*, 1914, fue el primer filme que muestra a Charlot frente a una cámara toma vistas.

5.1.1 *Carreras de autos en Venecia (Kid's auto races at Venice)*, 1914

Charlot desquicia a toda una producción cinematográfica, que se esfuerza vanamente por sacar de cuadro a un terco hombrecillo (el vagabundo) fascinado con aquel invento hace lo imposible por salir a cuadro de forma permanente: lo corren, regresa, se tropieza, lucha contra todo el mundo, corta la filmación, estropea el evento social, pelea con los guardias, es vejado, le dan patadas en el trasero a lo que sólo responde con una disculpa nerviosa, quitándose el sombrero. Esta forma de respeto o temor a la autoridad o a cualquier individuo más fuerte que él será un rasgo en su obra futura.

Dentro de la empresa productora Essanay, Chaplin siguió una continuación del mundo primario y desquiciado de la Keystone. Sin embargo, este orbe rocambolesco con la realidad se fue asentando poco a poco a un orbe que definió la personalidad del vagabundo.

En esta etapa de desarrollo, el universo en cual se encontró Charlot comenzó a dibujar una coherencia. El absurdo empezó a alejarse paulatinamente. Es una época en la que el vagabundo continuó una metamorfosis y completó los rasgos fundamentales de su personalidad. Chaplin encontró un mundo más nítido y los personajes que actúan en éste: la bella dama desprotegida a merced de canallas, el eterno Goliat enemigo del vagabundo, el policía verdugo, así como el elegante y fino rival de amores con el cual Charlot disputará una lucha casi siempre estéril por el cariño de la dama.

Este mundo que se le comenzó a manifestar al pequeño vagabundo es hostil. Charlot y sus fatigados pies no pueden parar. El vagabundo no tiene colegas, ni puntos de apoyo, no tiene lazos de amistad, ni gente que le ayude. Las únicas figuras que le acompañan son siempre seres a los que hay que proteger: un perrito, un niño, una mujer abandonada, la única compañera fiel a Charlot es su soledad quien dotará al vagabundo de su patria verdadera, los caminos (Villegas López, 1966).

5.1.2 *Campeón de boxeo (The champion) 1915*

Es una obra importante en esta etapa de desarrollo. Ahí aparece el vagabundo dormitando sobre un terreno baldío, compartiendo lo que parece ser su último pedazo de alimento con un perrito. La situación penosa por la que atraviesa el pobre hombre le obliga a tomar cualquier oficio que se le presente, por lo que busca obtener un empleo como entrenador de boxeo.

Charlot se dispone a ir al gimnasio y encontrar el trabajo. Afuera de éste, se encuentra rodeado por numerosos gigantes quienes le hacen notar al pequeño vagabundo que su ridícula pretensión de ingresar al mundo del pugilismo es absurda. Charlot lo entiende, sin embargo su entusiasmo se revitaliza al entrar en escena la bella hija del dueño del gimnasio.

El vagabundo comienza un ridículo coqueteo con aquella chica, y para impresionarla se verá inmerso en una pelea de box. Antes de subir al ring Charlot serena sus nervios por medio del poder mágico de una herradura que ha encontrado. Sin embargo el amuleto no escucha sus plegarias, ya que el contrincante que le ha tocado enfrentar es nada menos que el “campeón”, quien momentos antes ha hecho alarde de su fuerza propinando una golpiza a los grandulones que esperaban junto a Charlot en la entrada del gimnasio. El pequeño vagabundo comienza a demeritar la fuerza de su talismán y decide utilizarlo en algo más práctico: guarda la herradura dentro del guante. El campeón, con mirada petulante, observa no muy intimidado al pequeño contrincante sin sospechar que éste guarda un as bajo la manga. El boxeador se abalanza contra el pobre vagabundo, sin embargo el pequeño Charlot muestra una torpe, pero eficaz agilidad, y a través de absurdas acrobacias logra esquivar el ataque del contrincante. Charlot espera la oportunidad de propiciar un solo golpe con el guante truqueado, lo que logra hacer derribando al campeón. Embriagado por su inesperado éxito, continúa golpeando al lastimado rival quien emprende la huida.

La esencia de este filme es a la vez humana y social. Chaplin no sólo matiza los sentimientos del vagabundo, sino que pone énfasis en su situación social, en su miseria: un desempleado sin casa debe buscar su sobrevivencia aunque en su intento ponga en peligro su propia vida.

5.1.3 *El vagabundo (The tramp)*, 1915

Es otra de las películas importantes que Chaplin realizó en la Essanay. En este filme Charlot se convierte en el arquetipo perfecto de un vagabundo. A pesar de la pobreza material, éste posee modales refinados que nos hacen suponer que en algún momento de su vida gozó de otra posición social, como lo ilustra la forma delicada de sacudir el polvo de su chaqueta, o de limpiar minuciosamente las yemas de sus dedos. Cuando Charlot se dispone a comer un bocadillo bajo la sombra de un frondoso árbol, una voz estruendosa llama su atención. Es la bella dama quien está siendo perseguida por una banda de ladrones. El vagabundo acude a su llamado y la libra de los pillos. La chica, agradecida, invita al “héroe” a la granja donde vive con su padre.

En acto de agradecimiento a tan noble “quijotismo”, el padre de la chica le ofrece al “pequeño David” un modesto empleo en su granja donde éste evidencia un claro desconocimiento sobre la ardua vida campestre: golpea los huevos para verificar su frescura, ordeña una vaca moviéndole el rabo, riega las hortalizas con un gotero, etcétera.

Mientras tanto los ladrones que habían acosado a la chica han regresado, esta vez a robar la granja, éstos incitan a Charlot para que les facilite el robo, así el vagabundo aparentemente les hace creer que será su cómplice, sin embargo alerta al granjero y montan una estrategia un tanto improvisada para frenar los planes de los pillos. En la trifulca Charlot resulta herido, sin embargo han logrado su cometido de someter a los ladrones.

Charlot convaleciente es atendido por la hija del granjero, de esta manera el vagabundo alimenta sus esperanzas amorosas con la bella chica, sin embargo el hombrecillo ha malinterpretado las buenas intenciones, así, aparece en escena el prometido de la chica: rico, elegante, apuesto, etc. Ella cae rendida ante los brazos del galante muchacho, Charlot encuentra su situación ridícula y emprende la dolorosa partida.

5.1.4 Charlot empleado de banco (*The bank*), 1915.

Nos encontramos al pequeño Charlot entrando a un banco como si fuese cualquier cliente, abre una bóveda aparentando sacar dinero, pero lo único que saca son sus instrumentos de trabajo: una escoba y un trapo, es el empleado de limpieza.

Éste se encuentra profundamente enamorado de la bella secretaria, la cual tiene un regalo envuelto sobre su escritorio, e ingenuamente Charlot piensa que es para él, le invade una boba euforia: manda ridículas miradas hacia la máquina de escribir, le coloca flores sobre su escritorio, y espera la reacción de ésta, sin embargo la chica ha demostrado estar enamorada del cajero, y al ver que las flores no las ha enviado éste, las tira a la basura desconsideradamente, provocando el desencanto y la tristeza de Charlot. Ante tal decepción amorosa el vagabundo se abstrae de su realidad y se queda dormido, en ese instante, entra repentinamente una banda de ladrones que quieren atacar a la secretaria, Charlot se arma de valor y enfrenta exitosamente a los canallas, ha puesto a salvo al banco, y por supuesto a la chica, quien ha caído rendida entre los brazos del inesperado “héroe”. Charlot la abraza tan fuerte que... regresa a la realidad, todo había sido un cruel sueño, lo único que tiene entre sus brazos es la húmeda y sucia escoba.

En esta serie de películas el mundo de Charlot se ha hecho insoportable, la condición de imposibilidad ante sus añoranzas lo mantienen estéril. Su condición social lo mantiene impotente en materializar sus sueños, única retribución de la vida. Empieza la labor de desmitificar el ideal estadounidense, hace falta algo más que soñar para alcanzar el éxito en los Estados Unidos. Charlot tiene miedo de vivir la realidad, expone su extravío frente al mundo, su orfandad social. Este vagabundo es sólo un héroe involuntario quien no se encuentra al nivel de sus antagonistas. Lo único que persigue es su sobrevivencia en un ambiente ríspido en el que no termina por adaptarse.

En estas películas Chaplin abandona el dominio de la farsa y pone rumbo hacia la realidad, un proceso que nunca acabará y que, en consecuencia, se prolonga hasta *La Condesa de Hong-Kong*, una comedia realista salpicada con elementos de farsa.

5.2 Películas: realizadas para la empresa productora Mutual (1916-1917)

En esta época, el mundo del pequeño vagabundo se vuelve cruelmente más real, el mundo es aún más inhóspito y amedrentador, tan real es éste que el vagabundo lo será aún más. Así surge el eterno y definitivo Charlot.

5.2.1 *La calle de la paz (Easy street)*, 1917.

Es una obra fundamental en el trabajo de Chaplin. Aquí Charlot se muestra como un vagabundo de apariencia poco recomendable quien asiste a los oficios religiosos en una pequeña capilla, canta y escucha los sermones del pastor. Cuando pasan la caja de las limosnas, le es imposible depositar alguna moneda, ya que su condición de miseria se lo impide, por el contrario el muy canalla, toma la caja y calcula cuanto puede contener, trata de resistir la tentación de robarla, pero su situación le hace guardarla entre sus holgados pantalones.

Entra en escena la bella hija del pastor, y Charlot cae enamorado de aquella chica, ella al ver los andrajos de aquel vagabundo, muestra compasión y se le acerca, le señala el cielo prometido para los pobres. Charlot cae conmovido por el discurso, y discretamente devuelve la caja de las limosnas que llevaba oculta entre sus andrajos.

Afuera de la iglesia ve un puesto de reclutamiento policial, y decide entrar como gendarme en el cuerpo de seguridad, a pesar de la inhóspita mirada de un oficial que no le ha quitado los ojos de encima.

Charlot policía sale a la calle a dar una caminata de vigilancia, y con grandes ansias de estrenar su autoridad y hacer lo mismo con su tolete, algún infortunado observa con burla su chusca indumentaria y Charlot no demora en hacer valer su cachiporra.

Se pasea por las calles con petulancia, y durante aquella caminata se encuentra perdido en una miserable calle, esta es “La calle de la paz”, surge un título: “donde los granujas desvisten a los policías a puñetazos”, y donde el amo del barrio es un inmenso hombre quien ya ha visto a su próxima víctima. Ignorando la gravedad de la situación, Charlot observa a aquel gigantón retadoramente, sin embargo al bajar su mirada observa sobre el terrenal los uniformes de infortunados policías, Charlot vuelve su

mirada notablemente cambiada y espera se apiade de él, al ver que el amedrentador de policías no ha caído bajo las bobas miradas de Charlot, éste coge un teléfono para pedir refuerzos, el gigantón se abalanza violentamente contra el desdichado policía quien en un desesperado intento de salvarse, mira por el auricular como si algo fascinante ocurriera ahí, el gigante cae en curiosidad, y le arrebató el teléfono para mirar, momento que aprovecha Charlot para golpearlo en la cabeza, pero el “Golem” solo se rasca la cabeza como si un bicho le picara.

El gigante prosigue con su objetivo, acabar con el nuevo policía, pero antes de ello decide hacer alarde de su fuerza: Toma una farola y la dobla con las manos como si ésta fuese hecha de arcilla. Charlot aprovecha el instante para irse en contra de él, le consigue meter la cabeza dentro de la lámpara y logra abrir la llave del gas, el gigante ha caído narcotizado, y por fin han llegado los refuerzos policiales quienes se llevan al inconsciente buscapleitos.

Charlot se ha convertido en un héroe, y en su momento más alto de alarde, descubre a una mujer robando comestibles, decide arrestarla, sin embargo, al momento en que éste ve el rostro de aquella mujer, entiende su desesperación. Es una miserable y... caramba, su condición económica le ha hecho robar, el flexible policía se apiada de ella y no solamente no le arresta, si no que le ayuda a seguir surtiendo sus bolsas de comida.

Charlot se encuentra con la hija del clérigo, ésta va a una labor caritativa a la antes temida Calle de la paz, Charlot insiste en acompañarle.

Cruzan sobre la paupérrima calle donde habita gente envilecida en tugurios precarios. Dentro de uno de éstos, la pareja ha encontrado a un pobre hombre incapacitado y lleno de hijos pequeños. Charlot sintiéndose impotente a la vista de tanta miseria, saca maíz de sus bolsillos y los reparte entre los hambrientos niños como si se tratara de polluelos. El policía le pregunta al desdichado hombre si todos aquellos son sus hijos, el hombre responde afirmativamente. Charlot se quita su placa policial y se la coloca al hombre como si ésta fuese una ceremonia de condecoración al mérito militar.

Entre tanto el gigante ha logrado escaparse de la cárcel y busca al pequeño policía para rendir cuentas, se encuentran y comienza una loca persecución, Charlot tropieza, cae al suelo y sin quererlo se ha inyectado lo que pareciera ser algún tipo de droga sumamente estimulante, la droga le hace efecto

inmediato y le brinda una fuerza física insospechada, éste se ha convertido en una auténtica “máquina” de violencia, su renovado vigor le ayuda en propinar una golpiza al nuevamente desdichado Goliat y a los golfillos que tiene por secuaces.

Una vez más mostrada su autoridad, y sus circunstanciales dotes de buen peleador, la Calle de la Paz se muestra amable y tranquila.

5.2.2 *El inmigrante (The immigrant)*, 1917.

Constituyó hasta ese momento, el trabajo más importante de Chaplin. Charlot ha de mostrarse aquí como el pobre inmigrante que huye de la penuria europea y llega a Nueva York repleto de sueños y esperanzas, las cuales no tardarán en ser truncadas.

El drama comienza a desarrollarse en altamar, donde una joven inmigrante cuida de su madre quien ha caído gravemente enferma. Unos carteristas les han echado el ojo a las vulnerables mujeres, les roban el poco dinero que tienen sin que ellas se hayan dado cuenta del acto, el único que se ha percatado de ello es Charlot quien también viaja en el barco. Éste busca la manera de recuperar el botín para devolverlo a las infortunadas mujeres, para ello organiza una partida de cartas entre los ladrones. A través de elaboradas trampas Charlot consigue ganar el juego, recupera el dinero y lo deposita nuevamente en el bolsillo de la chica sin que ésta lo note. Sin embargo éste se encuentra en una situación económica muy deplorable, vuelve a sustraer el dinero para tomar algún billete, en ese inoportuno momento un guardia le ha sorprendido, Charlot da la explicación de lo ocurrido, y las mujeres le creen.

Aparece un título en pantalla: “La llegada a la tierra de la libertad”. Inmediatamente abordan agentes aduanales acordonando a los inmigrantes, como si éstos fueran ganado en el momento de selección. Los agentes, empujan y maltratan a la gente. Charlot se indigna, y en un grito desesperado por pedir respeto suelta un patadón al trasero de un uniformado. La estatua de la libertad está ahí erguida y orgullosa iluminando la brutalidad de la policía. Al respecto apunta Luis Aragón: “El espectáculo trágico de esos pasajeros de tercera clase clasificados como animales sobre el puente del barco que trae a Charlot a América; los representantes de la autoridad, el examen cínico de los inmigrantes, las manos sucias que rozan a las mujeres bajo la clásica mirada de la libertad que ilumina a todo el mundo, lo que

esa libertad proyecta con su linterna a través de todas las películas de Charlot es la sombra amenazadora de los policías, amedrentadores del pobre” (Sadoul, 1955: 65).

Ya en puerto, estando en la “tierra prometida”, Charlot parece tener algo de suerte, ha encontrado una moneda en el suelo, así se dispone a ir a comer en algún cafetín, para su sorpresa, en su camino al merendero, ha encontrado a la infortunada chica del barco, quien le hace saber que su madre ha muerto y se ha quedado sin dinero. Charlot se conmueve profundamente y la invita a comer un bocadillo.

Dentro del restaurante, el mal encarado mesero ha golpeado a un cliente por no completar su cuenta, Charlot instintivamente se mete la mano en la bolsa para cerciorarse que tiene su moneda, pero su bolsillo como toda su ropa esta agujereado, entra en terror, trata de disimular con la chica que todo marcha de maravilla. Para su buena fortuna la moneda ha caído a un paso de éste. Charlot arrastra su pie para pisar el dinero y llevarlo discretamente hacia él, el mesero se da cuenta de su actitud sospechosa, y no le quita la mirada intimidante. Charlot responde mirando hacia el techo, el camarero hace lo mismo, y en ese momento recoge la moneda del suelo, el camarero le pierde la paciencia y le obliga a levantar el pie, y claro, la moneda está asegurada.

Llega la cuenta, Charlot paga con su moneda de la suerte, el mesero la muerde para comprobar su autenticidad, la moneda se dobla, es falsa, el pequeño vagabundo se siente abatido y manda a pedir el café; trata de distraer a la chica quien aún no se ha dado cuenta de la embarazosa y ¿por qué no?, peligrosa situación.

Georges Sadoul anota: “Ese dólar de seducción que cualquier cosa le hace perder y que en el café vemos caer sin cesar del pantalón agujereado sobre las losas, ese dólar fácil de retorcer con un mordisco, simple moneda bufa que será rechazada pero que le permite invitar un instante a su mesa... a la mujer maravillosa cuyas facciones puras serán para siempre el cielo” (Sadoul, 1955: 66).

En la mesa continua se encuentra un caballero, que no deja de mirar cuidadosamente a la pareja de desdichados, éste se acerca a ellos, les dice que es un famoso pintor, y desea contratarlos como modelos. La pareja acepta con gusto a tal proposición, el artista desea pagarles su cuenta como acto de nueva amistad, sin embargo Charlot ve tal gesto como un atentado a su dignidad e insiste en pagar su propia cuenta, el pintor sin más acepta, la situación se vuelve aún más incómoda.

El artista manda a pedir su cuenta, y se despide de sus nuevos empleados, el pintor deposita sobre la charola una considerable propina, Charlot al ver ello aprovecha el instante y hábilmente mete su cuenta en la propina como si fuera el pago. Se ha salido con la suya.

Después de salir airoso de tan comprometedor situación, le viene un aire eufórico, a tal grado que ingenuamente le pide matrimonio a la chica, ella acepta aunque sin mucha convicción.

Quizá el sentimiento de vulnerabilidad de ambos, el miedo de estar solos en una enorme y desconocida ciudad les ha empujado a asegurarse estar juntos. Y es que tanto en *La calle de la paz*, como en *El inmigrante*, la adversidad y el extravío ante el mundo, son elementos constitutivos en el carácter de Charlot.

A su vez en estas dos películas, Chaplin retrata un ambiente inhóspito, donde impera la pobreza material, no sólo del vagabundo, sino de todas las personas que habitan en barrios miserables, donde no cuentan siquiera con su seguridad física, como en *La calle de la paz*.

En *El inmigrante*, la negligencia y arbitrariedad de la fuerza pública sobre personas vulnerables así como la disparidad social, constituyen elementos desmitificadores de la “prosperidad” americana, finalmente Charlot como siempre ha salido airoso por medio del azar. El pequeño hombre sólo cuenta con su enorme humanismo entre seres que carecen de éste.

Estas y otras películas son la base de su despertar cinematográfico, son la materia que servirá para fincar su obra, es la creación de Charlot y del mundo que le rodea, esta evolución de un ambiente artificial a uno real, seguirá su rumbo a nuevos caminos de descubrimiento artístico y personal.

5.3 Películas realizadas para la empresa productora First National (1918-1922).

Para First National, Chaplin realizó ocho filmes, en ellos gozó de libertad creadora. Estas películas son tratadas con rigor y detenimiento, todo el argumento es llevado con ferocidad a través de una idea general e innumerables repeticiones de la misma toma. Chaplin utilizará cinco años para desarrollar estos filmes: *Vida de perro*, 1918, *Armas al hombro*, 1918, *Al Sol* 1919, *Un día de placer*, 1919, *El chico*, 1921, *Los ociosos*, 1921, *Día de paga*, 1922, *El peregrino*, 1922.

5.3.1 *Una vida de perro (A dog's life)*, 1918.

Esta película muestra la última definición de Charlot: el hombre derrotado, acabado. Es un vagabundo lacrimante, ya no se nota en él simpatía, deja de ser cómico para ser trágico, quien gracias a sus malabarismos llega aún a robarnos la risa.

El vagabundo se encuentra durmiendo en un terrenal al aire libre, pero el ambiente frío matinal le hace despertar. A su lado se encuentra un perrito, aún más abandonado que él. Charlot termina de despertar por el agradable aroma proveniente de un vendedor de salchichas que se encuentra a un lado del terrenal. Por un agujero, se las arregla para robar una sin que el vendedor se percate, sin embargo, y cuando se dispone a almorzar éste no se ha dado cuenta que al otro costado un policía le observa detenidamente. Al percatarse de ello Charlot devuelve el alimento al cesto donde lo ha tomado. El policía no cree este gesto de apresurado arrepentimiento y se precipita a detener al vagabundo. Inmediatamente comienza la inverosímil persecución, donde sale airoso de su incidente.

Charlot con su característica disposición a conseguir empleo, emprende nuevamente la tarea de conseguir uno. En la ventanilla de una oficina de colocación laboral el vagabundo toma fila entre los desempleados impacientes. Y cuando se abre por fin una ventana, todos se arraciman sobre ésta arrollando al pobre Charlot, éste busca en otra ventanilla que acaba de abrir y vuelve a suceder lo mismo. Cuando por fin logra asomarse a una, la cierran súbitamente en sus narices. No hay más empleos. Y, otra vez, el débil hombre aparece derrotado, sin esperanza de trabajo.

Al igual que lo acontecido a Charlot para encontrar empleo, surge un paralelismo con su perro, éste ha encontrado un hueso en la calle, cuando de repente una jauría de canes se abalanza en contra de la pequeña mascota del vagabundo. Charlot emprende la marcha de defender al perrito, lo levanta y lo toma en brazos, provocando aún más la ira de la jauría, el vagabundo emprende la huida por la seguridad del perrito y por la suya, pero los perros atacan a Charlot rompiéndole aún más su ya deplorable vestimenta.

El vagabundo y su mascota vislumbran un puesto de comida. El perro se lanza contra las salchichas, el vendedor le persigue, en tanto el eternamente hambriento Charlot aprovecha para comer antes de que regrese el encargado. A su regreso, el vendedor mira con desconfianza a Charlot que para disimular su

acto, mira hacia el cielo. El vagabundo continua con hambre, el vendedor da la espalda a Charlot y éste se vale de su extraordinaria agilidad para tomar y devorar más salchichas, el vendedor vuelve hacia él rápidamente, y Charlot mira hacia el cielo. Vuelve a repetirse la situación, pero un policía le mira, éste se da cuenta y deja el alimento en su lugar. Persecución.

Huyendo de la policía el vagabundo y su mascota entran a un *bistrot*. Ya que está prohibida la entrada para animales, Charlot oculta a su mascota entre sus holgados pantalones. La cola del perro sale de un agujero que Charlot tiene en el trasero. Comienza la música, y la cola del perro que parece de Charlot se menea al ritmo de la música.

Una bella artista comienza a cantar en aquel cafetín lleno de hombres grotescos y mal encarados. La bella dama muestra a Charlot una sonrisa de simpatía, pero aquella cándida imagen es sabotada por un descuido del distraído vagabundo. Se cae al suelo y deja ver al pequeño perro, lo echan del lugar.

De regreso en el terreno baldío donde habita o mejor dicho sobrevive, unos bandidos han guardado ahí el botín de su reciente robo, y han emprendido la huida. Charlot y su fiel mascota han llegado instantes después de lo ocurrido. El perro descubre el botín, una cartera repleta de billetes. Charlot cree que ha sucedido un milagro ante su desesperada situación.

Con el dinero en la mano Charlot recupera su confianza, y corre en búsqueda de la cantante del *bistrot*. En el lugar se encuentran los bandidos acosando a la bella chica, ella rechaza a los parroquianos, pero el patrón le obliga a ser condescendiente con ellos, (en esta parte se da a entender sutilmente que el oficio de la chica es el de una cortesana). La muchacha desahoga su impotencia con el llanto.

Charlot entra al establecimiento, y con la reforzada seguridad que puede dar el dinero; se aproxima a la chica y le consuela. Charlot se pone contra del patrón, y en un arrebato de presunción le muestra la cartera llena de billetes para exigir su respeto. Uno de los bandidos se ha dado cuenta que es la misma cartera que ellos habían guardado en aquel terreno. Éste se va sobre Charlot para recuperar el botín, finalmente le quitan el dinero y el vagabundo es arrojado a la calle. Charlot vuelve a disputar lo que él cree es suyo. Regresa al *bistrot*, se esconde tras una cortina y va cazando a sus enemigos. Utiliza a uno de sus rivales noqueados tal fuese una marioneta logrando recuperar la cartera. Acto seguido, se provoca una trifulca masiva. Mientras tanto Charlot con el botín asegurado huye con la bella dama y el

pequeño perro. Llegan hasta el puesto de salchichas prófugos de los tiros que propician los maleantes que les persiguen. La policía llega, y Charlot con sus acompañantes desaparecen de la escena. Charlot ha cumplido su sueño, se ha establecido en el campo con su nueva compañera y su fiel perro.

Apunta Sadoul: “*Una vida de perro* es la película que fija mejor el tipo de Charlot en los umbrales de su madurez. Se acostumbra a decir que encontró en ella al inmortal vagabundo. Pero ese *tramp* que vive como un perro, que duerme en tierra de nadie y al que persigue un policía grandote y bien alimentado, no es ni un tipo que frecuenta las carreteras por amor a la vida bohemia ni un bribón, un *detritus* humano sin dignidad que mendiga y se emborracha. Chaplin, aludiendo a esa película, dice que eligió como tema principal una agencia de colocaciones laborales, sacando así partido de la vida diaria” (Sadoul, 1955: 71).

Como lo apuntó muy certeramente George Sadoul, el vagabundo de *Una vida de perro*, representa a uno de los miles de desempleados que Chaplin vio en las calles, durmiendo en los terregales abandonados de Londres o Nueva York. Charlot, a pesar de emplear todas sus energías en la búsqueda de un empleo no lo consigue, esto lo mantiene impotente, pero sobre todo humillado.

5.3.2 *Armas al hombro (Shoulder arms)*, 1918.

Constituye el heroísmo forzoso de un soldado que padece la dantesca vida en las trincheras durante la Primera Guerra Mundial, al igual que Paul Baumer protagonista de la novela de Erich María Remarque, *Sin novedad en el frente*, Charlot soldado padecerá de pánico, de hambre, de suciedad y soledad; el asalto de nostálgicos recuerdos le son más paralizantes que el estruendoso sonido de la artillería. El sobrevivir dentro de las trincheras mojadas y nauseabundas, le son más pesadas que el combate mismo.

Esta película que de alguna forma es la participación de Chaplin en la causa bélica a favor de las potencias de la Triple Entente, no deja de ser acusadora de la crueldad de la guerra y la sinrazón del heroísmo. El drama de la guerra es aquí descrito por medio de una “epopeya” satírica.

“Delluc no se había equivocado. *Armas al hombro* fue para Estados Unidos el equivalente exacto de lo que había sido para Europa *El fuego*, de Barbusse: grito de cólera surgido directamente de las trincheras” (Sadoul, 1955: 73).

La película comienza con un Charlot en adiestramiento militar, se muestra como una vaquilla recién parida, torpe en sus movimientos: se tropieza con sus propios pies, cuando el instructor marca el paso derecho, él lo da izquierdo, etcétera.

Ya en el frente de batalla no deja nada al azar, ha llegado más precavido que nunca. Con él trae un rallador de queso para sacar piojos, una trampa para ratas, las cuales abundaban en las trincheras; pero lo que porta con mayor evidencia es su temor.

Acto seguido llega la correspondencia de Estados Unidos. Charlot emocionado por recibir alguna noticia y con impaciencia infantil, se le pone de frente al cartero, sin embargo nadie le ha mandado nada: Charlot y su eterna soledad de vagabundo. Ante esta triste imagen Charlot se dispone a leer sobre el hombro de un compañero una carta que ha recibido, la lee como si fuera para él. Realmente una rica oda al ser más patético y solo del mundo.

Este filme fue abiertamente una contribución a la causa de la guerra. Se ha convertido en una película de propaganda. Los alemanes del otro lado de la “tierra de nadie” son caricaturizados por sujetos ridículos, con comportamientos e indumentarias que hacen recordar los tiempos de Bismarck.

La compañía de Charlot se dispone a “saltar la trinchera”. A Charlot le invade el terror, y más cuando el supersticioso cabo nota que se ha roto su espejo, y que su placa de identificación lleva el número 13. Al ver ello, sus compañeros le abandonan por miedo a contraer su suerte, finalmente los hombres salen al combate.

Charlot, por su inexplicable y pertinente buena fortuna, logra hacer prisioneros a tres germanos; uno de ellos capitán. Su condición de enemigos no le impide al gentil Charlot hacer nuevamente de quijote y tratar a los prisioneros con toda dignidad: les ofrece cigarrillos que los hombres aceptan con gusto.

El orgullo de Charlot por su hazaña se desborda, ahora el ya veterano soldado se ofrece de voluntario para una misión vital. Como forma de camuflaje, Charlot se adentra en un campo abierto ridículamente disfrazado de árbol.

Vestido de árbol comienza a cazar alemanes y luego de ser descubierto es perseguido... Llega hasta la casa bombardeada de la bella Edna, desesperada francesa quien por supuesto le ayuda a escapar después de haberle explicado que es un soldado aliado. Charlot no habla francés, le explica su nacionalidad haciendo como si se pegara en la cabeza con una piedra y viera estrellas y luego señala las barras trazando con su dedo de manera horizontal.

Charlot escapa pero Edna es tomada por un robusto soldado alemán. Charlot se vuelve para rescatarla, ambos son apresados. En las barracas alemanas, Charlot se las ha ingeniado para golpear a un miembro del alto mando y disfrazarse como un capitán germano, reconoce a un compañero de armas que ha sido apresado, lo rescata, y se hacen pasar por un convoy alemán, que llevará nada más y nada menos que al mismo Kaiser Guillermo y a Hindenburg a algún punto en el frente, sin embargo éstos no sospechan que Charlot y sus dos compañeros lo llevarán del otro lado de la batalla, donde son esperados por los soldados americanos que apresan al Kaiser, y a Hindenburg.

El Kaiser encolerizado, es recibido por Charlot con una enorme patada en el trasero. Charlot es zangoloteado por sus compañeros: todo era un sueño, Charlot se encuentra aún en el adiestramiento militar.

Como se mencionó en el capítulo IV, Chaplin había establecido una comunión entre los soldados en el frente occidental durante la Gran Guerra. Como lo proclamó el poeta suizo Blaise Cendrars: los soldados aceptaban a Charlot como un compañero nacido en el frente de una guerra a la que los habían arrastrado.

Chaplin, por medio de su personaje, comienza así una carrera por mostrar realidades palpables de sucesos históricos que él vive de primera mano. Retrata los acontecimientos, las ansiedades, las preocupaciones de una época que comenzaba a desgajarse.

5.3.3 *El chico (The kid)*, 1921.

Chaplin trabaja en *El chico*, hasta entonces su película más personal. El drama comienza cuando una madre, dada su penosa situación económica y la “vergüenza” de ser madre soltera, abandona a su niño de brazos dentro de un automóvil estacionado afuera de una lujosa casa con la esperanza de que en aquel hogar adopten a su bebé, sin embargo en un arrebato de profundo remordimiento la madre regresa a recuperar a su hijo, pero el automóvil ya no está, ha sido robado por una banda de ladrones.

En otra escena aparece Charlot aparentando (sin querer) ser un caballero eduardiano con su digno sombrero, traje y hasta guantes, sin embargo al ver sus zapatos estos delatan su mísera condición. Charlot con toda esa presunción de *gentleman* se dispone a hurgar entre la basura en busca de alguna cosa que le pueda ser de utilidad, y para su sorpresa encuentra al bebé que ha sido dejado ahí por los ladrones. Charlot hace como que no le ha visto y trata de dejar al niño donde lo ha encontrado, entonces aparece el eterno policía acosador. Charlot temeroso vuelve a recoger al niño y lo lleva hasta su pecho tal como si fuera suyo.

Ya con el policía fuera de la vista, Charlot se dispone a deshacerse del niño por todos sus medios; se lo deja a una señora, ésta se enoja y se lo devuelve. Charlot le insiste que se lo quede, pero la presencia nuevamente del policía le hace desistir. Finalmente tras ridículas situaciones, Charlot se apiada de un ser más abandonado que él, adopta al niño.

Han pasado algunos años y el bebé se ha convertido en un chico (Jackie Coogan). A la manera de Oliver Twist, es un niño de los barrios urbanos más pobres, vivaz, astuto, denota en su actitud una precocidad ante la vida que no puede disfrazarse.

Mientras tanto su verdadera madre ha triunfado, y se ha convertido en una gran artista, ésta emprende la búsqueda del niño que ha abandonado años atrás. Pero Charlot y el chico se las han de ingeniar para sobrevivir en su envilecida casucha.

Charlot se ha convertido en un vendedor de vidrios ambulante, y el chico se ha hecho un hábil vándalo rompiendo ventanas, esta fructífera asociación ha de dar el sustento a las más variadas persecuciones policiales.

El precoz chico ha de encontrarse en una riña con otro niño que parece lo supera en peso y tamaño, pero la experiencia del chico ha de estar a su favor, propinando al pequeño Goliat y bajo los clamores de Charlot una golpiza que le hará llorar. Atrás del niño perdedor se encuentra su hermano, un hombre enorme y dotado con el físico del mismo “Atlas”. Aquel hombre pide una revancha en la pelea de los chicos, no antes sin advertir a Charlot que si su chico derrota nuevamente a su hermano, el que pagará los platos rotos será él.

Charlot corre por el hermano del gigantón, le ha levantado la mano antes de empezar la pelea, como símbolo que ha sido aquel niño el gran vencedor. Pero el hermano mayor, insiste en una revancha real, sin embargo el chiquilín le vuelve a propinar una golpiza.

A ello el hermano mayor se dispondrá a cobrar venganza contra el pobre Charlot, y cuando el gigante cierra el puño para dar el golpe, lo detiene la mano redentora de la bella mujer que busca a su hijo entre los barrios miserables de la ciudad. La mujer se torna al “Hércules” y le dedica un discurso pacificador. El grandulón, ante el discurso de la cándida dama, cae conmovido, y ante su conmoción Charlot, como un pillo, le propina un golpazo en la cabeza con un enorme tabique. La madre ha pasado en las narices de su hijo sin haberse dado cuenta de ello.

La crítica visión de Chaplin se muestra aquí, cuando emprende su ataque contra las organizaciones de beneficencia. El chico se ha enfermado, parece ser de gravedad, el médico que lo asiste es grosero, no denota piedad ni compasión por la situación de Charlot y de su pequeño. El médico evita la fatiga de su trabajo, y hace traer a encargados de la asistencia para llevarse al chico a un orfanato.

El representante de la institución cree indigno hablar con el pobre vagabundo, y ordena a un subordinado a hablar por él. El pobre vagabundo muestra su sometimiento hablando con el subordinado, pero la situación ha de cambiar cuando le hacen saber a Charlot que se llevarán al niño a un orfanato. Charlot saca toda su fuerza y entabla una dramática pelea y persecución por el chico. Ha recuperado al niño.

La pareja huye hasta un mesón de mala muerte, este lugar se encuentra lleno de bandidos, pero no tiene dinero suficiente para cubrir el alquiler de los dos. Charlot paga el suyo y más adelante el chico entra por una ventana rota.

La bella mujer entre tanto se ha dado cuenta por medio del médico que ha atendido al chico, que aquel niño peleonero y al que ha acariciado, era su hijo. Ha puesto en marcha una campaña para recuperarlo, la foto del chico aparece por todas partes y bajo ésta el anuncio de una considerable recompensa. El encargado de aquel inhóspito albergue ha reconocido al chico y lo lleva a la policía para cobrar la recompensa.

Al despertar, Charlot se ha percatado de que el niño no está. Enloquece, mira por debajo de la cama, arma un revuelo general. Sale a buscarlo a la calle con la misma suerte.

Desesperado, Charlot regresa a casa con la esperanza de hallarlo ahí. Lo aguarda en las escaleras de la entrada, donde el cansancio de la búsqueda lo llevan a un profundo sueño. Charlot dentro de su mundo onírico se imagina una sociedad donde la bondad prevalece, el amor al prójimo y el respeto son caracterizados por ángeles. Y dentro de este sueño encuentra al chico, quien le invita a convertirse en un ángel. En su sueño desaparecen los odios y persecuciones, es un mundo ideal pero inalcanzable para el pobre vagabundo.

Charlot despierta zangoloteado por un policía, se lo lleva pero no a la comisaría, se lo lleva hasta la casa de la bella artista y el chico. Parece que ha Charlot le comenzará a ir mejor.

Se ha mencionado que esta película había sido la más personal del director, esto se debe a que en ella podemos ver las extraordinarias similitudes que tiene *El chico*, interpretado por Jackie Coogan con la penosa infancia de Chaplin en el *East End*. La escena en la que el pequeño es arrebatado de los brazos de Charlot para llevarlo a un orfanato es un capítulo que Chaplin había vivido en carne propia cuando él y su hermano fueron arrebatados del seno materno.

Esta obra, fue tachada por algunos grupos reaccionarios como amarga, anarquizante, que antepone los valores canónicos de la conformación familiar decimonónica. En aquella sociedad estadounidense donde comienza un periodo de aparente “abundancia y prosperidad”, la película parece contraponer otra realidad.

Por esta época Chaplin se encuentra en la picota de la prensa sensacionalista. Le atacan ligas defensoras de la moral pública. Charles Chaplin el indeseable judío, el “don Juan”, el inmigrante cuya falta es no aceptar la nacionalidad americana. El que a través de sus películas muestra una realidad diferente al oficialismo hollywoodense. El que se burla de las instituciones de beneficencia, de caridad, policiales, militares, eclesiásticas, aduanales, etcétera.

Y el papel de desmitificador de la “prosperidad” y las buenas costumbres estadounidenses continuará. Chaplin realizará *El peregrino*, un filme que va con dedicatoria contra todas esas voces que le amedrentan, después de todo Los Estados Unidos entraban de lleno a la aparente *Prosperity*, así los americanos se vanagloriaban de producir más automóviles, radios, refrigeradores, petróleo, acero que cualquier otro país del mundo. Es la época de los veinte, y a pesar que lo que se cree, no fueron tan libres. El que no creyera en la biblia era un demonio. Fue sonado el caso de un profesor en Dayton Tennessee quien fue encarcelado por enseñar la teoría de la evolución según Darwin y no el creacionismo divino, una buena muestra cinematográfica de ese suceso lo representa *Heredaras el Viento* (1960) de Stanley Kramer. Las balas de las ametralladoras *Tommy* resplandecían en las noches de Chicago. Se podía ver por donde quiera a hombres respetables salir ebrios de las tabernas clandestinas donde se vendía licor de contrabando. Los diferentes cuerpos policiales estaban abiertamente sobornados por la mafia en lo ancho y largo de sus estructuras; los negros eran perseguidos y asesinados por el Ku Kux Klan (queda de paso decir que a principios de los treinta tenía a mas de cinco millones de agremiados).

5.3.4 *El peregrino (The pilgrim)*, 1922.

Dentro de esta obra encontramos a Charlot escapando de una penitenciaría con la indumentaria de un reo. En su búsqueda desesperada por huir, toma las ropas de un bañista, que resultan ser las de un pastor protestante. Sin quererlo Charlot pasa a ser la visita esperada de un pequeño pueblo fronterizo, llega en un tren y las autoridades y la gente le han recibido con una calurosa bienvenida, le han

confundido con el pastor auténtico que se había dispuesto a llegar aquel día.

Situación irónica en la que el presidiario y vagabundo están a la altura moral del pastor de almas. Charlot se encuentra ante la incómoda posición de pronunciar un sermón, la capilla se le muestra como la sala de un tribunal; se comporta como un reo en el banquillo de los acusados, se siente como *Ecce Homo*. Cuenta las cabezas de un grupo de personas sentadas a su derecha, el número doce, que es el número de los integrantes del jurado en los tribunales federales en Estados Unidos (Villegas López, 1966).

Al pastor huésped, se le ha invitado dirigirse a la congregación por medio de un sermón, así Charlot se dispone a tomar el púlpito para exponer la lección moral del domingo. No con muchas ganas, Charlot comienza a describir muy gráficamente la historia de David y Goliat, su narración va creciendo en vehemencia, que ante la incrédula congregación salta un niño ovacionando tan emocionante relato quien su madre no tarda en tomarle de las orejas para regresarlo a su asiento.

Ha salido librado de tan *sui generis* situación, el pastor de aquel pueblo ha ofrecido su morada a Charlot, por supuesto suponiendo que éste es un auténtico colega en los oficios religiosos. Charlot acepta la invitación, y más si ésta es motivada por la hermosa presencia de la hija del anfitrión.

Charlot se ha encontrado con un antiguo colega de prisión, sin embargo éste no se ha enmendado. El ex presidiario invita a Charlot a robarle al pastor su ahorro familiar, sin embargo Charlot ha cambiado, y luchará contra su antiguo compañero ante el robo inminente.

Charlot como eterno quijote adopta una actitud ofensiva contra aquel hombre, recupera el dinero y hace que su antiguo camarada huya. Sin embargo el *sheriff* ha reconocido la verdadera identidad de Charlot. A pesar de su acto heroico, el vagabundo es conducido hasta la línea fronteriza con México. A Charlot le extraña, y se pregunta si por fin la autoridad se ha apiadado de él. Ingenuamente cree que ha sido perdonado. ¡Libertad!... Y se va del lado mexicano a cortar florecitas. Lo que no entiende es que en México se libra una encarnizada revolución armada. Pronto salen de algunos arbustos bandoleros revolucionarios que se empiezan a disparar entre sí, y Charlot queda en medio del fuego, emprende el regreso a Estados Unidos, no le gusta el aire mexicano cargado de plomo, sin embargo el *sheriff* y su rifle le hace cambiar de opinión. No le queda más que ir caminando sobre el justo borde de la línea

fronteriza, el pobre Charlot ha quedado sin patria. “Como lo mencionó Marcel Brion, Charlot sigue siendo el eterno peregrino sobre los caminos amargos del mundo” (Pina, 1957: 106).

El peregrino representa una enorme sátira a la moral de los oficios religiosos y de la pequeña burguesía norteamericana. El impostor carcelario muestra la misma altura moral que la de un pastor protestante. Muestra la congregación como la integración hipócrita de un juzgado judicial donde se condenan y canonizan los comportamientos del hombre. La pequeña villa donde se instala Charlot y que ilustra el “ideal” de los suburbios de las ciudades norteamericanas: las visitas permanentes al pastor de mujeres puritanas dedicadas a las “buenas costumbres”; los pasteles de manzana enfriándose en las ventanas, etc., es ridiculizado por un “lumpen” prófugo de la ley.

Apunta Georges Sadoul: “Molière, con el que hay que comparar con frecuencia con Chaplin, tituló su célebre comedia *Tartufo o El impostor*. *El Peregrino* hubiera podido llamarse *Los tartufos y el impostor*. Los tartufos se reconocieron pronto. El Estado de Pennsylvania, imitado en seguida por otros, prohibió la película ‘por haber puesto en ridículo a los ministros de la santa religión.’ Los Hipócritas no olvidarán esa sátira lo mismo que no han perdonado ni a Molière ni a Voltaire” (Sadoul, 1952: 103).

5.4 Películas realizadas en la empresa productora United Artist (1923-1953)

5.4.1 *Una mujer de París (A woman of Paris)*, 1923

Como se ha dicho en el capítulo IV, este primer filme realizado por Chaplin para la United Artists será a su vez el primero en que Charlot no aparezca en pantalla. Chaplin se limitó a escribir y dirigir. Alrededor de esta película ha crecido una enredadera de numerosas leyendas, según las cuales esta obra tuvo una importancia casi tan grande para la historia del cine como diez años antes *El nacimiento de una nación* de Griffith. Walter Benjamin la calificó como el “acta fundacional del arte cinematográfico” (Tichy, 1988: 106).

Este filme cuenta la historia de Marie, una muchacha de provincias que quiere escaparse con su amor Jean a París; éste no llega a la estación ni manda aviso alguno –debido a una repentina enfermedad de su padre- y ella, finalmente parte sola.

En París, Marie se ha convertido en una belleza profesional. Una cortesana de lujo amante de un millonario vividor, elegante y cínico, Pierre Revel. Ambos entran en un cabaret suntuoso, donde comen un pollo con trufas: “Un manjar para cerdos... y caballeros”, dice el título de violencia crítica, aludiendo a la vieja usanza de buscar trufas por medio de cerdos. Ya en casa de Marie, las relaciones de ambos quedan aclaradas: En el periódico Marie lee la noticia en la sección de sociales del próximo casamiento de Pierre, ésta protesta, llora..., Pero el vividor le asegura que sus relaciones no cambiarán por ello. (Villegas López, 1966)

Y el azar que separó a Marie y a Jean, los vuelve a juntar. Pierre llama a Marie al estudio de un amigo; Marie se equivoca de departamento y toca en otra puerta: es el estudio de Jean, su antiguo novio, venido a París para conquistarlo con su arte. Marie sabe entonces la causa del malentendido abandono: el padre de Jean enfermó, murió aquel fatídico día. Y en el estudio del artista se encuentra su madre, que invita a Marie una taza té y por equivocación pone en la mesa una servilleta agujereada, Marie comprende su situación económica y le pide a Jean le haga un retrato.

Cuando Jean está en el lujoso departamento de Marie todos los detalles revelan su condición, la doncella de Marie abre un cajón develando el puño de una camisa, ello evidencia la existencia de un hombre en su vida. Jean toma la situación con filosofía e insiste en casarse con ella a pesar de todo. Pero la madre de Jean se opone con vehemencia a la relación de su hijo con Marie al enterarse de la vida que ésta lleva. Marie, escucha una conversación entre Jean y su madre en que ésta le disuade de un matrimonio con una muchacha que es la entretenida de otro; entonces Marie renuncia a él y vuelve con su amante.

En una frenética fiesta aparece, conducida por un hombre, una muchacha envuelta en vendas; el hombre se enrolla el extremo de la venda alrededor del vientre y ambos comienzan a girar. Después, sólo se ve cómo el vendaje alrededor del hombre se hace cada vez más grueso mientras el alborozo de los restantes invitados crece por momentos.

Jean busca a Marie le suplica que regrese con él. Ella se niega. Éste se suicida afuera del cabaret de Pigalle. Marie entiende que siempre ha odiado al vividor Pierre, lo abandona y se instala en la campaña para cuidar a la madre de Jean, su amor verdadero.

Al inicio de la película surge un título: “La humanidad no se divide en héroes y en traidores, sino simplemente en hombres y en mujeres. Sus pasiones buenas o malas, les fueron dadas por la Naturaleza.” Respecto a ello apunta Georges Sadoul: “Por la Naturaleza... ¿o por la sociedad?... Chaplin empleaba quizá todavía una precaución oratoria. Pero quiso dotar de las contradicciones que había cultivado siempre en su Charlot, a esos hombres y a esas mujeres divididos entre el bien y el mal. Marie es a la vez amante desinteresada y prostituta. Jean no está exento de debilidades. El cínico Pierre manifiesta a veces buenos sentimientos” (Sadoul, 1952).

En este filme Chaplin matiza los sentimientos que habitan en todo ser humano, las expresiones más angelicales y demoniacas depositadas en todo corazón, la circunstancia aquí es el detonante del comportamiento y de la moral. Marie se ha vuelto una cortesana por sobrevivencia.

Para aquel tiempo, esta película sin duda fue muy revolucionaria en su tema y ambientación, la oscura vida parisina de Montmartre al estilo de alguna pintura de Lautrec, no logró ocultar en absoluto la crítica que el director exponía contra la hipocresía puritana norteamericana. De sus costumbres moralinas y peligrosas para la integridad humana, de hecho se sabe que existe un final diferente, en el cual Marie es indiferente ante muerte de su antiguo novio, este final hubiera sido sumamente trasgresor, es por ello que Chaplin lo concluye con uno socialmente redentor.

5.4.2 *La quimera del oro (The gold rush)*, 1925.

Este filme retrata la desolada Alaska de 1898, donde una interminable hilera de buscadores de oro contrasta con las néveas montañas. Ahí también se encuentra Charlot, quien en un desfiladero se salva de caer presa de un oso sin que éste se haya percatado.

Charlot se asocia a un robusto buscador de oro (Jim) quien ha encontrado la mina de oro más prospera de la región, pero éste recibió un golpe en la cabeza y ha perdido la memoria. No recuerda donde está aquella veta.

Charlot llega a una taberna llena de aventureros buscadores de oro. Se enamora de la bella cantante del bar (Georgia Hale). Ésta, despechada por su amante, saca a bailar a Charlot con el fin de suscitar los celos del primero. Charlot embriagado de entusiasmo e ilusión ha invitado a la bella Georgia y a sus

amigas a pasar el año nuevo en su cabaña, ella acepta la invitación.

Charlot en su pobre cabaña, ha preparado una modesta pero digna cena para deleitar a la chica y a sus amigas. Sin embargo pasan las horas y éstas no llegan, finalmente entiende que no asistirán. Se queda dormido y sueña que la bella Georgia y sus compañeras le visitan. Para distraer a sus invitadas, Charlot realiza un melancólico *ballet* de panecitos (escena clásica en la cinematografía).

Al despertar ha visto con tristeza que está solo. Decepcionado se dirige a la taberna en búsqueda de Georgia. Ésta repentinamente recuerda su invitación. La bella chica con su amante y el grupo de amigas deciden ir a la cabaña de Charlot, donde encuentran que todo estaba dispuesto para pasar la velada, incluso Charlot se las ha arreglado para comprar regalos a todas las chicas. Georgia se conmueve y rechaza a su celoso amante. Éste sale encolerizado, pero Georgia súbitamente se arrepiente de haberle despreciado. Le escribe un mensaje en el que le pide perdón, el amante, en forma de venganza, hace que aquél mensaje llegue a las manos del vagabundo: éste busca inmediatamente a Georgia, pero el compañero de Charlot, Jim, ha recobrado súbitamente la memoria y ha recordado donde se encuentra aquella maravillosa mina de oro.

El vagabundo sueña con la riqueza para conquistar el corazón de la bella e inalcanzable Georgia. Los dos hombres salen en busca de la veta, sin embargo las inclemencias del tiempo los hacen sucumbir y quedan aislados en una cabaña solitaria. Las provisiones se han agotado. Ante la desesperada situación Charlot decide hervir sus zapatos y comerlos: enrolla sus agujetas como si se tratara de espagueti, chupa los clavos como si fueran huesos de pollo, sin embargo al Gordo Jim parece no atraerle la idea de devorar su calzado. Cae presa de sus alucinaciones ocasionadas por el largo ayuno, e imagina a Charlot como si fuera un enorme y succulento pollo. Quiere matarlo y comerlo. Sin embargo Charlot ha logrado salvarse del canibalismo de su compañero, la tormenta de nieve ha cesado y ambos camaradas encuentran la mina.

Por fin, Charlot y su compañero regresan al puerto de Nueva York como excéntricos millonarios. Los camarógrafos que cubren la noticia le piden a Charlot que se ponga su ropa vieja. Charlot acepta, pero éste cae al puente donde están los inmigrantes, y le confunden con un polizone. Intentan arrestarlo. Ahí se encuentra Georgia quien ofrece pagar su pasaje sin saber que la condición económica de éste ha cambiado. Ella se encuentra triste y abandonada por su amante que le ha dejado.

Los periodistas no tardan en llegar, y la confusión queda aclarada. La bella chica apenas puede creer que el pequeño vagabundo se ha convertido en poco menos que Rockefeller. Charlot se apresura a presentar a la bella Georgia como su prometida.

En esta película, el escenario trágico y melancólico sirve de marco para denotar el abandono y soledad que padece Charlot en la búsqueda de sus sueños quiméricos.

Se observa a Charlot en todo su esplendor envuelto como nunca en un manto de humanidad, despliega una carga descomunal de emociones respaldadas por escenas poéticas que quedarán dentro del imaginario.

La quimera del oro constituye una fina mirada al extravío en el mundo y la vehemente búsqueda del hombre por compañía: describe la locura de la soledad, enaltece la amistad, solidaridad (el gordo Jim es el único amigo que ha tenido Charlot) y el amor como los caminos a la felicidad, no el dinero que ha llevado a miserables buscadores a arriesgar sus vidas en busca de oro. Charlot se mofa de una civilización cuyas bases ideológicas descansan en el dinero y la competencia.

5.4.3 *Luces de la ciudad (City Lights)*, 1931.

El Charlot de *Luces de la ciudad* conmovió al público de 1931, porque fue, al igual, el hermano de millones de hombres amenazados por el desempleo obrero, que habían perdido o se veían amenazados a perder, con sus medios de existencia, su dignidad, su hogar... Chaplin no designaba a los responsables de esas amenazas –como antaño en *Armas al hombro* o *El inmigrante*– con un detalle concreto en su relato, ni un análisis directo, sino por alusiones y símbolos muy claros: el millonario que consiente en dar limosna cuando esta ahído, pero que se vuelve feroz en ayunas. O bien las estatuas inauguradas solemnemente al principio de la película por un capitalista y una puritana: la prosperidad custodiada por personajes armados que representan la guerra y la policía... dichos símbolos son muy alusivos (Sadoul, 1952: 123).

Entre las fanfarrias de una estridente banda musical, sombreros de copa, autoridades pronunciando discursos retóricos distorsionados por un instrumento metálico, se da la inauguración de un monumento erigido a la paz y prosperidad. Cae el telón que cubre a la orgullosa estatua y en el regazo de ésta se descubre al vagabundo que ha pasado la noche ahí. Esta situación provoca el escándalo, el momento solemne ha sido profanado por el indeseable vagabundo. Le despiertan a gritos injuriosos. Éste se baja de la estatua sin percatarse que sus pantalones han quedado enganchados en la espada que empuña la figura que representa la prosperidad, —ahí está la prosperidad pinchando el trasero de los desempleados—, situación que irrita aún más a los presentes.

A pesar del revuelo, la banda entona el himno nacional de los Estados Unidos, ante este momento de solemnidad, todo el mundo se congela respetuosamente para escuchar. Hasta el vagabundo que permanece enganchado se quita el sombrero. Termina el himno y Charlot sale huyendo del evento.

Logra escapar, pero no de las burlas de los muchachos arrabaleros que venden el periódico, quienes cruelmente le molestan tirándole piedras, vejándolo por su insignificancia.

Para cruzar una calle congestionada por el tráfico de los automóviles, Charlot se mete entre ellos. Para esquivar las sospechas de un policía entra por la puerta de un coche parado y sale del mismo por la puerta opuesta. Desciende a la banqueta cerrando abruptamente la puerta del automóvil, sonido que ha hecho pensar a una vendedora de flores, quien se encuentra frente a Charlot, que éste es un cliente rico. Ella le ha ofrecido sus flores, Charlot piensa que la ha flechado, sin embargo se ha dado cuenta que la bella florista es ciega, y le ha confundido con un cliente rico, aún así éste sigue el equívoco.

Por la noche, el vagabundo se encuentra al borde de un río pensando sólo en la florista. Un caballero de apariencia burguesa y muy ebrio, ha atado una pesada piedra a su cuello para arrojarse al río y terminar con su vida. El vagabundo le impide lograr su cometido, le explica lo bello de la vida, le convence, y éste tira la roca al río, pero la cuerda ha quedado circunstancialmente atada a Charlot quien cae al agua, el caballero le rescata.

Se van juntos, y surge la aparente amistad entre Charlot y el caballero millonario. Sin embargo, sólo cuando el potentado hombre esta cegado por los vapores del alcohol ve a Charlot como amigo, al que consiente, le lleva a su casa y lo llena de lujos: le ofrece cognac, puros, fiesta, etcétera. Pero cuando

llega por la mañana la inevitable resaca de la juerga, no le reconoce y manda a su mayordomo a echarlo de su fastuosa residencia.

Al otro día, en la calle, el vagabundo se reencuentra con el caballero, quien está nuevamente ebrio e invita a su casa al confundido Charlot.

En la casa del aristócrata y en el calor de los tragos, el anfitrión toma una pistola e intenta nuevamente acabar su vida de un tiro, situación que Charlot vuelve a impedir. Juntos salen de la casa a un elegante cabaret.

En la parranda, el aristócrata le regala a Charlot su automóvil Rolls Royce, además le da un fajo de billetes y ropa. Regalos que Charlot acepta sin poner mucha resistencia.

La inesperada situación de Charlot le arma para continuar su equivoco con la florista. Llega con ésta y le compra todo su canasto, la lleva a su casa en su elegante automóvil, ella ha quedado embelesada con todas las atenciones dadas por Charlot. A su regreso y habiendo gastado todo el dinero, Charlot salta de su Rolls Royce vestido como un caballero, para disputar con un indigente los restos de un cigarro. Imagen grotesca de lo que en apariencia representa la voracidad del capitalista.

Charlot llega a la casa del aristócrata para tomar el desayuno. Éste se ha sobrepuesto de la juerga de la noche anterior, recupera su auto e ignora al pobre vagabundo.

Entretanto, la bella florista ha sido notificada del adeudo en el pago de la renta. Charlot debe buscar dinero para cubrir el pago de ésta, así consigue un empleo, limpiando las calles de los desechos de los caballos que aún galopan por las calles de la ciudad, situación que le empieza hacer pensar dos veces el continuar con su oficio al ver en la calle a un enorme elefante.

Visita a la florista, quien sigue pensando que Charlot es un millonario. Éste llega con noticias de un médico austriaco que es capaz de curar la ceguera. Sin embargo las esperanzas de la chica se ven mermadas por su deplorable condición económica. Charlot aleja sus preocupaciones y le asegura que él le dará la cantidad para su operación.

Encuentra otro empleo como boxeador, y como en el *Campeón de boxeo*, no le importará poner en riesgo su vida a cambio de poder pagar el alquiler de la chica y su tratamiento contra la ceguera. Sin embargo, su ímpetu en el mundo del box resultó ser insuficiente.

El aristócrata ha vuelto de un viaje por Europa y se encuentra nuevamente ebrio. Busca a Charlot y lo lleva a su casa, le regala otro fajo de billetes. Unos ladrones irrumpen para robar el dinero dado a Charlot, éste logra quitarles su regalo, llega la policía. El compañero de Charlot recibió un golpe en la cabeza durante el robo, desconoce al vagabundo y le acusa, injustamente, de haber robado el dinero que momentos antes él le había regalado.

Charlot toma el dinero y escapa de la policía, llega a casa de la florista y le da la cantidad para el pago del alquiler y la operación que ha devolverle la vista. Finalmente Charlot es arrestado y llevado a la cárcel.

Pasan los meses y el vagabundo sale de la prisión más deplorable que nunca. Su caminar sin rumbo fijo lo ha de llevar con la florista quien se ha convertido en una próspera empresaria que, gracias a los esfuerzos de Charlot, ha recobrado la vista.

Ella le mira por el aparador de su tienda, y se ríe, él igualmente lo hace, sin embargo ella ríe de su absurda conquista, sale y compasivamente, le regala una flor y una moneda, la chica no lo ha reconocido aún, sólo su sentido del tacto desarrollado por años de ceguera han reconocido en las manos ásperas de aquel vagabundo al héroe que le ha devuelto la vista. Charlot con un solo gesto muestra los dos rostros de una misma cara. Por un lado, la felicidad de ver a su amada curada, y por el otro la imposibilidad de tenerla. Todo se deposita en una sola expresión de esperanza y patetismo. Y la chica le dice al vagabundo, “ahora veo”, y en esa nueva mirada se vislumbra el dolor, la compasión, la desilusión al ver a su salvador idealizado como un galante caballero, a un miserable pordiosero, el patético equívoco ha terminado.

En este filme Chaplin se mofa de la retórica política y los símbolos patrios: la aparición del pequeño vagabundo en el regazo de un monumento erigido a la “prosperidad” (pero sobre todo a la megalomanía política), con sus ásperos y fríos brazos de mármol, no significan más al miserable hombre arrasado por la gran depresión de 1929, que un buen lugar para refugiarse del frío de la noche.

Para Chaplin, no es casual que el capitalista sólo reconozca la humanidad del pobre cuando está bajo los efectos del alcohol. El rico no ha de reconocer al pobre más que cuando le sirva para algo. Ebrio y solamente así puede compartir con él hasta el calor de una cama.

Y Charlot que ha mantenido el equívoco con la florista hasta sus últimas consecuencias, lo hace porque él no valdría nada para ella de saber la realidad, pero el precio que ha de pagar por su sueño amoroso será muy alto, y ella al recuperar la vista no le ha reconocido, lo trata como un extraño, incluso se burla, como los vendedores de periódico, de su pobreza, de sus andrajos, de su miseria. Le ha tratado exactamente de la misma forma con la que su aparente amigo millonario lo ha abandonado. Charlot ha perdido todo en ese momento, inclusive su dignidad, ella sonríe a la insignificancia del vagabundo, le llama para darle una flor y refuerza el gesto con una sucia moneda que le “prostituirá”, pues a pesar de todo, el hambre eterna del vagabundo puede estrangular su estomago y dignidad.

5.4.4 *Tiempos modernos (Modern times)*, 1936

Este filme se inicia con el mismo paralelismo que expone Fritz Lang en su película *Metrópolis*, de 1927: un rebaño de corderos en camino al matadero se disipan, y en lugar de éstos aparece un numeroso grupo de obreros camino hacia la gran fábrica.

La fábrica se muestra a la manera de una gran armadora de autos Ford, donde las relaciones laborales se reducen a una estrecha y mecánica racionalización entre el obrero y el compás que marca la máquina.

Como en la novela de George Orwell, *1984*, aparece el rostro del patrón (quien por cierto guarda un extraordinario parecido físico con Henry Ford) en numerosos televisores que todo lo dominan, su rostro aparece por todas partes, incluso en el baño, donde se encuentra Charlot tomando un respiro de su labor y donde es localizado por el gerente quien le reprime por su breve descanso.

De regreso a sus labores, tras intentar en vano tomar unos segundos de reposo, Charlot vuelve a tomar su posición en la cadena de montaje, donde está encargado de apretar las tuercas de innumerables placas metálicas que desfilan rápidamente sobre una banda transportadora.

Su jornada laboral es de ocho horas, pero está imposibilitado para descansar un segundo, ni siquiera puede espantar una mosca que le zangolotea en la cara; hartado de aquel molesto bicho, Charlot lo ahuyenta por una fracción de segundo, sin embargo ese breve momento ha de hacer colapsar toda la labor en la cadena de montaje. Una sola tuerca sin apretar ha sido la culpable de provocar el caos.

Ha llegado la hora del almuerzo, y la doctrina taylorista parece continuar hasta en las horas de descanso. Un inventor trata de vender su nueva creación al patrón de Charlot. Se trata de una máquina de comer automatizada, la cual reducirá la improductividad en el tiempo en que los obreros toman su almuerzo. La máquina dará de comer al obrero mientras éste continúa sus labores.

El elegido para probar dicho artefacto es Charlot. La máquina se muestra como una silla eléctrica, donde es sentado el obrero, ésta se ha descompuesto, y se encarga de abofetear al pobre trabajador, momento no apto para la risa: la servilleta mecánica golpea su rostro, le arroja la sopa caliente a la cara, etc. Charlot queda totalmente golpeado y humillado por el indómito artefacto.

De regreso a la cadena de montaje, y tras horas y horas de apretar tuercas como autómatas, Charlot sufre de una crisis nerviosa. ¡Se ha vuelto loco!, su demencia crece tanto como el ritmo de la cinta transportadora. Charlot ha dejado pasar una tuerca... la persigue vehementemente hasta las entrañas de la gigantesca máquina que le ha devorado. Sus compañeros ponen la máquina en reversa para sacar a Charlot, pero éste se ha descompuesto al igual que la máquina alimentadora.

Acaba su turno en la cadena y éste sigue apretando con una llave inglesa todo lo que parece una tuerca, incluso trata de ajustar los botones del vestido de una robusta señora que infortunadamente ha pasado fuera de la fábrica. El pobre obrero es llevado a un sanatorio mental.

Recuperado de la crisis nerviosa, regresa a su empleo, sin embargo la difícil coyuntura de una crisis económica ha hecho cerrar la fuente de trabajo de miles de obreros, entre ellos Charlot.

Triste y decepcionado, el nuevamente vagabundo se encuentra caminando por las calles, un furgón que transporta gasolina le sucede en su andar, y tira accidentalmente una bandera de señalización, Charlot se apresura a recogerla y grita al chofer del furgón para intentar devolver el estandarte. En ese preciso momento, aparecen a sus espaldas los compañeros desempleados de éste en una manifestación que

demanda empleo y libertad, así y sin quererlo, Charlot, a unos metros al frente de éstos, parece ser el cabecilla de la protesta; imagen muy similar a la reproducida por Giuseppe Pellizza en *El cuarto Estado*, agita aún más la bandera roja con esperanzas que el chofer le vea, sin embargo ha sido identificado como el líder de la marcha por un cuerpo de caballería policial, quien reprime brutalmente la manifestación.

Charlot es sometido y llevado a prisión. Sin embargo en ésta se siente más seguro que en el exterior, al menos tiene una cama y comida.

En el comedor de la cárcel, Charlot confunde la sal con lo que pareciera ser cocaína que ha escondido un reo en el salero, Charlot se sirve de la droga desconociendo el contenido real. El efecto del narcótico es instantáneo, le dota de un vigor extraordinario. En ello sucede un motín entre los presos, que Charlot logra sofocar, gracias a una confusa circunstancia y a su regenerado vigor físico otorgado por la droga.

Como recompensa, las autoridades de la prisión le brindan una celda confortable, donde el pequeño presidiario se siente aún más seguro, y donde cuelga un afiche del presidente Lincoln, –prócer de las libertades y el anti esclavismo–. Pasado algún tiempo, Charlot es dejado en libertad por su buen comportamiento. Sin embargo, ante su sentimiento de orfandad y miedo a vivir, se resiste en abandonar su acogedora celda. Sus súplicas no son escuchadas y es arrojado a la libertad.

Por otro lado, una pobre chica (Paulette Goddard) baila descalza para ganar algunas monedas y ayudar a la precaria situación familiar: su padre ha quedado sin empleo y ha caído enfermo.

Paralelamente Charlot es recomendado por la prisión para conseguir empleo en un astillero donde se está construyendo un barco. Su nuevo patrón le pide que consiga una cuña, y Charlot la encuentra, pero ésta, momentos antes de ser tomada por el nuevo trabajador, soportaba el peso de un navío en construcción, el barco inacabado se desliza hasta llegar al agua y desaparece en el fondo del mar; por ello Charlot entiende que está despedido.

La muchacha es detenida por la policía, quien al igual que a Jean Valjean –protagonista del drama de Víctor Hugo *Los miserables*– es arrestada por tratar de robar un pan. Paralelamente, Charlot echa de menos su vida carcelaria, que le resulta más tolerable a su situación de desempleado y errante

vagabundo. De esta manera decide entrar a un restaurante y saciar su hambre, come hasta reventar, pero no tiene dinero con qué pagar. Él mismo manda a traer la presencia de un policía que pasa afuera del cafetín, así se hace arrestar. Mientras la encargada de la cafetería explica a detalle al policía la falta de Charlot, y fuera de la vista del uniformado, en un puesto de revistas el vagabundo hace pedir cigarros al encargado y dulces que regala a unos niños que van pasando, pero el vendedor no ha visto las esposas que lo atan con el policía.

En el furgón policial Charlot conoce a la chica que momentos antes ha sido aprendida por el robo del pan. El auto choca y Charlot, que ha encontrado en la chica un nuevo motivo para ser feliz, huye tras la insistencia de ésta y el alborozo causado por el accidente.

Los dos prófugos de la ley se establecen en un tugurio a las afueras de la ciudad, y aunque ambos son desempleados, alimentan sus ilusiones de saber que tienen una casa, aunque muy precaria, se desbarata a la menor señal de movimiento.

Entretanto, el paro en la fábrica ha terminado. Charlot emocionado obtiene un empleo como aprendiz de un caricaturizado mecánico. Y nuevamente... la máquina devora a las hombres, es la idea de una época, y como tiempo atrás Gandhi hacia ver a Chaplin, el que los procesos de industrialización han desgajado a las sociedades occidentales, alienando la relación del hombre con su trabajo.

Sin embargo la fábrica nuevamente se va al paro, y Charlot se ha quedado otra vez sin trabajo. Pero, tras un oportuno accidente en una tienda departamental (el velador de ésta ha quedado incapacitado), Charlot consigue el empleo como vigilante en el gran almacén.

Por la noche en el almacén, el nuevo vigilante mete clandestinamente a su nueva acompañante, donde ambos gozan de las mercancías: la chica se prueba los abrigos de piel, se sirven del queso en el departamento de charcutería; en la juguetería, Charlot entretiene a la chica con un hermoso *ballet* sobre patines que casi le hace caer en desgracia.

Entretanto se han metido ladrones en el almacén, los cuales no tardan en reconocer a Charlot como un viejo compañero en la fábrica. Ellos le explican que el desempleo les ha obligado a irrumpir en la tienda para robar y alimentar a sus familias. Charlot consiente el robo. Y no suficiente con ello ha

terminado ebrio, se queda dormido, y amanece entre una montaña de ropa femenina. Charlot es acusado de robo y es llevado nuevamente a prisión. La muchacha ha podido escapar.

Pasan los meses, y Charlot obtiene su libertad. Fuera de la cárcel le espera la chica, quien se las ha ingeniado en conseguir un empleo en un restaurante. Ésta ha hecho arreglos con su patrón para que Charlot consiga un empleo de camarero y cantante.

Charlot acude al lugar, es contratado a prueba, y tras innumerables locuras que realiza como inexperto mesero, llega el momento en el cual tiene que probar sus dotes de cantante. El patrón no le quita los ojos de encima.

Charlot debe salir y cantar, sin embargo, éste se encuentra muy nervioso y no se ha podido aprender la letra de la canción, la chica le pide serenidad, y le escribe la letra en los puños de su camisa, Charlot realiza un movimiento brusco, y los puños movibles salen disparados sin que éste se halla dado cuenta, y tras las voces impacientes de los parroquianos, Charlot comienza a improvisar una cantaleta, en una lengua mezcla de todos los idiomas, es la primera vez que se escucha la voz de Charlot.

Charlot termina su chusca improvisación y sale ovacionado por el público. El patrón queda encantado y lo contrata de inmediato. Sin embargo, la infatigable policía amedrentadora busca a la chica aún prófuga de la justicia. Charlot la defiende, se lanza sobre la policía, los burla. Ambos salen huyendo de aquel lugar, la felicidad y estabilidad temporal de aquella infortunada pareja ha sido profanada nuevamente.

Se vislumbra en ellos la sombra de la desesperación, la incertidumbre, sin embargo la adversidad se disipa, y aquel vagabundo ha de pronunciar de sus mudos labios, por primera vez, palabras de aliento, de esperanza. Los dos parten con revitalizada fuerza sobre el ya viejo conocido camino de Charlot, quien por primera vez parte hacia una nueva vida con alguien que le ama. Así los dos se pierden en un horizonte cada vez más lejano, resplandeciendo en ellos una estela de nuevas promesas y añoranzas.

En este filme Charlot ha luchado fructíferamente por su felicidad, no sólo por su sobrevivencia. Ha encontrado la felicidad encarnada en esa muchacha que al igual que él es una infatigable guerrera en la lucha por su ideal.

Aquí Charlot manda un mensaje de lucha, de resistencia ante la adversidad, hacia todos los vencidos por los tiempos modernos. Pertinente mensaje en un mundo que continúa colapsado por la crisis económica del 29.

En *Tiempos modernos*, Chaplin continúa adentrándose en hechos históricos concretos, esta interpretación de una realidad histórica ha de depositarse en una feroz sátira de la *prosperity*. Charlot arremete con un tono acusador contra los sistemas de producción que alienan el oficio del obrero, que le convierten sólo en un engrane en el funcionamiento tecnológico.

Ante la necesidad de conservar su única forma de sustento, Charlot dedica toda sus energías a tratar de domar sus medios laborales, sin embargo, la maquina que engulle a Charlot le hace perder su salud mental. Y ante la pérdida de su empleo y cordura, y ante su reclamo circunstancial de lo que él cree le ha sido arrebatado, será escuchado solamente por la brutalidad policial, que somete violentamente los reclamos obreros, escena que nos hace recordar los casos acontecidos años atrás de la realización de esta película en las fábricas de Chicago o la persecución y condena a muerte en Massachusetts de los líderes obreros Sacco y Vanzetti.

Esta disidencia de Charlot le lleva a prisión donde paradójicamente encuentra una vida menos penosa que en el exterior, la cual para infortunio del vagabundo no durará por mucho tiempo.

Un segmento del filme con un significado muy revelador, es el del almacén, donde Charlot se cree la Cenicienta, deleitándose sólo por un instante, con los productos reservados a la clase burguesa, Charlot se los apropia y los reparte con los suyos, como un moderno Robin Hood.

Como ninguna otra película realizada por Chaplin, *Tiempos modernos* constituyó hasta entonces la exposición de realidades que ensombrecen la vida contemporánea. Apunta Pina: “Parece claro que deseaba despertar la conciencia demasiado dormida de las multitudes, afinar un poco la sensibilidad embotada, encenderían generosa llama de protesta y rebeldía, fomentar un sentimiento de solidaridad hacia todos los que luchan contra la explotación y la injusticia” (Pina, 1957: 134).

Así, *Tiempos modernos* conforma la expresión política de una época mecanizada en la que la industria somete al hombre, a su vez es la dictadura de la máquina política, quién también devora la individualidad humana y que también será expresada con una feroz crítica en *El gran dictador*.

5.4.5 *El gran dictador* (*The great dictator*), 1940.

“Pareciera que las desgracias y los tormentos abatidos sobre el pobre hombre han sido tales, que todas las peripecias que soporta anteriormente –entre ellas el hambre, la miseria e incluso la guerra– no son más que nimiedades al confrontarlas con la amenaza de la destrucción a breve plazo que pesa sobre el mundo, amenaza abiertamente formulada por el fascismo y sugestivamente apoyada por las operaciones bélicas de cuatro años” (Eisenstein, 1973:58).

La película comienza con una pertinente advertencia: “Cualquier parecido entre el barbero judío y el dictador Hynkel se debe a pura coincidencia”. No se negó así el parecido entre el dictador de Chaplin y Hitler.

La primera escena acontece en la guerra de 1914. Ahí aparece Charlot que ha dejado para siempre su papel de vagabundo. Ahora es un torpe artillero y barbero judío, tratando de calibrar un tiro certero de un enorme cañón Bertha, que sigue escupiendo obuses en París en los últimos días de la Gran Guerra.

Tales acontecimientos revelan la nacionalidad del peluquero judío, es alemán, sin embargo Chaplin ha utilizado un país ficticio para denominar su nacionalidad (Tomania) como precaución oratoria o quizá para recalcar aún más su sátira.

Aquel barbero judío que ha luchado heroicamente, cae herido en un accidente aéreo, situación que le ha hecho perder la memoria. De esta manera es internado en un hospital donde permanece durante veinte años.

Entre tanto, el país (Tomania) ha caído bajo la dictadura de Adenoide Hynkel, quien interpreta el mismo Chaplin, y quien aparece pronunciando un agresivo discurso en una lengua que fonéticamente es parecida al alemán. Éste aparece delante de una elaborada escenografía donde prevalecen innumerables banderas con símbolos que emulan las esvásticas nazis, y donde el dictador se pronuncia

hacia una multitud alineada que hacen recordar las palestras de Núremberg en los años treinta. Está por demás decir que Chaplin no esconde en absoluto que todo ello se trata de la Alemania nazi y de Hitler.

En la capital de Tomania, el barrio judío es custodiado por la policía militar quien es encarnada por una pandilla de bandoleros uniformados sugerentemente de camisas pardas, quienes persiguen a todo ciudadano hebreo entre los que se encuentra Hannah (Paulette Goddard), quien vive en la casa del matrimonio de los Jaeckel –no se precisa su relación-, y quien protesta contra el acoso y persecución hacia su pueblo.

Mientras tanto, el barbero se ha recuperado de la amnesia, y un tanto confundido, regresa a su barbería ubicada en el nuevo gueto hebreo, donde comienza a trabajar al ritmo de la música de Brahms, éste desconoce la situación política que atraviesa su país.

Hannah arremete contra los soldados del régimen, éstos se vuelven para reprenderla, y ante tal atropello el pequeño barbero interviene a favor de la chica.

Cuando los soldados están a punto de abalanzarse contra Charlot, aparece un antiguo camarada, compañero en los tiempos de batalla en Francia. Es Shultz, un oficial de alta jerarquía en el nuevo régimen de terror, y que con anterioridad su vida había sido salvada por el pequeño barbero. El oficial le reconoce, y lo hace liberar de sus acosadores. El barbero se pone al tanto de lo que ha ocurrido en su país.

Hynkel prepara una cruenta guerra para dominar el mundo. Éste necesita capital para poner en marcha su ofensiva militar e invadir Ostría (país que refiere a Austria). En su palacio, el megalómano dictador ha mandado a pintarse un retrato en posición “heroica”, a la manera de una de las pinturas de Jacques Louis David o Antoine Gros, referidas a Napoleón.

Después de haber escuchado las serviciales palabras de su lacayo quien hace referencia a Goebbels, éste alimenta aún más sus sueños de convertirse en un “Nerón” moderno, en conquistar el mundo. El dictador ordena estar solo en su salón, donde admira embelesado un globo terráqueo, el cual toma, acaricia, juega con él, realiza un estilizado ballet marcado por el compás del *Lohengrin* de Wagner y... en el momento cúspide de su grotesco delirio éste se rompe como una burbuja de jabón, el rostro del

dictador se vuelve impotente ante su sueño cesarista.

El dictador busca los recursos económicos para comenzar su guerra de conquista, para ello acude a un banquero judío, y para buscar sus simpatías, Hynkel cesa la persecución contra los hebreos. En el gueto vuelve la paz, hasta Charlot antes rejego al régimen, con renovadas simpatías hacia el dictador decide comprar *souvenirs* con la cara de Hynkel, sin embargo éste vuelve a su política de persecución al no haber logrado obtener el apoyo financiero de los banqueros.

El dictador manda al oficial Shultz a realizar una pesquisa contra los judíos, éste se niega y es aprendido junto al barbero, sin embargo logran escapar y refugiarse clandestinamente dentro del gueto hebreo.

Shultz planea un complot para asesinar al dictador. Reunidos en la casa de Hannah, un grupo de hombres entre ellos Charlot, sortean pasteles con monedas para designar al hombre que realizará el atentado, sin embargo la persecución estalla; el gueto es bombardeado, Charlot y Shultz son enviados a un campo de concentración. Hannah consigue refugiarse en Ostria, país vecino.

Hynkel y su alto mando deciden invadir Ostria, y para ello busca la aceptación de su receloso colega dictador, Napaloni (parodia de Mussolini), éste es invitado por Hynkel a su palacio para discutir los términos de la invasión. Después de toda clase de incidentes grotescos por medir su superioridad, y ante la negativa de Napaloni, el dictador Hynkel se adelanta e invade el país vecino.

Hynkel, vestido de tirolés espera a sus tropas en la frontera de su país. Entre tanto el barbero judío y Shultz disfrazándose de oficiales del alto mando militar, logran escapar del campo de concentración y se dirigen a Ostria suponiendo que ésta no ha sido invadida por las huestes del dictador, situación que provoca el equívoco. Hynkel y el barbero son muy parecidos físicamente, Hynkel vestido de tirolés es confundido por el prófugo del campo de concentración y el barbero vestido como mayor del ejército es confundido como el dictador quién ha llegado hasta la frontera de Ostria, y donde se encuentra con el ejército de Tomania, quien le escolta hasta la capital de este país. Ahí se encuentra dispuesto el escenario donde el apócrifo dictador ha de pronunciar un discurso que celebre la conquista de Ostria, sin embargo la voz que se ha de pronunciar será la de Charlot:

Realmente lo siento, pero no aspiro a ser emperador. Eso no es para mí. No pretendo regentar, ni conquistar nada de nada. Me gustaría ayudar en lo posible a cristianos y judíos, negros y blancos. Todos tenemos el deseo de ayudarnos mutuamente. La gente civilizada es así. Queremos vivir de nuestra dicha mutua... no de nuestra mutua desdicha. No queremos despreciarnos y odiarnos mutuamente.

En este mundo hay sitio para todos. Y la buena tierra es rica y puede garantizar la subsistencia de todos. El camino de la vida puede ser libre y magnífico, pero hemos perdido ese camino. La voracidad ha envenenado el alma de los hombres, ha rodeado el mundo con un círculo de odio y nos ha hecho entrar marcando el paso de la oca en la miseria y en la sangre. Hemos mejorado la velocidad pero somos esclavos de ella. La mecanización que trae consigo la abundancia nos ha alejado del deseo. Nuestra ciencia nos ha vuelto cínicos. Nuestra inteligencia, duros y brutales. Pensamos en exceso y no sentimos bastante. Tenemos más necesidad de espíritu humanitario que de mecanización. Necesitamos más la amabilidad y la cortesía que la inteligencia. Sin estas cualidades la vida sólo puede ser violenta y todo estará perdido. La aviación y la radio nos han acercado los unos a los otros. La naturaleza misma de estos inventos requería la bondad del hombre y reclamaba una fraternidad universal para la unión de todos.

En este momento mi voz llega a miles de seres esparcidos por el mundo. A aquellos que puedan comprender les digo: no desesperéis, la desgracia que ha caído sobre nosotros no es más que el resultado de un apetito feroz, de la amargura de unos hombres que temen el camino del progreso humano. El odio de los hombres pasará y los dictadores perecerán, y el poder que han usurpado al pueblo volverá al pueblo. ¡Y mientras existan hombres que sepan morir, la libertad no podrá perecer! Soldados, no os entreguéis a esos brutos... hombres que os desprecian y os tratan como esclavos, hombres que reglamentan vuestras vidas, imponen vuestros actos, vuestros pensamientos y vuestros sentimientos; que os amaestran, os hacen ayunar, os tratan como ganado y ¡os utilizan como carne de cañón! No os pongáis en manos de esos hombres contra natura, de esos hombres-máquina con corazones de máquina. ¡Vosotros no sois máquinas! ¡Vosotros no sois ganado! ¡Vosotros sois hombres! ¡Vosotros lleváis el amor de la humanidad en vuestros corazones! No odiéis. Sólo los que no son amados odian. Los que no son amados y los anormales... Soldados, ¡no

combatáis por la esclavitud! Combatid por la libertad.

En el capítulo 17 del evangelio según San Lucas está escrito: "El reino de Dios está en el hombre mismo". No en un solo hombre, ni en un grupo de hombres, ¡en todos los hombres! Y ¡vosotros! Vosotros, el pueblo, tenéis el poder para crear máquinas. El poder para crear la felicidad. Vosotros el pueblo tenéis el poder para crear esa vida libre y espléndida... para hacer de esa vida una radiante aventura. Entonces, en nombre de la democracia, ¡unámonos!, democracia, utilicemos ese poder... ¡unámonos todos! Luchemos por un nuevo mundo, un mundo limpio que ofrezca a todos la posibilidad de trabajar, que dé a la juventud un porvenir y resguarde a los ancianos de la necesidad, prometiendo estas cosas gente ambiciosa se ha hecho con el poder, pero ¡han mentido! No han mantenido sus promesas, ¡ni las mantendrán jamás! Los dictadores se han liberado pero han domesticado al pueblo. Combatamos ahora para que se cumpla esa promesa. Combatamos por un mundo equilibrado... un mundo de ciencia en el que el progreso lleve a todos a la felicidad. ¡Soldados!, en nombre de la democracia, ¡unámonos³³!"

Hannah, en su hogar desgajado por aquella invasión mira hacia el cielo y murmura: “Hynkel, con todo su poder jamás podrá llegar a tocar esa estrella”, así concluye la película.

El *Gran dictador* es exacto y verosímil en toda la reproducción del despliegue político hitleriano. El mundo real persiste aquí. Se plantea la lucha por la historia, la lucha contra el fascismo, se critica la megalomanía de los dictadores que con paso de ganso se abalanzan contra Austria (Ostria) y después contra toda Europa, se toca directamente el exterminio judío, cuando en 1940 (año del estreno de la película) se desconocían tales atrocidades.

Chaplin descubre al enemigo que empuña la espada y amenaza a la humanidad, ese enemigo tiene rostro y nombre, es Adolfo Hitler.

³³ Discurso tomado de *Mi autobiografía*, Chaplin 1964.

La postura que adoptó Chaplin al abordar quizá el capítulo más dramático en la historia de la humanidad, es tomada sin menor grado de ambigüedad. Con gran fuerza satírica, Chaplin dinamita la visión de la conformación de los sistemas fascistas. Como se mencionó anteriormente, el actor asume una postura contundente, la cual le llevará a gestar una antipatía en gran parte de la sociedad norteamericana. En un momento de neutralidad política la provocación de Chaplin parecía muy peligrosa.

Esta obra que empezó a ser trabajada por el director desde 1938, sin duda alguna se adelantaría en vaticinar el propósito de los regímenes totalitarios, a su vez, es el retrato de dos hombres parecidos físicamente, pero con posiciones en la vida opuestas. Por un lado Hitler (Heykel), quien es retratado como un siniestro megalómano, cuya grotesca pretensión le hará perder su ya frágil salud mental; y por otro lado nos encontramos al barbero judío quien pronunciará claramente su pensamiento a través de un discurso dirigido a la humanidad. Esa voz que ha de pronunciarse será la de Chaplin el artista, pero sin duda lo será aún más la de su eterno *alter ego*, Charlot. Ahí se encuentran depositados los más profundos temores de ambos, y no es casual que después de aquel pronunciamiento muera para siempre el gran personaje, ya que quizá, para el director, el eternamente perseguido Charlot tendría que caer junto a los millones de oprimidos que trajo el rostro más atroz del siglo XX.

En su discurso ha de aparecer Chaplin nuevamente cobijado con gran humanismo, reivindicando la construcción del entendimiento, de la democracia, de la paz y la libertad. A su vez, tal discurso será igual de profético en vaticinar el futuro de los dictadores, después de todo: “los hombres pasarán y caerán los dictadores”.

Tanto *El gran dictador* como *Tiempos modernos*, constituyen obras que coadyuvan a actuar directamente sobre la conciencia social, las dos abogan por generar un carácter combativo ante las amenazas de la historia. Es así como el tema tradicional de Charlot: la lucha ante la adversidad, y reivindicar la dignidad humana, en *El gran dictador*, estos ideales toman nuevas proporciones.

5.4.6 *Monsieur Verdoux*, 1947.

De la misma manera que el pintor aragonés Francisco de Goya construyó su periodo oscuro, dentro del trabajo de Chaplin se detectan en su antepenúltima y última creación como actor y director un periodo en el que la transformación de su obra se haría más que evidente. Estos trabajos serán: *Monsieur Verdoux*, 1947, y *Un rey en Nueva York*, 1957. El mítico personaje de Charlot se ha desvanecido para siempre de la inspiración del artista, y ha dado paso a dos personajes encarnados por el mismo Chaplin cuyos valores humanos en ambos son reprobables: uno es Verdoux, un asesino serial, y el otro, el rey Shahdov, un timador que ha llevado a su país a la bancarrota. Ambas obras continuarán una crítica aún más ácida contra la sociedad norteamericana y la economía mundial que, al igual que *Saturno devorando a sus hijos* pintado por el pintor español, han engullido de la misma manera la conciencia, la individualidad y bienestar de la humanidad.

El argumento de esta película es la doble vida de un *gentleman* respetable, Henri Verdoux, que se muestra ante la sociedad como un honorable esposo y dedicado padre. Sin embargo esconde una vida oscura bajo una identidad apócrifa. Es un seductor de solteras adineradas, a las cuales asesina para quedarse con su fortuna y mantener a su familia en el duro ambiente producto de la crisis económica de 1929.

La película inicia con el retrato de una familia de vinateros: hosca, amarga, arrabalera familia que vive en la región francesa del Nord Pas de Calais. Una integrante ha contraído matrimonio recientemente, sin embargo ésta parece haber sido tragada por la tierra al igual que el reluciente esposo. La familia comienza a sospechar de este último y se disponen a acudir ante las autoridades, sin embargo se contienen ante la falta de evidencias.

En algún punto de alguna pequeña población del sur de Francia, aparece un hombre de apariencia distinguida, fina, casi femenina, podando un rosal. En contraste con aquel bello jardín, en la parte más profunda de la propiedad, se encuentra una casita que no ha parado de echar humo por días. He ahí el reciente matrimonio desaparecido en las regiones del norte. Es Verdoux dedicado a su jardín y, a su vez, terminando de incinerar los restos de su infortunada esposa.

El viudo se encarga de ordeñar las cuentas de banco de la que fue su esposa. El avaricioso *gentleman* no dispone de mucho tiempo –para contar con asombrosa agilidad el dinero y comprar por teléfono acciones bursátiles–, antes de encontrar alguna otra mujer vulnerable a sus encantos. Sin embargo la policía comienza a sospechar la existencia de un “Landrú”.

En busca de otra presa, Verdoux que cambia de identidad continuamente, ahora se hace llamar Monsieur Vernay: valiente aventurero, pone a la venta su casa ya utilizada para sus fines. Una interesada aparece, se trata de una viuda, Madame Grosnay, ésta se encuentra acompañada de su asistente. Verdoux identifica de inmediato su buena posición social, y se lanza a seducirla, inmediatamente la llena de cumplidos, se muestra galante, la viuda es envuelta en el mareo verbal de aquel *Monsieur* que ha de mostrarse irresistible. El atrevido Verdoux intenta abrazar y besar a la *Madame*, ella trata de resistir la tentación de aquella invitación al idilio, sin embargo ella sede y en el momento casi cúspide de aquel delirio erótico, aparece el inoportuno asistente, el abrazo frustrado es disimulado por una mosca imaginaria que Verdoux trata de revolotear.

La presa se le ha escapado. Así, la viuda y su acompañante se van, no antes de que Verdoux le obsequie un ramo de flores recién cortadas del macabro jardín.

Verdoux viaja a París, y se encuentra en uno de aquellos cafetines bohemios de Montmartre con antiguos compañeros de trabajo. La conversación de éstos nos revela que aquel dandy trabajó por tres décadas como cajero de un banco, manejando fortunas, y aprendiendo los secretos de la especulación financiera. Sin embargo un día él ya viejo y fatigado, fue puesto en la calle sin la mínima justificación. Y ante ello decidió inaugurar una empresa oscura pero sin duda muy fructífera. En su pequeño apartamento parisino, Verdoux recibe la llamada de algún agente bursátil, el cual le avisa que debe depositar cincuenta mil francos más para no perder la fortuna que ha jugado en la bolsa. Verdoux es invadido por los nervios, no deja de caminar en la habitación pensando en cómo obtener la cantidad solicitada, busca entre sus notas el nombre de alguna posible víctima, la encuentra, toma el tren y va por ella.

Verdoux encuentra a *Madame* Lydia, una vieja seca, amarga, ácida e indigerible quien le recibe a gritos injuriosos y recriminaciones por haberla abandonado tiempo atrás. El camaleónico Verdoux a los ojos de madame es *Monsieur* Florey, brillante ingeniero y patriota francés que ha dejado el terruño por

acudir al llamado de la defensa de Indochina. Así ha de justificar su ausencia con la dama, él con la prisa del cierre de los bancos comienza la seducción. Le refresca su encanto pasado, la bombardea de bellos recuerdos y promesas por cumplir. De esta manera Verdoux le hace creer a la vieja, consumida de avaricia, en fuertes rumores de la inminente quiebra de los bancos, y en la necesidad de sacar el efectivo de su cuenta. Finalmente ésta accede, pero no ha de quitarle los ojos a la caja de ahorro que tiene siempre entre los brazos. Verdoux prosigue con el galanteo, toca dulces melodías en el piano, recita poemas, y finalmente la mujer cae envuelta nuevamente por el encanto de aquel hombre. Por la noche ambos suben las escaleras que les lleva al dormitorio, pero por la mañana sólo el diabólico Verdoux bajará llevando consigo la caja bajo el brazo.

En el comedor el quisquilloso asesino cuenta con extraordinaria habilidad el dinero de la infortunada mujer. Finalmente Verdoux coge el teléfono y hace saber a sus agentes comerciales que cuenta con la cantidad requerida.

El fatigado Verdoux decide tomar un descanso de su sangriento negocio y se dirige a su casa verdadera, donde le reciben su pequeño hijo y su legítima esposa, con quien celebra su aniversario de bodas. Le ha llevado como regalo las escrituras de aquella apacible casa.

Verdoux regresa nuevamente a sus negocios y a otra conquista ya consumada, esta vez ha llegado como galante capitán de barco y bajo el nombre de *Monsieur* Bonheur, hasta la casa de una vulgar y escandalosa mujer: Annabella. Su atractivo porte de apócrifo marinero hizo de Annabella un blanco fácil. Ésta le dice a su marido (Verdoux) que temiendo la inflación ha cambiado todo su dinero por oro y joyas. Verdoux le recrimina porque han podido estafarla antes que él. El quisquilloso Verdoux examina las joyas, y se da cuenta que se trata de bisutería. La estrepitosa *Madame* no lo puede creer y ante tal conmoción cae desmayada.

Verdoux, planea terminar con la vida de Annabella. Para ello prepara una mezcla con cloroformo, sin embargo ésta logra salvarse por la oportuna aparición de una criada.

Verdoux recuerda la casi conquista de la fallida compradora de su casa (Madame Grosnay). Intenta finalizar la conquista que comenzó, le hace llegar regalos y flores. Para aquella mujer que piensa visitar, ha preparado un veneno infalible. Antes de verter la fatal poción, decide probarla en una dama de evidente guarda que ha conocido en la calle brumosa de una noche destemplada y lluviosa.

El *gentleman* invita a la chica a caminar bajo su paraguas hasta el departamento de éste. La muchacha inmediatamente le toma confianza, y tiene la necesidad de franquearse con él. La chica le hace saber que acaba de salir de la cárcel por el robo de una máquina de escribir. Sin embargo, aquel dandy no se muestra conmovido. Verdoux le ofrece una copa de vino con la fatal sustancia. La chica no para de hablar con la copa intacta entre sus manos, mientras el paciente Verdoux espera que se humedezcan sus labios en aquella pócima. Sin embargo la situación se prolonga, bajo los impotentes esfuerzos de Verdoux para incitarla a beber sin levantar sospechas mientras trata de convencerla de las bellezas de la muerte y la lógica del suicidio. La chica le ha terminado por platicar su penosa vida, y el que ahora ha sido envuelto en el mareo verbal resulta ser Verdoux, quien ha caído rendido bajo la simpatía y gracia de aquella bella mujer. Se ha enterado que es viuda, ella le hace ver que por su fallecido esposo hubiera llegado a matar.

Aquella confesión resulta una epifanía para Verdoux, quien ve en aquella dama una semejante. El dandy se apresura a arrebatarse la copa en el momento preciso que la chica se disponía a beberla. La mujer ha reconocido en Verdoux un confidente. Comienza a llorar: la chica comenzaba a perder la fe en el mundo, y aquel aparente buen hombre se la devuelve. Sin embargo el nihilista Verdoux le dice con amargura: “No se fíe; el mundo es cruel”. También él está a punto de caer en llanto y termina: “Váyase antes de que me corrompa usted con su filosofía”.

Cae casi en llanto porque aquella mujer le ha recordado lo que fue, le ha confundido con un buen hombre, quizá le ha confundido con el extinto Charlot.

El detective que sigue los pasos del asesino, por fin da con Verdoux. El policía le acusa de catorce homicidios, y el *dandy* promete confesar, a condición de que le deje despedirse de su familia. Sin embargo, el detective logra beber el vino envenenado, Verdoux da un suspiro de alivio, cuando ambos van esposados a bordo del tren, el agente comienza a sentir los efectos de la poción, éste comienza a quedarse dormido, el frío Verdoux le toma el pulso, y viendo que ha muerto, con gran delicadeza logra

quitarle las llaves de las esposas que le atan.

Verdoux no sólo se ha salvado de caer preso, sino que a su vez ha comprobado la eficacia de su veneno, emprende la tarea de usarlo en Annabella. Sin embargo terminar con aquella mujer es algo que resulta casi imposible. La criada de la *Madame* ha cambiado la pócima por agua oxigenada para teñirse el cabello, Verdoux no se ha dado cuenta de ello y espera paciente que Annabella beba, sin embargo se equivoca de copa y él bebe de la que cree envenenada. Le invade el terror, la locura, Annabella no sabe lo que ocurre, y sumándose al ambiente de histeria entra en escena la criada que ha quedado calva por el efecto del veneno en la cabeza, a Verdoux le tranquiliza aquello, pero siempre quisquilloso, manda a traer un médico que no ha encontrado síntomas de intoxicación en el frustrado asesino.

Verdoux no se da por vencido, ha invitado a Annabella a dar un paseo en bote, ésta pregunta al *dandy* por qué ha llevado consigo una piedra amarrada, a lo que éste le responde que se trata de un ancla un tanto improvisada. Verdoux sutilmente la empieza a amarrar al cuello de Annabella y en el momento justo de tirarla por la borda, éste se da cuenta que están siendo observados por unos paseantes. Vuelve otra vez la frustración del asesino.

Rendido ante la imposibilidad de matar a Annabella, dirige ahora su vista a Madame Grosnay, comienza el bombardeo: cartas, flores, dulces palabras que resultan tan envolventes que la encargada de la florería, bella muchacha, que escucha al caballero dirigir su ataque romántico por teléfono cae flechada por éste.

Finalmente la fina dama recibe a Verdoux en su mansión. Él continúa su ofensiva romántica. Madame Grosnay cae rendida entre los brazos de Verdoux.

Se van a casar, y en la elegante recepción, se escucha la inconfundible y vulgar risa de Annabella, que supone a su esposo navegando por el ancho mar. Pero él está allí, y con gran habilidad el novio logra esquivarla y no terminar con el engaño. Sin embargo la risa estrepitosa de Annabella se le presenta como la llamada al juicio final, le sigue a todos los lugares donde éste se esconde, ante la inminente presentación del novio, Verdoux sale huyendo de la fiesta.

Se agudiza la crisis del 30 Verdoux lo ha perdido todo, muere su familia, embargan su casita. El mundo desfila en pantalla, guerras, dictaduras, revoluciones, pobreza... Pasa el tiempo y Verdoux ha envejecido en la ruina y la miseria. La bella muchacha que ha conocido, a la que le perdonó su vida, se ha hecho la amante de un fabricante de armas, es rica. La muchacha le ha reconocido, lo invita a un Cabaret, la joven no olvida el apoyo moral de Verdoux en aquella lejana noche de lluvia parisina. Y ésta vuelve a tratar de corromperlo con su filosofía: “La bondad es conveniente a veces”, dice ella, pero Verdoux le responde: “Sí pero los negocios no tienen alma”. Verdoux lo ha perdido todo hasta su galantería, su esposa e hijo han muerto, no tiene nada por qué luchar.

El fin se avecina, la familia de vinateros, la de su primera víctima, ha entrado al mismo Cabaret, lo reconocen a pesar de que su apariencia dista mucho a la de aquel *gentleman*. Van en busca de la policía. La muchacha se despide y promete ayudarlo, pero cuando ella se va, Verdoux rompe la tarjeta con su dirección. Y aguarda muy sereno su arresto.

En su juicio es acusado vehementemente por un fiscal que clama injuriosamente: “Este hombre es un monstruo. ¡Mírenlo!”. El jurado se vuelve acosadoramente hacia Verdoux y éste mira hacia atrás de sí para ver quién puede ser el monstruo. —Él no se cree ni un monstruo, ni un criminal—, Verdoux se pronuncia y dice: “Matar en masa es honroso, y en pequeño asesinato. Lo mío es insignificante, créanme”. Se le ha sentenciado a muerte no sin antes decir al jurado: “los veré muy pronto”.

En su celda, es atormentado por los periodistas que buscan la nota roja, él solamente depone algo que ya había dicho el protagonista de *Crimen y castigo*, Rodia Raskolnikovich³⁴: “El crimen no es un negocio, en pequeña escala no. Si se matan pocos es un asesino; si se matan muchos, héroe. La cantidad dignifica. Todo es cuestión de organizarse. Y no lo he sabido hacer, y por eso pago”. Finalmente el condenado ha de desaparecer al fondo de un pasillo que conduce al galerón de la muerte.

Así el oscuro *Monsieur Verdoux*, recreada en la época de entreguerras, constituye un fuerte cuestionamiento a la visión que se tiene de la vida misma, Chaplin aquí ha de plantear la ambigüedad moral con la que se tratan las muertes —que para él constituyen asesinatos— en cualquier conflicto bélico, y los crímenes en pequeña escala que puede realizar un hombre para batirse en su propia subsistencia.

³⁴ “¡No he procedido según las reglas de la estética! No sé por qué ha de ser más glorioso lanzar bombas sobre una ciudad sitiada, que asesinar a una persona a hachazos” (Dostoyevsky, 1964:452).

Ya lo había proclamado el militar prusiano Von Clausewitz: “La guerra es la continuación de la política por otros medios”. Asimismo para Verdoux el asesinato es la continuación de los negocios, es la misma idea. El paralelismo está establecido por el director, y ante ello Verdoux se pregunta: ¿por qué asesinar a gran escala pontifica? Este personaje, que ha sido pisoteado y puesto en la calle después de haber servido fielmente durante tres décadas a un banco, realiza la misma lógica de continuar luchando por su sobrevivencia con los mismos medios.

Verdoux arremete en tono acusador contra la sociedad, la política y la economía que le ha orillado a cometer sus crímenes. Después de todo, éstos no pudieron reconocer su honradez y dedicación en lo que fue su vida pasada, por el contrario, fue condenado por éstos a la ruina. A ello, Verdoux, al ser sentenciado a muerte, se dirige contra los representantes de la justicia, los representantes del Estado, diciendo: “pronto los veré”, arremetiéndolo con estas palabras a los que considera igualmente condenados.

Chaplin delinea a la perfección el mundo que trajo la traumática experiencia de la depresión económica. Éste construye la yuxtaposición del crimen y los negocios, es un ataque frontal contra “los señores de la guerra”. ¿Por qué el amante de su amiga, que se dedica a la fabricación industrial de armamento, no es condenado al igual que Verdoux, si estos productos han de tener como destino final el acabar con cientos, miles o millones de seres humanos? Por el contrario, aquel hombre dedicado a la fabricación de armamento, no esconde su identidad como Verdoux, es socialmente reconocido y enarbolado por los laureles del patriotismo.

Apunta Villegas: “Esa época del filme, hacia la crisis de 1930, es sólo un pretexto de ambientación, de justificación; todos los que la vivieron pueden comprender la actitud de Verdoux, y más que nadie la gente de Estados Unidos, cuando los grandes financieros pensaban que era mejor robar que pasar hambre, bajo los escombros de una *prosperity* que creyeron eterna” (Villegas López, 1998: 306).

Bajo este tenor, Chaplin construye un ataque general contra las bases económicas del mundo occidental, encarnadas en los grandes capitales financieros, en el gran *trust*, quienes no sólo dirigen la vida y voluntad de las sociedades occidentales, sino que son construidos como el gran ideal, el “ideario” norteamericano.

Chaplin muestra en *Verdoux* un rostro amargo, desalentador, nihilista; ya no pronuncia esa voz de tono infatigable, combatiente como en: *Tiempos modernos* o *El gran dictador*, quizá él comparte la misma resaca que el mundo tiene tras haber terminado recientemente la guerra más cruenta que la humanidad haya experimentado (1939-1945).

5.4.7 *Un rey en Nueva York, (A king in New York), 1957. Attica Film Co. (1956-1957).*

En el imaginario país de Ostrovia se encienden las llamas de la revolución, surge un título: “Las revoluciones son una de las menores molestias de nuestra época”. La masa enardecida se dirige con trinchas y antorchas al “versallesco” palacio del rey Igor Shadov II, éstas irascibles, se pronuncian contra la política atómica que el rey ha iniciado.

Shadov II y su corte salen huyendo de aquel país, se dirigen a los Estados Unidos. Llegan a Nueva York e inmediatamente una turba de reporteros y fotógrafos se abalanzan con preguntas sobre el convoy real, éste explica las razones de su exilio, y confía en el pronto regreso a su país e implementar su política atómica.

Junto a éste ha salido su primer ministro, quién ha sacado –con complicidad de Shadov– las reservas del Estado. El rey confía que el tesoro se encuentra en buenas manos, sin embargo, el ministro desaparece, dejando al rey en la miseria, aun así, éste muy soberbio, se hospeda en el lujoso hotel Ritz aunque no tenga con qué pagar la estancia.

Una astuta y bella publicista consigue la atención del rey. Pronto surge una aparente amistad entre ellos, sin embargo la publicista logra aprovechar su cercanía con Shadov para introducir clandestinamente cámaras en las recepciones reales, y lograr hacer comerciales que identifiquen cualquier variedad de productos como desodorantes y pastas de dientes, con el *glamur* y elegancia de un monarca europeo. El orgulloso rey, no se ha dado cuenta de lo acontecido, sin embargo, su embajador ha visto los pueriles comerciales y pone sobre aviso a Shadov.

Los comerciales han resultado ser exitosos, el rey ha entrado, sin quererlo, en toda esa maquinaria comercial que puede representar Estados Unidos. La nueva sensación publicitaria es blanco de todo tipo de compañías que quieren anunciar sus productos con él: desde una cerveza que promete ser la

fuente de la juventud, hasta agua que promete hacer brillar los ojos. Shadov con su postura “mística” de rey, rechaza la plasticidad y corre uno a uno a todo tipo de anunciantes, sin embargo al ver sus quebrantadas finanzas, no tiene más remedio que seguir la maquinaria comercial: acepta anunciar una marca de whisky.

En la filmación del comercial, se muestra al rey sentado en un soberbio trono, bebiendo lo que debiera ser la “ambrosía” que sólo un monarca pudiera degustar, sin embargo, al momento de probarlo lo escupe sin más. Resulta ser un producto de tercera calidad.

La bella publicista, en su vehemente corrida comercial, le convence de los beneficios de la cirugía plástica. Lo lleva hasta una clínica donde el rey es sometido a una operación facial, éste queda totalmente planchado tanto de sus arrugas, como de sus expresiones faciales, ha quedado listo para realizar un comercial de hormonas, que prometen retroceder las señales del tiempo sobre el rostro. Sin embargo en un centro nocturno, el rey cae víctima de vulgares carcajadas, botando las costuras de su cara, recuperando su verdadero rostro.

En una visita de protocolo, el rey y su comitiva asisten a una escuela elemental, donde éste se topa con un niño prodigio, Rupert (Michael Chaplin), de mente inquieta –todo lo reduce a política– pronunciándose como si fuera un adulto, y con vehemente dogmatismo marxista, arremete contra la condición del rey, contra el poder, contra las instituciones, etc., no cesan las acusaciones, hasta que el fatigado Shadov cae víctima de las travesuras de otros muchachitos.

Son los años cincuenta, la época del funesto macartismo: los padres de Rupert son apresados por ser sospechosos de conspiración. El niño temeroso huye y se encuentra a las afueras del Ritz en una tarde helada y destemplada. Shadov le reconoce, y aunque no simpatiza con el pequeño, se apiada de éste y le invita a quedarse en su habitación, donde le ofrece un baño caliente y algo de comer.

Esa misma tarde el rey recibirá en su *suite*, a una comisión de energía atómica norteamericana. El rey viendo el deplorable aspecto de la vestimenta del chico, se apresura a un almacén a comprarle ropa. El muchacho se queda descansando en la habitación cuando surge la inoportuna llamada a la puerta, es la comisión, que ha llegado más temprano de lo previsto. El niño les hace creer que es sobrino de Shadov, éstos lo tratan como si fuese miembro de la realeza. Sin embargo el muchacho, fiel a su ideología,

vuelve a cuestionar con ceguera dogmática las actividades nucleares, la economía, la política, a los miembros de dicho comité, etc. Éstos salen indignados del hotel, y por supuesto que dan la nota a los medios. Ahora se acusa al mismo Shadov de ser comunista, y es llamado de inmediato ante el Comité de Actividades Antiamericanas. Comienza la pesadilla de la histeria, el rey no confía en nadie, confunde a sus seguidores con espías, ve enemigos por donde quiera.

Llega hasta el edificio donde se encuentra la Comisión de Actividades Antiamericanas. En el elevador el torpe Shadov mete sin quererlo su dedo índice dentro de una manguera contra incendios, después de innumerables y ridículos esfuerzos por retirarla, éste llega la piso donde se encuentra el “solemne” comité, que vuelve a mostrarse (como en *El peregrino*, 1922) como un tribunal donde se sentencia y canoniza el pensamiento y comportamiento individual. Shadov se acerca al tribunal y con él como cuarenta metros de manguera, que sigue tirando de su dedo. Al momento solemne de declarar: “la verdad, y nada más que la verdad”, lo hace con la manguera en la mano, –y aquí la burla– logra sacar su dedo y sale un enorme chorro de agua que empapa a todo el estoico comité.

El pequeño Rupert al igual es obligado a dar nombres, contactos. El niño ha sido ultrajado por las autoridades representantes del Estado, que han destrozado su individualidad. El niño se muestra avergonzado al haber cedido a sus ideales, pero fue obligado a declarar, por el temor a la condena de sus padres.

Finalmente los inquisidores absuelven al rey de los cargos por conspiración. Harto de aquel funesto país y de esa locura que tomó el nombre genérico de macartismo, emprende la marcha para jurar nunca más volver.

Al igual como lo presentó Arthur Miller en su obra *Las brujas de Salem*, *Un rey en Nueva York*, representa una crítica poderosísima, ácida, amarga y directa contra la época macartista. En esta visión norteamericana, Chaplin dinamita el retrato de Estados Unidos, como el imperio que forja las “libertades” y las expande sobre todo el mundo de forma “redentora”, visión que no se ha de traducir más que en esfuerzos grotescos por modelar una sociedad muy permeable al consumo de mentiras: al igual que la cerveza anunciada por Shadov no puede traer la juventud eterna, Estados Unidos nunca fue proclive a profesar el comunismo, sin embargo parte importante de los representantes del Estado así lo hacían creer a la sociedad.

Al respecto apunta Barnet: “El manejo de los problemas sociales en Estados Unidos se lleva a cabo por medio de diversas realizaciones, cada una de ellas se destina a crear la actitud correcta para el momento. Al alistar el apoyo público para la política de la seguridad nacional, los administradores de ésta encuentran necesario asustar, adular, excitar o calmar al pueblo norteamericano alternativamente. Éstos han desarrollado el teatro de la crisis hasta hacer de él un arte mayor” (Barnet, 1974: 431).

En este tenor, Chaplin arremete y ridiculiza, no sólo lo que significa la construcción política del macartismo; se adentra aún más en la crítica de una sociedad que permitió la entrada de éste. Chaplin ha de evidenciar un pueblo conformista que se cree el vencedor de la historia, y que a pesar de los hechos paradójicos, donde se maquillan sus actos arbitrarios, crisis económicas, su maquinismo mercantil, sus desigualdades sociales, su racismo, su hipocresía puritana, su farisaica moral, etcétera, la visión del *establishment* se vende muy bien en una sociedad de contextura muy elemental, vulnerable a todo tipo de corrientes y miedos sembrados por los administradores del poder.

En este ambiente de histeria permanente, y como lo definió Richard J. Barnet en *Guerra perpetua*, y en el nombre del “norteamericanismo” (aunque nunca se definió a bien qué significa ello) se ha creado un campo fértil para plantar todo tipo de ideas arbitrarias en defensa de tal dogmatismo, ésta ha mostrado ser un monstruo de mil cabezas que se ha de encarnar desde el ku Klux Klan hasta el Comité de Actividades Antiamericanas.

Sin embargo, Chaplin renunció a ser conformista, se negó a seguir la corriente. Su gran pecado fue el nunca haber proclamado la grandeza de aquel país, y por ello las fuerzas más conservadoras del *establishment* –recelosas con éste desde hacía mucho tiempo– decidieron eliminarlo. Así *Un rey en Nueva York* pudiera constituir fidedignamente parte de sus memorias políticas. Él fue víctima de todo el megaterio macartista.

Chaplin condenado por la época, no expone en este filme más que la imposibilidad de vivir en Estados Unidos. El “paraíso” norteamericano no existe, esta obra junto *Monsieur Verdoux* concluyen de forma nihilista uno de los grandes temas, “chaplinescos”: El gran mito que representan los Estados Unidos.

Conclusiones.

La primera conclusión que surge con el presente trabajo de investigación es la reafirmación de la cinematografía como el gran arte popular del siglo XX, por ende indiscutible instrumento de penetración social, cuya esencia ha sido aprovechada, muchas veces, por los diferentes poseedores de esta expresión para enarbolar o provocar el rechazo de diversas posturas políticas que revisten una ideología de Estado.

En Estados Unidos, encontramos dentro de varias muestras cinematográficas producidas durante la primera mitad del siglo XX, exposiciones de la visión del Estado norteamericano en cuanto a su construcción grandilocuente: el ideal social, económico y político, en su conjunción todo lo que ha de conformar el llamado *american way of life*.

A su vez, el medio fílmico ha de distorsionar toda influencia política, económica y social que se confronte directa o indirectamente contra las formas culturales predominantes, para ello los detentores del medio han creado diversos mecanismos para ocultar, maquillar o censurar diversas realidades.

Sin embargo dicha grandilocuencia, ha de ser cuestionada por diversos realizadores cinematográficos entre los que se encuentra Charles Chaplin, y a ello podemos concluir, que este artista vació, a través del medio fílmico, su visión en la reconstrucción del ambiente y acontecimientos que definieron su tiempo.

Gran parte de la vasta obra de Chaplin se empeñó en evidenciar las carencias y debilidades en que se sustenta el mundo moderno. Con especial énfasis, arremete contra la visión colectiva que conforma a Estados Unidos como potencia mundial. A su vez, fuera de cámaras, Chaplin fijó firmemente su postura alrededor de las hecatombes que definieron su tiempo, postura reacia que en muchas ocasiones chocaría con la visión política esparcida por un segmento importante de los administradores del poder político. Como se expuso anteriormente, esta no alineación al “norteamericanismo” por parte del artista, sirvió a diversos grupos del *establishment* para sembrar un motivo que justificara su expulsión de aquel país.

Resulta una tarea complicada, suponer o deducir si el actor británico comulgó con alguna ideología política específica, labor que se muestra casi imposible cuando este mismo negó categóricamente profesar o ser miembro de cualquier idea u asociación política. Sin embargo, Chaplin apeló en su vida y obra por un cambio social muy alejado al establecido, y por supuesto al que la derecha de su momento proponía, al fin y al cabo él reivindica el cambio contra las clases o capas sociales hegemónicas, establece puentes progresistas en la construcción de un mundo más igualitario, en este contexto podemos afirmar quizá de forma temeraria que tanto Chaplin como su obra son extensiones de una ideología de izquierdas. De esta manera, como tercera conclusión, está el afirmar que a Charles Chaplin se le puede apuntalar como una persona de izquierda, pero más importante aún, se le puede considerar como un humanista, la gran sensibilidad de Chaplin por el Hombre y por su tiempo, lo llevó a refrendar la libertad, la democracia, la paridad social, el compañerismo pero sobre todo el amor. Un entendimiento que puede ir más allá de cualquier construcción ideológica establecida por las directrices de la filosofía política.

Es así como la obra de Charles Chaplin engloba un capítulo fundamental en la historia de la cinematografía y, porque no decirlo, del arte en el siglo XX. A través de sus películas podemos construir un devenir temporalmente definido, desde su primera aparición en pantalla hasta su último filme como protagonista, muestra a sus personajes, pero sobre todo a su eterno vagabundo, en un orbe que pasó de lo inconexo a uno conexo. En este cúmulo de obras se han de mostrar innumerables formas de hacer trucos cómicos, pero sobre todo se muestra una fina mirada al comportamiento humano, al extravío, observaciones sociales, ensayos, reprimendas, etcétera. Esta visión se ha de posar en un mundo amedrentador, que todo lo devora con extraordinaria rapidez, y ahí se encuentra el pequeño vagabundo, indefenso, pisoteado, humillado, arrasado por un mundo que le engulle sin tregua. Él no se muestra a la altura del tiempo, del momento histórico que todo aniquila.

Es por antonomasia el vagabundo, el producto “bastardo” de los tiempos industriales, de los tiempos modernos, el que representa la exasperación del mundo real. En ningún momento Charlot, que representa a millones de miserables en el mundo industrial, es un *detritus* o un mendigo que vive de caridad. Charlot siempre se encuentra con la eterna disposición a encontrar un oficio, de compenetrar con la sociedad; busca dignificar su existencia, sin embargo las inercias de la realidad lo mantienen impotente.

Por eso Charlot, arremete contra toda construcción institucional que representa la dignidad del poder. Sin embargo el mundo tangible es más poderoso, por ello Charlot ha de desaparecer en la segunda posguerra del siglo XX, porque ese “lumpen”, producto de la construcción de lo real, ha terminado arrasado, exhausto, quizá muerto, junto a las masas de exiliados, de enfermos, de vencidos, de humillados, los que en su conjunto no tienen cabida en la sociedad, pues nadie los desea. Representan el residuo de la industrialización, que había alimentado falsamente las esperanzas de un mundo ideal construido a finales del siglo XIX, y de ahí se ha de exponer la gran tesis de Chaplin: su gran humanidad, contra la antítesis de lo real, del mundo encarnizado, donde existen los valores opuestos a los de Charlot, por siempre el caballero, el gran quijote y ante ello el vagabundo en la mayoría de ocasiones no puede entablar una lucha frontal y fructífera contra los molinos de la sustantividad: el desempleo, la persecución política y social, las dictaduras, las crisis financieras, el hambre, las injusticias, la guerra, la misma historia, etcétera, todos los avatares que han caracterizado la primera mitad del dramático siglo XX.

FIN.

Bibliografía.

- Bauer, E. (1967). *Historia controvertida de la Segunda Guerra Mundial 1939-1945*, Madrid, Rialp.
- Barnet, R. (1985). *Guerra perpetua*, México, Fondo de Cultura Económica.
- Bazin, A. (1974). *Charlie Chaplin*, Valencia, Torred Editor.
- Belfrage, C. (1972). *La inquisición democrática en Estados Unidos*, México, Siglo XXI.
- Borja, R. (2003). *Enciclopedia de la Política*, México, Fondo de Cultura Económica.
- Bruun, G. (2005). *La Europa del siglo XIX 1815-1914* (F. González, Trad.), México, Fondo de Cultura Económica.
- Chandler, T. (1987) *Four Thousand Years of Urban Growth: An Historical Census*, St. David's University Press.
- Chaplin, Ch. (1964). *Mi autobiografía*, Madrid, Debate.
- Childe, G. (1992). *Los orígenes de la civilización*, México, Fondo de Cultura Económica.
- Derry, T.K., & Williams, T. (1986). *Historia de la tecnología V.2: desde 1750 hasta 1900 (i)*, México, Siglo XXI.
- Eisenstein, Bleiman, Kosintsev. (1973). *El arte de Charles Chaplin*, Buenos Aires, Ediciones Nueva Visión.
- Ferenczi, I. (1929). *International Migrations: Statistics*, New York, National Bureau of Economic Research.
- Ferro, M. (1980). *Cine e historia*, Barcelona, GG.
- Gubern, R. (1991). *La caza de brujas en Hollywood*, Barcelona, Anagrama.
- Hellman, L. (1992). *Tiempo de canallas*, México, Fondo de Cultura Económica.
- Hobsbawn, E. (1995). *Historia del siglo XX*, Barcelona, Crítica.
- Hobsbawn, E. (2001). *La era del imperio*, Barcelona, Crítica.
- Marx, K. (1992). *El Capital V.I*, México, Fondo de Cultura Económica.
- Kraus, K. (1991). *Los últimos días de la humanidad: Tragedia en cinco actos*, Barcelona, Tusquets.
- Linton, R. (1992). *Cultura y personalidad*, México, Fondo de Cultura Económica.

- London, J. (2003). *El pueblo en el abismo*, Madrid, Valdemar.
- Ortega y Gasset, J. (1966) *La rebelión de las masas*, México. Porrúa Editores.
- Payne, R. (1952). *The Great Charlie*, Londres, Deutch.
- Pakerham, T. (1991). *The Scramble for Africa: White Man's Conquest of the Dark Continent from 1876 to 1912*, New York, Random House.
- Pina, F. (1957). *Charles Chaplin: genio de la desventura y de la ironía*, Madrid, Biografías Ganesa.
- Poulaille, H. (1927). *Charlie Chaplin*, París, Grasset
- Ramond, E. (1927). *Le Passion de Charlie Chaplin*, París, Baudiniere.
- Sadoul, G. (1983). *Historia del cine mundial: desde sus orígenes hasta nuestros días* (F. Torner, Trad.), México, Siglo XXI.
- Sadoul, G. (1952). *Vida de Charles Chaplin*, México, Fondo de Cultura Económica.
- Schickel, R. (1964). *Cine y cultura de masas*, Buenos Aires, Paidos.
- Thomson, D. (1992). *Historia mundial de 1914 a 1968*, México, Fondo de Cultura Económica.
- Tichy, W. (1988). *Chaplin*, Barcelona, Salvat.
- Villegas López, M. (1966). *Charles Chaplin*, Madrid, Ediciones JC.
- Zimmer, C. (1976). *Cine y política*, Salamanca, Ediciones Alfaguara.