

CHAPLIN Y EL CAPITALISMO:
EL TIEMPO FABRIL Y LA FÁBRICA DE SUEÑOS

Carlos Oliva Mendoza, Universidad Nacional Autónoma de México, México.

Recibido: 2021-08-02

Aceptado: 2022-06-05

Resumen

En este ensayo se revisa la relación de Charles Chaplin con algunas de las formas del capitalismo industrial, básicamente a partir de sus películas *La quimera de oro* (1925) y *El circo* (1928). Dos películas que han recibido especial atención dentro de la tradición marxista americana y europea. Sumado a ese esfuerzo, he intentado plantear que Chaplin trabaja, con mucha precisión, la crítica a las formas fabriles y psicóticas del capitalismo industrial. Al hacerlo, pone en cuestión tanto las tecnofacturas bolcheviques como el cooperativismo norteamericano. Incluso, en su trabajo hay todo un trasfondo crítico sobre la estructura nacional. Finalmente, señalo que la forma cinematográfica de Chaplin, quizá más actual que la de Hitchcock o Fellini, llega incluso a poner en cuestión una forma parasitaria del capitalismo industrial, el amor romántico.

Palabras clave: capitalismo industrial; cine americano; José Carlos Mariátegui; John Kraniuskas; marxismo contemporáneo.

Abstract

In this essay, I review Charles Chaplin's relationship to some forms of industrial capitalism. Basically, I focus on *The Golden Rush* (1925) and *The Circus* (1928). Films that have had a special attention in the American, and European Marxist tradition. In addition to that effort, I argue that Chaplin

works with great precision on criticizing to manufacturing and psychotic forms of industrial capitalism. He takes this critical movement to Bolshevik technologies as well North American warlike corporatism. In his work, there is a deeply critical background even to the national structure. Finally, I point out that Chaplin's cinematographic form, perhaps more actual than Hitchcock or Fellini, goes so far as to question a parasitic form of industrial capitalism: the form of romantic love.

Key words: Industrial capitalism; American cinema; José Carlos Mariátegui; John Krniauskas; and Contemporary Marxism

En la actuación del payaso hay una obvia referencia a la economía. Con sus movimientos bruscos imita tanto a las máquinas que empujan el material como al "boom" económico que empuja las mercancías.

Walter Benjamin

1. Introducción

El objetivo de este ensayo es estudiar una serie de dimensiones del capitalismo, a partir de la obra cinematográfica, específicamente, de algunas escenas y representaciones contenidas en la obra de Charles Spencer Chaplin (1889-1977). Su trabajo, en este texto, está presupuesto como una crítica al capitalismo. Una crítica muy diferente a la de otros paradigmas cinematográficos que también tienen en mente el curso del capital: el realismo trágico, que pienso en la obra de Fellini; el documental ficcional del dinero, sofisticado y dominado plenamente por Hitchcock; o el testimonio de la forma natural, inscrito en la gran obra de Kurosawa. Apenas aludo a estas representaciones artísticas en mi texto, y en general lo hago sólo para resaltar la crítica cómica, ligera, cotidiana, pero potencialmente absoluta que diagrama la cinematografía chapliniana. Es una crítica que prefigura nuestra capacidad, permanente y espontánea, de abandonar el esquema civilizatorio del capitalismo.

Este trabajo se sostiene en tres ensayo notables y disímbolos: el

infranqueable texto de Walter Benjamin, *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica* (1935)¹; el pequeño escrito, provocador y brillante, de José Carlos Mariátegui, “Esquema de una explicación de Chaplin” (1921)²; y la increíble síntesis de la relación entre el capitalismo y Chaplin, y las subsecuentes propuestas, que hace Jonh Kraniauskas en “Mariátegui, Benjamin, Chaplin: para reírse del americanismo” (2012)³.

Quizá por seguir textos tan diferentes es que he optado por un esquema ensayístico y fragmentario, aunque creo que esto también se debe a la experiencia motriz del propio cine, que nos permite —de forma diabólica— dislocar imágenes y escenas, para recrearlas con independencia de todo el filme o para que éstas mismas regresen por sus fueros a nuestra memoria y a nuestros relatos sociales, en el propio mundo del capital. He intentado experimentar, no pocas veces, esa forma de mirar a la hora de escribir.

Para tratar de guiar un poco la lectura, sólo un poco, pues cada lectura es siempre una potencia infinita, quiero hacer una breve síntesis a partir de cada acápite que he escrito.

El cine tiene una dimensión curativa y una dimensión psicótica. En la obra de Chaplin, ambas anclan como comedia. El secreto de ese anclaje está en que el director, actor, productor y guionista de sus obras sabe que tras la gran historia de la industria (cinematográfica) americana (y soviética) hay una configuración primaria del capital, que consiste en la acumulación originaria de riqueza y en la estratificación salarial o dineraria. Estos dos elementos nunca desaparecen, es más, se reactualizan de forma cruel en toda la historia del capitalismo, por esto los enfrenta con un filo cómico y no esencialmente trágico o épico.

Una representación de estas actualizaciones está dada tanto en *La químera de oro*⁴ como en *El circo*⁵; en ambas obras, Chaplin muestra la

1 Benjamin, Walter. *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. “Introducción” de Bolívar Echeverría. Trad. E. Wikert, Andrés. México: Itaca, 2003. Impreso.

2 Mariátegui, José Carlos). “Esquema de una explicación de Chaplin”. *El alma matinal. Y otras estaciones del hombre hoy*. Lima: Amauta, Lima, pp. 55-62. Impreso.

3 Kraniauskas, John. “Mariátegui, Benjamin, Chaplin: para reírse del americanismo”. *Políticas literarias. Poder y acumulación en la literatura y el cine latinoamericanos*. México: FLACSO, pp. 43-54. 2012. Impreso.

4 *La químera del oro*. Dir. Chaplin, Charles. Estados Unidos: United Artists, 1925. Cine.

5 *El circo*. Dir. Chaplin, Charles. Estados Unidos: United Artists, 1928. Cine.

estratificación dineraria que marcan tanto los oficios como nuestro lugar dentro de la dinámica del capitalismo, pero lo que es más interesante es que muestran cómo un personaje tan poderoso, como aquel mimo que en el fondo no está interesado en una vida de entrega calvinista al capital, acaba regulando muchas de sus acciones, grandes, pequeñas, cobardes o nobles, dentro de la dinámica misma de la circulación de mercancías.

Ahora, esta dinámica está simbolizada en el oro – en la búsqueda del oro – y en que produce, de facto, una vida circense, o sea, una vida cercada, dentro de un círculo que está imantado por un centro muy poderoso: la mercancía dineraria, el constructo cultural, civilizatorio y bélico que llamamos oro.

Dentro de este circo electrizado por el flujo de capitales y sus destellos auráticos –dorados–, plenamente decadente después del fin del siglo XIX, es que aparecen con toda su fuerza los esquemas de resistencia y confrontación de Chaplin. En primer lugar, todo este ejercicio de simbolización y acumulación de riquezas se estabiliza como una tecnología moderna de primer orden, John Kraniauskas la llama una “modernidad transcultural”; donde se establece tanto el fordismo bélico norteamericano como el realismo bolchevique. En ese cruce, se tiene que performar la potencia cinematográfica, lo que, si bien sucede desde su mismo origen con los hermanos Lumière y Méliès, alcanza un punto de concreción sin par con la obra de Sergei Eisenstein. *El acorazado Potemkin*⁶, por ejemplo, es una obra de 1925, *El chico*⁷, primer largometraje de Chaplin, es exhibido en 1921. Y es que, en cierto sentido, Chaplin no desarrolla una gran obra, sino una representación serial que va avanzando y profundizando su crítica a la sociedad de guerras, el mundo del siglo XX, mientras que Eisenstein sí crea grandes obras que dan paso a otras creaciones divergentes. Es, precisamente, en la obra holística de Chaplin donde se detectan los elementos espontáneos de resistencia: la prelación de la imagen frente al cine sonoro, la participación activa del espectador, y el juicio crítico expresado como risa y diversión.

¿Cuáles son los límites y alcances de esos paradigmas críticos? En

6 *El acorazado Potemkin*. Dir. Eisenstein, Serguéi M. Unión Soviética: Goskino, 1925. Cine.

7 *El chico*. Dir. Chaplin, Charles. Estados Unidos: Charles Chaplin y First National Picture, 1921. Cine.

primer lugar, reactualizan la crítica al mito bohemio del capital. Quizá uno de los personajes más bohemios de la propia historia haya sido Engels, quien, por muchos años, vivía como capitalista de día y como bohemio revolucionario de noche. Ese mito, bien conocido por Engels y Marx, que indica que la riqueza está dada por la gracia y que sólo depende de nuestro trabajo, ahorro e inteligencia para caer en la blanca gracia del capital, es el que Chaplin derruye: el capital está ahí como una construcción de despojo, acumulación, monopolio y, subsecuentemente, mercadeo y robo de trabajo. Esto se ve con claridad meridiana desde un perfecto bohemio, Chaplin, que rehúye siempre, de día y de noche, el trabajo y que, sin embargo, puede despojar –generalmente cuando no trabaja– y puede ser despojado –especialmente cuando, enamorado, se pone a trabajar–. Esos son motivos centrales de *El buscador de oro*⁸ y *El circo*⁹.

Ahora, cuáles son sus límites, básicamente que el esquema circense del capital ya no está configurado dentro del capitalismo industrial. Donde se creía que el mito de la producción se desentrañaba desde las mercancías eje: la fuerza de trabajo y el medio de producción. Desde ese esquema, la crítica de Chaplin es prognóstica o proyectiva, adelanta, como lo hizo Marx, que tras de la producción y el consumo, acecha siempre la mercancía nodal: el dinero y su circulación siempre actualiza un esquema de despojo, intervención de la naturaleza y acumulación. El problema es que en la actualidad esa crítica acontece en un mundo donde el circo ya no es un cercado nacional, un dominio industrial o una serie de ideologías. Esos eran los objetivos de la crítica de Chaplin. No, ahora, el circo es un planeta donde el capital avanza en sus esquemas tecnológicos de despojo, sus innumerable y cruentas guerras, sus territorios amurallados y sus devastadoras migraciones, sus calendarios puntuales de enfermedad y mortandad. El circo del capital es del tamaño del mundo.

8 Op. cit. *La quimera de oro*.

9 Op. cit. *El circo*.

2. Cine, capital y crueldad

La comicidad, escribió André Bazin, es consecuencia de una observación cruel¹⁰. Esto no implica necesariamente que lo cómico esconda siempre un trasfondo negro y pesimista; uno que mantuviera en latencia el conocimiento del hecho cruel. Sin embargo, esa observación permance en toda observación cómica y, en cualquier momento, puede transformar toda la representación. Quien vivió y recreó una y otra vez esta tensión es Charles Chaplin. El mimo más famoso de la historia moderna tensa a tal grado la relación entre comicidad y crueldad que lleva *la experiencia curativa* del cine hacia *la experiencia psicótica*. Una y otra vez hace patente la observación cruel. No permite la instalación cinemática de la fábrica de los sueños, sino que insiste en que la estructura fabril, burocrática, empresarial e industrial del capitalismo es esencialmente psicótica y el cine debe reflejarla tal cual es.

La representación de la obra que hace Chaplin es cruel, y por esto mismo su comicidad es franca; tiene como objetivo hacer patente la posibilidad de que el hecho cruel, en cualquier segundo, domine la escena. Georges Sadoul lo ha caracterizado con mucha precisión:

Chaplin es bueno, tierno, caritativo. Pero esas cualidades no excluyen las contrarias. A veces es cobarde: en *Behind the Screen*¹¹ interrumpe la batalla con un armisticio del que se aprovecha para abrumar a su adversario bajo tartas de crema. Chaplin también es cruel: en una escena de *The Pawnshop*¹², después de haber sido robado por un viejo estafador, abre como una caja de conserva el despertador que un pobre hombre quiere dejar en prenda, desmonta todas las ruedas y, negándose a prestarle ni un centavo, le devuelve todos aquellos

10 Bazin, André Bazim. ¿Qué es el cine? Madrid: Ediciones RIALP, 2014. Impreso, p. 16.

11 *Behind the Screen*. Dir. Chaplin, Charles. Prod. Caulfield, Henry. Estados Unidos, 1916. Cine.

12 *The Pawnshop*. Dir. Chaplin, Charles. Prod. Caulfield, Henry. Estados Unidos, 1916. Cine.

restos envueltos en un pañuelo.¹³

Esta mezcla de sentimientos, producto de la propia dinámica social, se observa de forma clara en *Tiempo modernos* (1936).¹⁴ Ahí la experiencia fabril, espasmódica e incluso esquizofrénica del capitalismo, no puede ser contenida por nadie, y el protagonista la encarna sin remedio. Simplemente hay que recordar el permanente tic que desarrolla con su llave de tuercas. Todo lo tiene que ajustar, fuera o dentro de la fábrica, como ajustamos toda nuestra vida a las dinámicas mercantiles del capital.

De esa tesitura es el trabajo de *La quimera de oro* (1925) y *El circo* (1928), donde el extraviado y extra-vagante Charlot busca oro en el Polo Norte y un salario en el circo. En ambas películas es central un impulso por la riqueza que le permita, básicamente, sobrevivir. Sin embargo, sumado al *espíritu de sobrevivencia*, el modelo de búsqueda chaplinesco ya se encuentra cruzado –y enloquecido– por las experiencias de la *acumulación originaria de capital*. Hay algo que siempre lo mueve más allá de la sobrevivencia, por esto puede surgir con facilidad un Charlot cobarde o cruel. José Carlos Mariátegui lo detecta muy temprano: «Charlot podía partir a Alaska, enrolado en la codiciosa y miserable falange que salía a descubrir el oro con sus manos en la montaña abrupta y nevada. No podía quedarse a obtenerlo, con arte capitalista, del comercio, de la industria, de la bolsa. La única manera de imaginar a Charlot rico era ésta»¹⁵.

3. El oro y la vida

Pensemos brevemente en la siguiente idea: *existe un modo natural de producción no mercantil*. Es el mundo animal, vegetal o mineral, eso que solemos englobar en la idea del “modo o forma natural”, que produce

13 Sadoul, Georges. *Historia del cine mundial. Desde los orígenes*. Trad. M. Torner, Florentino. Siglo XXI, México, 2010. Impreso, p. 120.

14 Un trabajo importante sobre esta obra de Chaplin es el que ha escrito Radetich, Natalia. “La mirada etnográfica de Charles Chaplin: la crítica del capitalismo en *Tiempos modernos*”. *Culturales*, vol. 7, 2019, e452. Epub.

15 Mariátegui, José Carlos. “Esquema de una explicación de Chaplin”. *El alma matinal. Y otras estaciones del hombre hoy*. Lima: Amauta, 1979, pp. 55-62. Impreso, p. 57.

—o crea— para “regularse” y, eventualmente, “destruirse”, dentro de un equilibrio que no comprendemos y quizá nunca podremos comprender a cabalidad. Es claro, sin embargo, que *no es un sistema de acumulación de riqueza o de bienes*. En el discurso cinematográfico, y en general en muchas de las formas del arte moderno, la aparición de animales, niños y niñas suele recargar las representaciones hacia formas de convivencia no mercantificadas o, por lo menos, a escenificar una contradicción entre formas artificiales y civilizatorias frente a *formas naturales de producción, circulación y consumo de bienes*. Esta actitud añorada y animalizada que atraviesa las cintas de Chaplin suele disparar constantemente la contradicción de la representación entre formas mercantiles y formas naturales de reproducción. Por ejemplo, en *El circo*¹⁶, aquella escena donde él resguarda su comida, pero, al ver que la trapecista (Merna Kennedy) tiene hambre, termina por dársela. O cuando se sienta a la mesa con Big Jim Mckay, el otro buscador de oro, y se comen un zapato hervido, Chaplin la suela, las agujetas y los clavos, imaginariamente la grasa, la pasta, y chupa los huesos, mientras que Jim comería la carne.

En ambos casos, una *producción para el consumo no mercantil* implicaría no compartir, sino tan sólo en la medida en que el código animal o vegetal indiquen que compartir implica la reproducción de toda la comuna animal o vegetal. Pero Chaplin comparte, entre otras cosas, porque hay una simbolización de riqueza grabada en la trapecista y en el gambusino. Son dos figuras sin suerte, en ese momento, pero ya establecidas en el sistema laboral y plutocrático de la sociedad. El encanto de la trapecista y la fuerza del gambusino se imponen “naturalmente” y él debe ceder la mejor parte. Así desarrolla dos formas sociales primarias, pero complejizadas en el sistema social mercantil, *la lástima y el miedo*.

El asunto no termina ahí, sino que este primer momento, donde se muestra la simbolización de capitales, prefigura la entrada en ese juego de símbolos. Paradójicamente, dentro de ese sistema, y sin saberlo, pues es nulo su profesionalismo circense o su capacidad para encontrar oro, Chaplin se muestra como el más capaz en los modelos profesionales de sobrevivencia e incluso alcanza grados de perfección. Al no perder una inercia de *comunalidad natural*, por ejemplo, en su inconsciencia o desamparo

16 Op. cit. *El circo*.

frente a la muerte —como una hormiga que puede ser aniquilada en cualquier momento— termina siendo millonario en *La quimera de oro*¹⁷ y es el mejor payaso y funámbulo en *El circo*¹⁸. Este nada que perder o tener todo ganado, propio del mundo natural, le da un poder inalcanzable en el mundo artificial de la obtención civilizatoria de capitales. Esta es una de las claves más poderosas del mundo chapliniano: la narración se hace desde un personaje descentrado y desinteresado en la vida del capital. Se trata de un mimo cínico, que no está interesado en la estructura eje del capital: el trabajo que produce mercancías, para tener hogar, seguridad, estabilidad, y quizá hasta ganancias y ahorros.

Hay, entre muchas, dos escenas que quiero recordar. En *El circo*¹⁹, cuando se da cuenta de que la trapeceista está enamorada del funámbulo y que, además, aquél no llegará al show —pues se fugará con ella— decide subirse a la cuerda floja. Es una escena divertidísima y a la vez cruel, porque no podemos perder de vista que, en principio, va a morir, pero no deja de ser increíblemente cómica. Su poder y capacidad de divertirnos adviene de mostrar que el dominio de la cuerda, el arte profundo del funámbulo, surge del miedo, aquí sí a morir, y no del profesionalismo.

Se trata de una venganza compleja. Esa actuación sólo acontecerá una vez. No puede ser repetida ni reproducida, es una representación que se encabalga entre la supervivencia que mandata y genera la forma natural — como cuando cualquier insecto huye de los seres humanos— y su ridícula escenificación humana. No hay dignidad en la escena ni tampoco tragedia, sino una revelación de lo cómica y falaz que llega a ser la acción humana, incluso al alcanzar la perfección.

La otra escena que quiero recordar es el famoso montaje de la casa que vuela por la montaña. Una escena de cuatro minutos. En *La quimera de oro*²⁰: los vientos del norte han volado la casa y la han colocado junto a un precipicio; escena que preludia el encuentro del oro. Big Jim Mckay es un capitalista elemental, no le interesa la ganancia extraordinaria o la obtención de plusvalor, él sólo quiere encontrar una fuente de riqueza

17 Op. cit. *La quimera del oro*.

18 Op. cit. *El circo*.

19 *Íbid.*

20 Op. cit. *La quimera del oro*.

originaria para seguir siendo un pequeño señor feudal dentro del mundo del capital. De ahí su pinta ordinaria y, a la vez, atrayente y atractiva.

La casa pues se balancea en el precipicio, ambos se dan cuenta que dependen del equilibrio, Big Jim echa todo a perder al intentar salir con demasiada premura y termina cargando su peso hacia el abismo. Al deslizarse la casa y ser sostenida sólo accidentalmente por un nudo, las cosas cambian. Ambos fallan en su intento de salvarse y las cosas regresan al orden jerárquico, Big Jim entiende que deben ayudarse y, al ser impulsado por su compañero, logra salir. Después, mucho después realmente porque al salir encuentra el oro y eso literalmente lo en-ajena, salva a Chaplin en el último momento. Una representación perfecta es que, al salir de la casa y ver el oro, Big Jim agradece haber encontrado el metal y no salvar la vida. Ese gesto muestra, rápidamente, el rol superior del oro –y el dinero– frente a la vida, en el mundo del capital.²¹

4. Oro y valor de uso

En la tercera década del siglo XX, hace ya casi 100 años, Mariátegui escribía: «La búsqueda, la conquista del oro, el gold rush ha sido el capítulo romántico, la fase bohemia de la epopeya capitalista. La época capitalista comienza en el instante en que Europa renuncia a encontrar la teoría del oro para buscar sólo el oro real, el oro físico»²².

A partir de esta renuncia, para el marxista peruano la historia del capitalismo estaría imbricada con la historia de América. Las “grandes estaciones del itinerario” del capital serían Canadá y California:

Sin duda la revolución capitalista fue, principalmente, una revolución tecnológica: su primera gran victoria es la máquina; su máxima invención, el capital financiero. Pero el capitalismo no ha conseguido nunca emanciparse del oro, a pesar de la tendencia de las fuerzas productoras a reducirlo a un símbolo. El oro no ha cesado de insidiar su cuerpo y su alma. La literatura burguesa ha negligido,

²¹ La escena puede verse en este enlace: (<https://www.youtube.com/watch?v=HdwBYrkv6hk>). Consultado el 15 de junio de 2022.

²² Op. cit. “Esquema de una explicación de Chaplin”, p. 56

sin embargo, casi totalmente este tema”.²³

¿Por qué el oro, símbolo por excelencia de la riqueza y acumulación de capital, “insidia” al propio capital?

El oro, en última instancia, como todo aquello que existe, es un cuerpo que no puede ser reducido a otro cuerpo de forma absoluta... no puede ser un equi-valente *perfecto* de nada. No puede ser reducido a símbolo; siempre, como toda mercancía, contiene un *factum* material: una forma y un cuerpo que insidian y perturban la posibilidad de su reducción a ser un puro “valor de cambio”. En este sentido, el oro, como símbolo de riqueza, de acumulación de riqueza e incluso de producción de riqueza, siempre guarda un valor de uso. El oro también es una cosa útil o inútil.

Recordemos, por ejemplo, lo que comentaba Hippias a Sócrates, en uno de los diálogos platónicos: «(...) este hombre es muy simple y no entiende nada de objetos bellos. Si le respondes que lo bello por lo que él pregunta no es otra cosa que el oro, se quedará confuso y no intentará refutarte. Pues todos sabemos que a lo que esto se añade, aunque antes pareciera feo, al adornarse con oro aparece bello»²⁴.

A partir de esta idea, se da la contrucción platónica de la famosa desventaja del cucharón de oro frente al cucharón de palo. Platón muestra que la riqueza, en última instancia, es una idea relativa al uso que se da a los objetos en cada tiempo y en cada espacio. Con esa respuesta, el griego refutaba ya la falacia de equiparar el oro a un estándar social y estético, sin hacer caso a su valor de uso o a su utilidad. Esta misma idea es la que vuelve a poner en juego Mariátegui al seguir a Marx.

23 *Íbid.*, p. 56.

24 Platón. *Hippias mayor. Diálogos I*. Madrid: Biblioteca Básica Gredos, Madrid, 2000, pp. 265-309. Impreso, p. 285.

5. Psicosis y sueños en la modernidad transcultural

En *Políticas literarias*²⁵, un trabajo complejo y erudito sobre la acumulación de capital y la resistencia o participación formal y corporal a través del cine y la literatura en América latina, el crítico y filósofo inglés John Kraniauskas se refiere a la ya temprana y avasalladora configuración del americanismo a través del cine, y a la importancia que tiene Chaplin, en la obra de Mariátegui, para decodificar y resistir ese gran proyecto del capital: el americanismo sajón. Para Kraniauskas, son tres las “condiciones de existencia” de un “modernismo transcultural” que se comparten en los primeros decenios del siglo XX. Las refiero:

1. Como sugiriera Mariátegui en el primero de los *Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana*, existe «un capitalismo internacional en vías de hegemonización por el capital corporativo y la fuerza militar estadounidenses, y que se refleja en Europa y América Latina como ‘americanismo’»²⁶.
2. El «movimiento comunista internacional institucionaliza una contraesfera pública, produciendo e imponiendo modelos de producción y consumo cultural (el ‘realismo’, por ejemplo) en sus territorios, forjando identidades proletarias internacionalizadas como los sujetos nuevos de la libertad»²⁷.
3. Al participar, «tanto en las experiencias contemporáneas del mundo del capital, como en las del mundo del trabajo —es decir, en el fordismo (o ‘americanismo’) y en el comunismo— el cine comparte las mismas tecnologías de la maquinofactura, que como medios de producción industrial (y cinematográfico) enfrentan y conforman a la clase obrera en lo que Flores Galindo denomina ‘el tiempo fabril’ (como a los actores en la ‘fábrica de los sueños’)»²⁸.

25 Kraniauskas, John. “Mariátegui, Benjamin, Chaplin: para reírse del americanismo”. *Políticas literarias. Poder y acumulación en la literatura y el cine latinoamericanos*. México: FLACSO, 2012, pp. 43-54. Impreso.

26 *Ibid.*, p. 46.

27 *Ibid.*, p. 47.

28 *Ibid.*, p. 47.

Desde esta perspectiva, lo que estaría constituido es una esfera y una contraesfera de identidades: el realismo revolucionario de la lucha proletaria frente al poder militar y corporativo del americanismo. Más interesante aún es el tercer punto que detecta Kraniauskas: el papel que juega, en esta confrontación, el cine.

La cinematografía es una mercancía que crea y fija en gran medida las identidades del siglo XX. Es uno de los últimos productos mitológicos del capitalismo industrial. En este contexto, el teórico inglés señala que la maquinofactura del cine reproduce y representa el enfrentamiento y la conformación de la clase obrera *en* el tiempo fabril. Este hecho da todo su sentido a la famosa afirmación de Walter Benjamin: ir al cine es cobrar una doble venganza, por un lado, del tiempo fabril y su sistema de aparatos, por el otro, de la humanidad que actúa cada día para ese sistema industrial y sus aparatos:

Actuar bajo la luz de los reflectores y satisfacer al mismo tiempo las exigencias del micrófono es una prueba de desempeño de primer orden. Representar esta prueba de desempeño significa mantener la humanidad ante el sistema de aparatos. El interés en este desempeño es inmenso puesto que es ante un sistema de aparatos ante el cual la mayor parte de los habitantes de la ciudad, en oficinas y en fábricas, deben deshacerse de su humanidad mientras dura su jornada de trabajo. Son las mismas masas que, en la noche, llenan las salas de cine para tener la vivencia de cómo el intérprete de cine toma venganza por ellos no sólo al afirmar *su* humanidad (o lo que se les presenta así) ante el sistema de aparatos, sino al poner esa humanidad al servicio de su propio triunfo²⁹.

La fábrica de los sueños, propiamente podríamos decir, del sueño, consiste en soñar que se puede estar fuera del tiempo fabril. Esto lo logra la o el intérprete que, si bien actúa para los aparatos dirigidos, no para el público, crea la ilusión de que no sólo está actuando para el público, como lo hace constantemente Chaplin al mirarnos en sus filmes, sino que crea la

29 Benjamin, Walter. *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. "Introducción" de Bolívar Echeverría. Trad. E. Wikert, Andrés. México: Itaca, 2003. Impreso, p. 68.

meta-ilusión de poder generar una realidad no fabril, no industrial.³⁰

En esa fábrica de sueños, el cine americano muestra una realidad – construida industrialmente– donde el capitalismo es controlado por la voluntad subjetiva de sus actores y de sus actrices. La película que despliega esta voluntad y poder por antonomasia es *Casa blanca* (1942)³¹. O, por el contrario, una realidad maquinal y psicótica, donde la industria del capital corre sin ningún baremo; eso que prefigura todo el cine de acción y que ya está plenamente codificado en *El ciudadano Kane* (1941)³².

Fatalmente, como señala Benjamin, se pone a la humanidad al servicio de su propio triunfo: actuar día a día frente al sistema industrial del capitalismo. Es sublime, pues, acudir a la función. Uno recrea en el cine la fábrica de los sueños y el triunfo de su propia voluntad. Olvida por un momento el diario regreso a la esquizofrenia fabril y urbana o disfruta al ver que su desgracia es la desgracia de todos y todas; por lo menos, en ese momento, uno se puede sentar a ver y disfrutar la acción. Esto explica, tal vez, esa frase tan común en el mundo: *a mí no me gusta el cine*, que bien podría traducirse como: *a mí no me gusta el capital industrial* o *a mí no me gusta mi vida fabril*. No hay que olvidar que, sin abandonar el esquema de la vida en el capital, los «medios de producción del ‘tiempo fabril’ tienen dos inflexiones psicosociales: la primera es psicótica y se experimenta en el trabajo; la segunda es curativa y se experimenta en el cine (la fábrica de los sueños)»³³.

30 Este recurso propio de Chaplin es constante en la historia del cine. Por ejemplo, Fellini lo usa de manera permanente. Entre muchas escenas, es un recurso usado de manera magistral en la última toma de *Las noches de Cabiria*. Dir. De Laurentiis y Fellini, Federico. Italia: Paramount Pictures. 1957. Cine, cuando la protagonista, Giulietta Masina, nos mira al enfocarse ella misma en la cámara. En el cine mexicano, por citar otro ejemplo, es una constante de Germán Valdés Tin Tan, quizá el momento más logrado es aquella escena de *El rey del barrio* (1950), donde mirando hacia la cámara y hacia el espectador, un policía se pregunta cuánto “ratero millonario” estará viendo la película y, segundos después, Tin Tan, viendo al público, ofrece una disculpa apenas audible: “no hay pedo con usted”. La escena puede verse en este enlace, en el minuto 74, <https://www.youtube.com/watch?v=igjsaC9XGgE> (visto el 15 de junio de 2022). Uno de los momentos donde este recurso se muestra con total nitidez y se lleva al extremo es *Un domingo maravilloso* (1947) de Kurosawa. Hacia el final de la película Yuzo (Isao Numasaki) y Masako (Chieko Nakakita) después de enfrentar todos los fracasos imaginables para establecer un hogar y una relación actúan para nosotros, a través de una cámara situada aparentemente en nuestro control y nos demandan una reacción.

31 *Casa blanca*. Dir. Curtiz, Michael. Estados Unidos: Warner Bros. 1942. Cine.

32 *El ciudadano Kane*. Dir. Welles, Orson. Prod. Shaefer, George. Estados Unidos: Mercury Production y RKO Pictures. 1941. Cine.

33 Op. cit. “Mariátegui, Benjamin, Chaplin: para reírse del americanismo”, p. 49.

6. El cine sonoro, el espectador y la risa

Frente a esa realidad, que se proyecta como un *mapamundi* de la primera mitad del siglo XX en sí misma, Chaplin, y a partir de él Benjamin, desarrolla tres ideas de resistencia que, como señala Kraniauskas, serán después retomadas y sublimadas por Brecht en otras formas de arte antihollywoodense, y también de un arte que se proyecta contra el realismo proletario.³⁴

Voy a glosar e intentar proyectar las ideas que expone Kraniauskas al seguir a Benjamin ³⁵.

- a) El antagonismo hacia el cine sonoro. Antagonismo que nos mostraría la compleja resistencia –que no pocas veces termina siendo contraproducente– fincada en la exacerbación de la imagen. El objetivo profundo de esta propuesta sería intentar mostrar la resonancia internacional, generalmente emotiva, frente a la configuración identitaria de las empresas nacionales, conculcadas en ese momento por los proyectos proletarios y americanistas.³⁶
- b) El papel que juega el público como parte de la crítica, como

34 Chaplin marca una forma de resistencia ejemplar y primaria al capitalismo industrial que es proyectado en la mercancía cinematográfica. Es una resistencia que podemos llamar bohemía y, en su punto más radical, una forma exiliada, como se ve en *El circo* o en *La quimera del oro*, por más que en la última cinta hay un azaroso y aparente triunfo de riquezas. Nadie lo concibe, como dice Mariátegui, «en la posesión de una libreta de ahorros». Véase Op. cit. “Esquema de una explicación de Chaplin”, p. 57. Las otras tres formas ejemplares y paradigmáticas de resistencia al capitalismo industrial cinematizado son las de Eisenstein, a través del montaje, Hitchcock, con la holística del encuadre, y Fellini, a partir del documental de realidad que fractura el filme. El otro paradigma, que me gusta ejemplificar en la historia del cine con Kurosawa, ya no es propiamente una resistencia, sino un modelo cinematográfico que utiliza la forma industrial para mostrar una forma social natural que no se reifica en el sistema industrial. Previamente a Kurosawa se encuentra Yasuhiro Ozu y después de él, Takeshi Kitano.

35 Op. cit. *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, p. 48.

36 Sumado a esto, hay un hecho técnico importante. Una proyección sonora y visual se rige por la norma de transmitir 24 fotogramas por segundo, mientras que en el cine mudo se usaban 16 fotogramas por segundo. Esto es, la proyección era más lenta que el promedio de nuestra experiencia visual del movimiento (24 fotogramas o imágenes por segundo es lo que nos hace percibir la representación de movimiento). Así, en el cine mudo tenemos un margen de control mayor de la obra, la vemos siempre ralentizada y por eso nos causa casi inmediatamente una sensación de confort y control. Uno de los secretos de Chaplin es, a través de la actuación y la experiencia circense, hacernos equiparar el movimiento de los

participante de la obra e, incluso, como experto. Al apostar por una sensacionalidad no discursiva, sino visual y sonora, lo público acontece como volición y no como racionalidad identitaria o creación de identidades. Esta estética primaria estará en el fondo de todas las estéticas que intentan romper la idea del arte como ejercicio de contemplación ilustrada, performada o académica. Este es el núcleo de un arte no óptico o de una estética espontánea y salvaje que, después, intenta transformarse en una diversidad de ejercicios de arte conceptual.

- c) La explotación internacional y revolucionaria de la risa. En última instancia, el medio de enunciación privilegiado es el gesto de la risa. A medias entre la carcajada y la burla y la tristeza y la depresión, es el medio para gestar un punto de conciencia muy particular. Difícil de alcanzar en solitario, la risa parece ser un constructo comunitario. Incluso en soledad, la risa sólo se puede producir por una obra comunitaria que no responde a la máquina industrial.

Hay una crítica a todo este esquema que aparece muy temprano. En la crítica de Theodor W. Adorno a Benjamin la risa no sería un gesto comunitario en este contexto, como yo he dicho, sino lo “peor del sadismo burgués”. Kraniauskas la sintetiza en los siguientes términos: «Para Adorno, la grandeza de Chaplin es más difícil, y más negativa. Esto es porque sus películas revelan que, de hecho, la risa expresa la subordinación al capital, celebrando la violencia hacia el otro, inherente a la lucha por la existencia bajo su mando. Aquí, la risa es ‘psicótica’»^{37,38}.

Como puede observarse, la postura de Adorno es una crítica holística

16 fotogramas con una experiencia incluso más rápida que aquella que producirían los 24 fotogramas por segundo.

37 Op. cit. “Mariátegui, Benjamin, Chaplin: para reírse del americanismo”, p. 50.

38 La cita exacta se encuentra en la correspondencia del 18 de marzo de 1936 y dice lo siguiente: «Usted ha sacado al arte de los rincones de sus tabúes, pero parece como si temiera la barbarie que así ha irrumpido y se amparase erigiendo lo temido en una especie de tabuización inversa. La risa del espectador de cine –sobre esto hablé con Max y seguro que se lo habrá dicho– no es ni buena ni revolucionaria, sino que está llena del peor sadismo burgués». Adorno Theodor W. y Walter Benjamin (1998). *Correspondencia (1928-1940)*. Editorial Trotta, Madrid, 1998, p. 136.

al sistema industrial del capitalismo. La idea de que la risa es el último fenómeno que se logra desprender del internacionalismo de la imagen y del papel activo del y de la espectadora, trata de ser devastada por Adorno, quien siempre apostará por una criticidad clásica e ilustrada para confrontar y resistir dentro del capitalismo. No respondamos ahora a Adorno, sino que vayamos a explorar la función de payaso, conductor y artífice de la risa psicótica y curativa, y constante presencia en la cinematografía de Chaplin.

7. La vida de payasos: destrucción, dinero, (¿fracaso o huida?).

La construcción de la idea psicótica de la moción cinematográfica tiene que ver, de forma neurálgica, con la figura del payaso. Pensemos tan sólo en los martillos y las hachas que aparecen en *Los payasos* (1970)³⁹ de Fellini. Es esa figura psicótica que destroza lo mercantil, pero, como bien lo muestra el cine de Hitchcock, requiere y necesita de la mercancía para llevar a cabo cualquier destrucción. La gran diferencia entre un cineasta y otro es el elemento por destruir. En Fellini, la mercancía eje que se destruye es un bien. Por ejemplo, *La dulce vida* (1960)⁴⁰ termina por acabar con este bien mercantil: el Don Juan y *paparrazi* que representa Marcelo Mastroiani. Mientras que en Hitchcock se trata siempre de la mercancía dineraria, o de intercambio, lo que conduce a una destrucción sin mediación entre mercancías simples. Podríamos enunciarlo así: mientras en el cine de Fellini siempre se destruye un bien, en el cine de Hitchcock se destruye toda posibilidad de relación entre los bienes. De ahí una esencia real, trágica, triste, en Fellini. Y la esencia realista, épica y cruel, en Hitchcock.

Muy por el contrario, la figura de sacrificio encarnada por el payaso chaplinesco no deja lugar a la distancia documental del realismo ni al encuadre del intercambio ciego del capitalismo. Ahí vuelve a surgir la idea de Benjamin sobre el tiempo de la venganza —y la felicidad— del trabajador y la trabajadora. Ellos y ellas no se identifican inmediatamente

39 *Los payasos*. Dir. Fellini, Federico. Prod. Scardamaglia, Elio. Italia: Radiotelevisione Italiana y Compagnia Leone Cinematografica; Francia: Office de Radiodiffusion Télévision Française, Alemania: Bavaria. 1970. Cine.

40 *La dulce vida*. Dir. Fellini, Federico. Prod. Amato, Giuseppe. Italia: Riama Film, Pathe Consortium Cinéma y Gray Films, 1960. Cine.

con el personaje absolutamente real que cobrará fuerza en el cine italiano de posguerra ni, tampoco, con los personajes subsumidos siempre por el dinero y su necesidad estructural de configurar la vida social, como se muestra en *Psicosis* (1960)⁴¹ o de manera absoluta en *Los pájaros* (1960)⁴², donde precisamente la ausencia de dinero implica la ausencia de comprensión y control de una naturaleza aviar que no responde a ninguna mediación dineraria. Ahí Hitchcock describe nuestra distancia absoluta con el mundo natural —sólo comprensible como nuestro enemigo—. Por el contrario, en la clave chaplinesca, la obrera y el obrero se burlan de sí mismos, de su reducción psicótica que les impone el mundo fabril. Tienen, como dice Kraniauskas, una «liberación catártica de la disciplina laboral ‘psicótica’ impuesta por la maquinofactura; es decir, de la experiencia de la clase trabajadora como capital variable que su cuerpo ‘espasmódico’ imita y del cual huye»⁴³.

Es en este sentido que Benjamin comprenderá cómo, en ese reducto de humanidad —y naturaleza— que deja el proyecto de la acumulación del capital, la desesperada reacción de defensa es la risa catártica del absurdo, en que se convierte la vida de uno mismo, anclada a las políticas económicas del capitalismo.

La idea del payaso chaplinesco, dentro del capitalismo industrial, preludia una crisis y permite ver una forma de ruptura permanente con el capitalismo americano. Bien podríamos decir que, si en el cine de Hitchcock la ruptura es imposible y en el cine de Fellini hay una ruptura íntima, real, pero que no interfiere, al final, con el sistema, en la cinematografía de Chaplin, por el contrario, hay una fractura interna y permanente en el funcionamiento del capital, una ruptura que invita siempre a abandonar el curso lógico del capital.

En este contexto puede entenderse la importancia del hecho circense en la configuración de la cinematografía, frente a la fotografía y el teatro:

(El) circo es espectáculo bohemio, arte bohemio por excelencia. (...)
El circo, aunque de manera y con estilo distintos, es movimiento

41 *Psicosis*. Dir. Hitchcock, Alfred A. Estados Unidos: Shamley Productions, 1960. Cine.

42 *Los pájaros*. Dir. Hitchcock, Alfred. Estados Unidos: Alfred J. Hitchcock Productions, 1963. Cine.

43 Op. cit. “Mariátegui, Benjamin, Chaplin: para reírse del americanismo”, pp. 49-50.

de imágenes como el cinema. La pantomima es el origen del arte cinematográfico, mudo por excelencia, a pesar del empeño de hacerlo hablar. Chaplin, precisamente, procede de la pantomima, o sea del circo. El cinema ha asesinado al teatro, en cuanto teatro burgués. Contra el circo no ha podido hacer nada⁴⁴.

Si el circo preludia realmente al cine, y no la fotografía, los comportamientos del capital, como industria cinemática paradigmática en el intercambio de mercancías, tendrán que ser, como es cada vez más claro, agónicos y circenses.

Si lo artístico, en el cinema, es sobre todo lo cinematográfico, con *El Circo* Chaplin ha dado como nunca en el blanco. *El Circo* es pura y absolutamente cinematográfico. Chaplin ha logrado, en esta obra, expresarse sólo en imágenes. Los letreros están reducidos al *mínimum*. Y podría haberseles suprimido totalmente, sin que el espectador se hubiese explicado menos la comedia⁴⁵.

La comedia del capital, esta esfera agónica y circense —la moción de imágenes que están ligadas al circo, propiamente a su elemento circulatorio cerrado de sentido— se ha pues deformado al paso de la historia del cine y del capitalismo. Los comportamientos agónicos y circenses, que representaban a un maduro estado del capitalismo industrial, haciendo énfasis en que la fábrica de los sueños se sostenía realmente sobre la fábrica psicótica y febril, han dado paso a enfatizar un agonismo destructivo de toda la esfera del capital y un montaje circense de la violencia fraticida, una de las pocas salidas que le quedan a las corporaciones fraternas y a las industrias arrinconadas frente a los modos del capitalismo financiero⁴⁶. En este sentido, la lucha pública o agonismo es criminal y el circo es un

44 Op. cit. "Esquema de una explicación de Chaplin", pp. 58-59.

45 *Íbid.*, p. 59.

46 En este contexto hay que situar al cine de payasos americano y mundial, desde *It*. Prod. Bacino, Mark y O'Connor, Matthew. Estados Unidos: Warner Bros, 1990. Miniserie, hasta *The Joker*. Dir. Phillips Todd. Prod. Cooper, Bradley. y Tillenger, Enma. Estados Unidos: DC Films, Village Road, Bron Creative, 2019. Cine, o la sublimación de todo este cine de payasos realizada por el coreano Boon Joo-ho en *Parásitos*. Dir. Boon, Joon-ho. Prod. Sin-ae, Kwak. Corea del Sur: CJ Entertainment, 2019. Cine.

hecho ya cotidiano, propio de la comunicación mediática-virtual. Las y los payasos actuales pueden carecer de disfraz.

Un ejemplo de esta degradación ya es trabajada por Mariátegui a partir de su idea del payaso inglés:

El clown inglés representa el máximo grado de evolución del payaso. Está lo más lejos posible de esos payasos muy viciosos, excesivos, estridentes, mediterráneos, que estamos acostumbrados a encontrar en los circos viajeros, errantes. Es un mimo elegante, mesurado, matemático, que ejerce su arte con una dignidad perfectamente anglicana. (...) La risa y el gesto del clown son una nota esencial, clásica, de la vida británica; una rueda y un movimiento de la magnífica máquina del Imperio. (...) El arte del clown significa el domesticamiento de la bufonería salvaje y nómada del bohemio, según el gusto y las necesidades de una refinada sociedad capitalista. (...) El clown ilustra notablemente la evolución de las especies⁴⁷.

Si esto es así, la pregunta central es porqué este payaso o clown no puede resistir al capitalismo americano. ¿Qué acontece para que Europa sea, una vez más, vencida? ¿Por qué ese payaso sofisticado, domesticador y refinado es absorbido por América... dicho en los términos del capital: por qué ceden las estructuras clásicas del capitalismo?

Mariátegui detecta el hecho con precisión:

Aparecido en una época de exacto y regular apogeo británico, ningún clown, ni aún el más genial Chaplin, habría podido desertar de su arte. La disciplina de la tradición, la mecánica de la costumbre, no perturbadas ni sacudidas, habrían bastado para frenar automáticamente cualquier impulso de evasión. El espíritu de la severa Inglaterra corporativa era bastante en un período de normal evolución británica, para mantener la fidelidad al oficio, al gremio. Pero Chaplin ha ingresado a la historia en un instante en que el eje del capitalismo se desplazaba sordamente de la Gran Bretaña a Norteamérica. El desequilibrio de la maquinaria británica, registrado

47 Op.Cit. "Esquema de una explicación de Chaplin", p. 69.

tempranamente por su espíritu ultrasensible, ha operado sobre sus ímpetus centrífugos y secesionistas. Su genio ha sentido la atracción de la nueva metrópoli del capitalismo⁴⁸.

Se trata de un desplazamiento temprano de las estructuras del capitalismo, un temprano readvenimiento de los poderes de especulación de capitales, frente a la industria, que experimentará un necesario repunte bélico, tanto en Europa como en los Estados Unidos, y que será fundamental para el establecimiento de la cultura cinematográfica nacional y mundial. En ese contexto, el arte de Chaplin es ejemplar. Un cine hecho con recursos mínimos, donde se privilegian las tomas abiertas, en el que tiene poca importancia la iluminación, los viajes de la cámara y se reprime la dialogicidad. Se trata de ensayos del cuerpo, hasta casi alcanzar la perfección, justo como en el trabajo diario de obreras y obreros frente a las máquinas.

8. El mito bohemio del capital

Desde la perspectiva de Kraniauskas, Mariátegui utiliza a Chaplin, a quien considera el “antiburgués por excelencia”, para volver a escribir «el mito burgués de la acumulación originaria –que se encuentra, por ejemplo, en la obra de Adam Smith– como drama bohemio»⁴⁹. Por esto Mariátegui anota: «Era lógico, por tanto, que Chaplin sólo fuera capaz de interesarse por la empresa bohemia, romántica del capitalismo: la de los buscadores de oro»⁵⁰.

Frente a este mito nocturno de fuerzas empedernidas donde cada uno tiene, en la sociedad de competencias individuales, lo que merece, Kraniauskas nos recuerda que según:

Marx, el mito de la llamada acumulación originaria sugiere que el capital viene al mundo ya hecho, apareciendo o adquirido en la

48 Op. cit. “Esquema de una explicación de Chaplin”, pp. 60-61.

49 Op. cit. “Mariátegui, Benjamin, Chaplin: para reírse del americanismo”, p. 57.

50 Op. cit. “Esquema de una explicación de Chaplin”, p. 57.

forma de riqueza, el atributo del burgués, *toujours déjà* presente, a la espera de que lo ponga a trabajar en su provecho. En contraste, Marx muestra la violencia real y constitutiva del capital como relación social detrás del mito. Por su parte, Chaplin se queda en el terreno del mito burgués. Pero sólo (como muestra Mariátegui) para transgredirlo. Como en las novelas de Roberto Arlt (otro contemporáneo), el vagabundo se hará rico a través del no trabajo y la aventura amorosa: tomará el oro y, después... huye. El cuerpo de Chaplin siempre está trabajando (Benjamin), pero, al mismo tiempo —como ocurre con los héroes de Arlt—, resiste a la subsunción y mercantilización capitalista al fugarse⁵¹.

Chaplin, como lo ve el filósofo inglés, siempre se ve obligado a trabajar, no tiene otra opción ni hay otro remedio. Empeña su cuerpo en la industria, gira incansablemente sobre el punto más violento de producción mercantil, la fábrica. Todo escenario en el que actúa es realmente una fábrica. Sin embargo, sus películas no son ni documentales ni meras repeticiones o rizomas de realidad. Esto lo logra por un hecho que ya señaló Kraniauskas y que también enuncia Mariátegui: «El elemento sentimental, erótico, interviene en su desarrollo como medida matemática, con rigurosa necesidad artística y biológica»⁵². Ese elemento es el que abre, por un tiempo determinado y finito, el drama dentro del universo que recrea Chaplin. El mismo filósofo peruano indica que, como don Quijote, Chaplin no puede emprender su aventura bohemia sin enamorarse o, quizá, sin pensar que está enamorado. Se trata de otra recreación perfecta del capitalismo industrial, el invento del amor romántico y la permanencia de la familia como sucedáneo del intercambio y posesión de mujeres. En esa representación es crucial que Chaplin siempre concrete o fracase la relación amorosa de forma accidental. Al ver sus películas nos damos cuenta que así como pudo concretarse una relación amorosa, de forma accidental, pudo también fracasar. Rompe así el elemento central de la fábrica de los sueños o del *American Way of Life*: el mito del amor racial, familiar y destinal. Esta es otra clave de la identificación del mundo, a través del tiempo, con el cine

51 Op. cit. "Mariátegui, Benjamin, Chaplin: para reírse del americanismo", p. 51.

52 Op. cit. "Esquema de una explicación de Chaplin", p. 57.

de Chaplin. Nos cuenta un secreto que todos y todas, en algún momento de nuestra vida, nos hemos revelado con meridiana claridad: el verdadero amor es una forma natural del azar.

9. Bibliografía

Adorno, Theodor W. y Benjamin, Walter. *Correspondencia (1928-1940)*. Editorial Trotta, Madrid, 1998. Impreso.

Bazin, André Bazim. *¿Qué es el cine?* Madrid: Ediciones RIALP, 2014. Impreso.

Benjamin, Walter. *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. "Introducción" de Bolívar Echeverría. Trad. E. Wikert, Andrés. México: Itaca, 2003. Impreso.

Kraniauskas, John. "Mariátegui, Benjamin, Chaplin: para reírse del americanismo". *Políticas literarias. Poder y acumulación en la literatura y el cine latinoamericanos*. México: FLACSO, 2012, pp. 43-54. Impreso.

Mariátegui, José Carlos. "Esquema de una explicación de Chaplin". *El alma matinal. Y otras estaciones del hombre hoy*. Lima: Amauta. 1979, pp. 55-62. Impreso.

Platón. *Hippias mayor. Diálogos I*. Madrid: Biblioteca Básica Gredos, Madrid, 2000, pp. 265-309. Impreso.

Radetich, Natalia. "La mirada etnográfica de Charles Chaplin: la crítica del capitalismo en *Tiempos modernos*". *Culturales*, vol. 7, 2019, e452. Epub.

Sadoul, Georges. *Historia del cine mundial. Desde los orígenes*. Trad. M. Torner, Florentino. Siglo XXI, México, 2010. Impreso.

10. Filmografía

La dulce vida. Dir. Fellini, Federico. Prod. Amato, Giuseppe. Italia: Riama Film, Pathe Consortium Cinéma y Gray Films, 1960. Cine.

Parásitos. Dir. Boon, Joon-ho. Prod. Sin-ae, Kwak. Corea del Sur: CJ Entertainment, 2019. Cine.

Behind the Screen. Dir. Chaplin, Charles. Prod. Caulfield, Henry. Estados Unidos, 1916. Cine.

Tiempos modernos. Dir. Chaplin, Charles. Estados Unidos: United Artists, 1936. Cine.

El chico. Dir. Chaplin, Charles. Estados Unidos: Charles Chaplin y First National Picture, 1921. Cine.

El circo. Dir. Chaplin, Charles. Estados Unidos: United Artists, 1928. Cine.

La quimera del oro. Dir. Chaplin, Charles. Estados Unidos: United Artists, 1925. Cine.

The Pawnshop. Dir. Chaplin, Charles. Prod. Caulfield, Henry. Estados Unidos, 1916. Cine.

Las noches de Cabiria. Dir. De Laurentiis y Fellini, Federico. Italia: Paramount Pictures. 1957. Cine.

El acorazado Potemkin. Dir. Eisenstein, Serguéi M. Unión Soviética: Goskino, 1925. Cine.

Psicosis. Dir. Hitchcock, Alfred A. Estados Unidos: Shamley Productions, 1960. Cine.

Los pájaros. Dir. Hitchcock, Alfred. Estados Unidos: Alfred J. Hitchcock Productions, 1963. Cine.

It. Prod. Bacino, Mark y O'Connor, Matthew. Estados Unidos: Warner Bros, 1990. Miniserie.

The Joker. Dir. Phillips Todd. Prod. Cooper, Bradley. y Tillenger, Enma. Estados Unidos: DC Films, Village Road, Bron Creative, 2019. Cine.

Los payasos. Dir. Fellini, Federico. Prod. Scardamaglia, Elio. Italia: Radiotelevisione Italiana y Compagnia Leone Cinematografica; Francia: Office de Radiodiffusion Télévision Française, Alemania: Bavaria. 1970. Cine.

Casa blanca. Dir. Curtiz, Michael. Estados Unidos: Warner Bros. 1942. Cine.

El ciudadano Kane. Dir. Welles, Orson. Prod. Shaefer, George. Estados Unidos: Mercury Production y RKO Pictures. 1941. Cine.