

# Recepción de las películas silentes de Charles Chaplin y travesías de su personaje en la Ciudad de México

Ángel Miquel\*

**Resumen:** Se recrean en este ensayo las circunstancias culturales en las que se dio la distribución y la recepción de las películas de Chaplin en la capital mexicana. Éstas dieron lugar, por un lado, al reconocimiento periodístico del cómico inglés y, por otro, a la adopción de su personaje en los medios gráficos, la literatura, el toreo y el teatro de revista. Se destaca, en este sentido, la persistente apropiación de Charlot por el intérprete y director Carlos Amador. Como anexo se ofrece una lista de críticas a cintas de Chaplin estrenadas en la capital entre 1917 y 1928.

**Palabras clave:** Charles Chaplin, Charlot, Carlos Amador, Ciudad de México.

---

## Reception of Charles Chaplin's silent films and journeys of his character in Mexico City

**Abstract:** This essay deals with the cultural circumstances that surrounded the distribution and reception of Chaplin's films in Mexico City. These produced, on the one hand, the recognition of the English comedian by the press and, on the other, the adoption of his character by the media, literature, bullfighting, and popular theater. In this sense, the essay highlights the persistent appropriation of Charlot by the performer and director Carlos Amador. As a final appendix we include a list of reviews of Chaplin films released in the capital between 1917 and 1928.

**Keywords:** Charles Chaplin, Charlot, Carlos Amador, Mexico City.

---

## Recepção dos filmes mudos de Charles Chaplin e as viagens de seu personagem na Cidade do México

**Resumo:** Este ensaio recria as circunstâncias culturais em que se deu a distribuição e recepção dos filmes de Chaplin na capital mexicana. Estas deram origem, por um lado, ao reconhecimento jornalístico do comediante inglês e, por outro, à adoção de seu personagem na mídia gráfica, na literatura, nas touradas e no teatro de revista. Nesse sentido, destaca-se a persistente apropriação de Charlot pelo intérprete e diretor Carlos Amador. Como apêndice final, incluímos uma lista de críticas aos filmes de Chaplin estreados na capital entre 1917 e 1928.

**Palavras chave:** Charles Chaplin, Charlot, Carlos Amador, Cidade do México.

## Primera recepción

A partir del tercer lustro del siglo XX, el público de cine de la Ciudad de México se encontró con relativa frecuencia con programas que incluían películas provenientes de Estados Unidos. Esto era una novedad, pues durante el largo periodo de producción y exhibición de cortos, sólo se mostraron en las pantallas capitalinas algunas obras norteamericanas probadamente exitosas, como *El gran asalto al tren* (*The Great Train Robbery*, Edwin S. Porter, 1903), y siempre acompañando en las funciones a cintas procedentes de Francia o Italia.<sup>1</sup> La misma tendencia se dio cuando, a principios de los años diez, ocurrió la transformación en la exhibición y el consumo del cine con la llegada de los largometrajes. Entre 1912 y 1915, se estrenaron en la Ciudad de México sólo ocho películas largas manufacturadas en Estados Unidos, número muy reducido comparado con las más de ciento cincuenta francesas y las alrededor de doscientas italianas proyectadas en el mismo periodo.<sup>2</sup>

Entre los factores que explican la tardía llegada del cine norteamericano a la capital se destacan la formación temprana y el afianzamiento comercial de filiales de distribuidoras europeas –la más importante, la de la casa Pathé–, y más adelante, las dificultades del comercio con el vecino país del norte a causa de la Revolución iniciada en 1910.<sup>3</sup> El final del periodo más violento de ésta en 1916 y la quiebra de las industrias cinematográficas de Europa como consecuencia de la Primera Guerra Mundial abrieron la posibilidad de una reconfiguración de los negocios del cine en la Ciudad de México, que tuvo como uno de sus principales ejes la distribución cada vez más amplia de películas hechas en los Estados Unidos.

---

<sup>1</sup> Véase LEAL, Juan Felipe. *Cartelera del cine en México, 1903, 1904, 1905 y 1906*. México: Voyeur y Juan Pablos Ediciones, 2007-2008.

<sup>2</sup> Véase AMADOR, María Luisa y Jorge Ayala Blanco. *Cartelera cinematográfica, 1912-1919*. México: UNAM, 2009, pp. 159-160.

<sup>3</sup> La casa P. Aveline y A. Delalande fue la concesionaria de Pathé en México desde 1906. Véase MIQUEL, Ángel. *En tiempos de Revolución. El cine en la Ciudad de México 1910-1916*. México: Filmoteca de la UNAM, 2013, pp. 14-16.

Las comedias, los dramas y los *serials* norteamericanos comenzaron a familiarizar al público con estrellas como Pearl White, Betty Nansen, Kittie Gordon y Billie Burke, quienes rivalizaron en la naciente cultura del sistema de estrellas con las divas italianas y francesas. Y fue en esa configuración donde surgió Charles Chaplin.<sup>4</sup> Entre noviembre y diciembre de 1916 los empresarios del Cine Venecia, el Teatro Alcázar y el Salón Rojo pusieron los primeros cortos interpretados por este cómico que se vieron en la capital. Entre ellos estuvieron varios de la empresa Keystone producidos por Mack Sennett en 1914, *Angustia de amor* (*Those Love Pangs*), *El hombre de propiedades* (*The Property Man*), *Su pasatiempo favorito* (*His Favorite Pastime*) y *El extraño caso de Mabel* (*Mabel's Strange Predicament*), y también *El vagabundo* (*The Tramp*, 1915), dirigido por el propio Chaplin para la Essanay.<sup>5</sup> Estas obras no eran los principales atractivos de los programas, pues se limitaban a acompañar a otras, europeas, interpretadas por estrellas más conocidas por el público. Y por eso en sus anuncios sólo se añadía eventualmente la información de que su intérprete era “el cómico mejor pagado del mundo”.<sup>6</sup> Sin embargo, en este arribo se perfilaba el enorme potencial del actor, y algunos distribuidores pusieron pronto a disposición de sus clientes otros cortos interpretados por él.<sup>7</sup>

Ese potencial se cumplió y, durante el primer semestre de 1917, se estrenaron en la capital una decena de nuevos cortos de Chaplin. Complementaron a veces sus anuncios, notas traducidas de la prensa extranjera en la que se analizaban sus recursos artísticos y se daba cuenta de su enorme popularidad en Estados Unidos.<sup>8</sup> Los públicos en México comenzaron entonces a responder a un comediante que los

---

<sup>4</sup> Véase MIQUEL, Ángel. “A Difficult Assimilation: American Silent Movies and Mexican Literary Culture”, *Film History*, vol. 29, n. 1, 2017, pp. 87-88.

<sup>5</sup> La información de títulos y años de producción de las cintas de Chaplin se toma de su filmografía oficial: [https://es.wikipedia.org/wiki/Anexo:Filmografía\\_de\\_Charles\\_Chaplin](https://es.wikipedia.org/wiki/Anexo:Filmografía_de_Charles_Chaplin) [Acceso: 10 de noviembre de 2021].

<sup>6</sup> Anuncio del Cine Palacio. *El Pueblo*, 2 de diciembre de 1916, p. 8.

<sup>7</sup> Anuncio de Álvarez, Arrondo y Cía. *El Pueblo*, 3 de diciembre de 1916, p. 6.

<sup>8</sup> O'HIGGINS, H. “Antes de ser payaso había sido jugador de base-ball”, *El Demócrata*, 1 de mayo de 1917, p. 9. La misma nota fue publicada en *El Nacional* el 28 de mayo de 1917, p. 4 como “El arte de Chaplin”. En este último diario, el 14 de junio de 1917, p. 3, apareció “La popularidad de Chaplin en Estados Unidos”.

anuncios ya identificaban como “el rey de la risa”.<sup>9</sup> Sin embargo, los críticos aún se resistían a aceptar la comicidad que encarnaba en esas comedias de pastelazos, como manifestó una nota en la que se decía que para los norteamericanos “la gracia sólo existe en forma de payasada y prefieren un Charlie Chaplin grotesco a un Max Linder o a un Prince espirituales y finos”.<sup>10</sup>



Fragmento del anuncio de *Chaplin contra Maciste*, *El Nacional*, 18 de agosto de 1917, p 3.

A mediados de agosto de 1917, una casa distribuidora ofreció a periodistas y empresarios una función previa al estreno de una cinta a la que titularon *Chaplin contra Maciste*.<sup>11</sup> En realidad, se había tergiversado el título original de la producción de la Mutual *Easy Street* (*La calle de la paz*, 1917), para apuntalar el ascenso en la popularidad de Chaplin, asociándolo falsamente a Bartolomeo Pagano *Maciste*, uno de los actores extranjeros preferidos por el público. Con esa estrategia se hacía pasar al forzudo Eric Campbell por el actor italiano, quien había aparecido, entre otras cintas, en el papel de ayudante del héroe en la célebre *Cabiria* (Giovanni Pastrone, 1915).

Fue en esta obra donde el medio periodístico capitalino reconoció a Chaplin como un intérprete de primer orden. Si hasta entonces

<sup>9</sup> Anuncio del Teatro Cine Primavera. *El Nacional*, 30 de julio de 1917, p. 4.

<sup>10</sup> Alfa y Omega. “La garra de hierro”, *Excelsior*, 5 de abril de 1917, p. 8.

<sup>11</sup> Anuncio de Álvarez, Arrondo y Cía. *El Nacional*, 16 de agosto de 1917, p. 4.

los encargados de las columnas de cine sólo se habían referido a él de forma incidental, ahora hubo algunos que lo abordaron extensamente. El que firmaba como *Film* en *El Nacional* dijo que no creía exagerar al decir que *Chaplin contra Maciste* era “la película más graciosa que ha llegado hasta la fecha a México” y, a continuación, describía algunas de las escenas que arrancaron “una risa prolongada y franca” entre quienes habían asistido a la función para la prensa.<sup>12</sup> Otro periodista, Rafael Pérez Taylor, quien bajo el seudónimo de *Hipólito Seijas* escribía para *El Universal*, también describió escenas de esa “película de constante hilaridad” en la que descubrió un nuevo personaje al que auguraba “un triunfo absoluto, un éxito universal”.<sup>13</sup> Pero fue *Perodi* de *El Demócrata*, quien analizó más detenidamente las características del intérprete:

Posee una hilaridad asombrosa como gimnasta; una gracia incomparable como actor y ejerce un dominio sobre sí mismo, que le pone en condiciones de hacer de su cuerpo un maniquí (...) Chaplin es un maniquí viviente, capaz de hacer reír a todo el mundo (...) Tal vez Chaplin sea menos actor que Max Linder, pero tiene la ventaja sobre éste de que hace reír con sus modales. Chaplin no gesticula (...): su cara es impasible, pero su cuerpo tiene una elocuencia enorme (...) El arte de Chaplin, en suma, no reside en él precisamente; está en el maniquí que hace de su cuerpo.<sup>14</sup>

Por otra parte, el anuncio del estreno incluyó un grabado que mostraba al que, a partir de entonces, sería un conocido personaje, con un epígrafe en el que se aprovechaba para informar que el cómico acababa de firmar un contrato con la First National para hacer ocho películas “por la módica suma de un millón de dólares”.<sup>15</sup>

Esta primera recepción en México de las películas de Chaplin terminó por colocar al actor, en cuanto a aceptación, en términos de relativa equivalencia con los principales representantes de una bien asentada tradición europea. *Hipólito Seijas* escribió en ese sentido: “En vista de la desigualdad de pareceres que existe en el público para juzgar la labor de los artistas cómicos, sería oportuno abrir un concurso: ¿quién es más

<sup>12</sup> *Film*. “Chaplin contra Maciste, una verdadera maravilla cinematográfica”, *El Nacional*, 17 de agosto de 1917, p. 3.

<sup>13</sup> *Hipólito Seijas*. “Maciste contra Chaplin”, *El Universal*, 15 de agosto de 1917, p. 8.

<sup>14</sup> *Perodi*. “Chaplin, artista millonario”, *El Demócrata*, 12 de agosto de 1917, suplemento, p. 3.

<sup>15</sup> Anuncio para el Teatro Arbeu, *El Nacional*, 18 de agosto de 1917, p. 3.

gracioso, Chaplin, Max Linder, Salustiano o Andrés Deed? Y el resultado del mismo sería bastante curioso.”<sup>16</sup> En términos generales, la irrupción de las comedias chaplinescas fue uno de los primeros indicadores de la transformación cultural que significó el desplazamiento de las películas europeas por las norteamericanas en la cartelera de la Ciudad de México.<sup>17</sup>

### Surgen los imitadores

Chaplin no sólo resultó, a partir de entonces, atractivo para los periodistas, sino que también emigró de las películas para ser replicado en escena. Uno de los imitadores de *Charlot* se presentó en enero de 1918 en el Teatro Lírico de la Ciudad de México bajo el seudónimo de *Perezoff*.<sup>18</sup> Su rutina, con un número climático en el que se comía (o parecía comerse) a un pájaro vivo, tal vez incluía la proyección de un corto acompañado por voz o ruidos, pues se anunciaba como “estreno del cinematógrafo hablado, estando tan bien combinada la palabra con la acción que la ilusión es perfecta”.<sup>19</sup> El cronista *Florián* escribió una nota sobre ese espectáculo en la que, después de recordar que el payaso Ricardo Beltri había imitado antes a Chaplin en una obra representada en el Teatro Principal, describía a *Perezoff* caracterizado con “un jaquet estrecho y corto, un pantalón holgado y deforme, un calzado gigantesco, una peluca abundosa y un bombín ridículo y maltrecho” y quien ejecutaba “unos guiños, unos pasos y unos *tics* más o menos fieles a los del original”. El cronista contó también que el imitador había despertado entusiasmo entre el público asistente, lo que reprobaba por las siguientes razones:

Este artista [Chaplin], que tiene subyugado al público de Yanquilandia, es un cómico que regocija sólo a las almas sencillas. Sus procedimientos, su técnica, sus efectos droláticos son

<sup>16</sup> Hipólito Seijas. “Por la pantalla”, *El Universal*, 14 de noviembre de 1917, p. 10.

<sup>17</sup> Para otros episodios de este proceso véase MIQUEL, “A Difficult Assimilation...”, *op. cit.*, pp. 89-90.

<sup>18</sup> En realidad se decía que imitaba a Chaplin. Debe mencionarse la frecuente indistinción entre la persona del cómico y su personaje, que en México, a diferencia de otros países latinoamericanos (donde se lo designó como *Carlitos* o *Carlito*), se llamó *Charlot*.

<sup>19</sup> Programa del Teatro Granat, 31 de octubre de 1919, AHCM, Ramos municipales, Ingresos, vol. 2025/22.

tan limitados que resultan monótonos para los públicos latinos, que exigen al artista una amplia y variada expresión cómica (...) La máxima parte de risas y admiración que Charles Chaplin despierta (...) se debe a la imposición del gusto yankee (...) La hilaridad de nuestros vecinos tiene su prolongación en la risa de nuestros norteamericanizados.<sup>20</sup>

*Florián* manifestaba una postura, más o menos frecuente entre los intelectuales nacionalistas, según la cual la cultura patria se encontraba en peligro de perder su coherencia al adoptar sumisamente aficiones cinematográficas como el *slapstick*, géneros musicales como el *fox-trot* y deportes como el *tennis* y el *box*. José Vasconcelos, Ramón López Velarde y Federico Gamboa encabezaron esa tendencia, a la que se opusieron otros, quienes sostenían que la transformación cultural del país era inevitable y hasta deseable.<sup>21</sup> En cualquier caso, *Florián* mostraba su inequívoco partidismo en esta disputa y, también, estar al tanto de la popularidad del cómico inglés en Estados Unidos.

Mientras *Perezoff* se presentaba en la Ciudad de México, Héctor Cerata actuaba al lado del mismísimo Chaplin en Hollywood.<sup>22</sup> Un periodista contemporáneo informó que este veracruzano de 23 años había hecho estudios de actuación con el profesor Manuel de la Bandera, que sus capacidades para la comedia fueron aprovechadas por éste para dirigirlo en el corto *Aventuras de Timoteo* (1917) y que, después de esa primera experiencia en el cine, partió a Los Ángeles, donde “trabajó en casi todos los estudios de aquella ciudad, en papeles importantes o flojos, según la ocasión; pero siempre clavado en el género cómico”.<sup>23</sup> Como era evidente por la foto que acompañaba la nota, la carrera norteamericana de Cerata se había hecho a la sombra del personaje chaplinesco. El actor dijo haber regresado a México con la intención de participar en otras filmaciones, pero no hay constancia de que lo lograra.<sup>24</sup>

<sup>20</sup> *Florián*. “Chaplin y su imitador”, *El Demócrata*, 14 de enero de 1918, p. 2.

<sup>21</sup> Véase MIQUEL, “A Difficult Assimilation...”, *op. cit.*, pp. 84-88.

<sup>22</sup> “Un artista mexicano de cine, que triunfó en los Estados Unidos”, *El Pueblo*, 2 de enero de 1919, p. 3.

<sup>23</sup> “Un Chaplin mexicano”, *Cine Mundial*, septiembre de 1918, p. 591. Según la nota, Cerata salió hacia Los Ángeles en octubre de 1917.

<sup>24</sup> “*Timoteo*, artista mexicano de cine”, *ABC Ilustrado*, 30 de enero de 1919, p. 12.

**Debut! Grandioso Debut!**  
 POR PRIMERA VEZ EN ESTE SALON!



**¡Chaplin!**  
 DE  
**CARNE**  
 | Y |  
**HUESO**  
 Quien hará reír locamente al Público y se comerá un Pájaro vivo  
 Trabajará a las 7

Perezoff. Fragmento de programa para el Cine Casino, 4 de agosto de 1919. AHCM, Ramos municipales, Ingresos, vol. 2020/17<sup>a</sup>.

En 1918 y 1919 llegaron a la capital nuevas películas de Chaplin, entre las que estuvieron *Una noche de gala* (*A Night in the Show*, 1915) y *Carmen* (1915) de la Essanay; *El conde vagabundo* (*The Count*, 1916) de la Mutual, y *Vida de perro* (*A Dog's Life*, 1918) y *Armas al hombro* (*Shoulder Arms*, 1918) de la First National. La promoción de esas obras fue

acompañada por notas propagandísticas provenientes de la prensa extranjera,<sup>25</sup> aunque su exhibición también suscitó la escritura de textos de periodistas locales. Unos mostraron haber aprendido los métodos del sistema de estrellas y se enfocaron en la persona para divulgar opiniones y anécdotas que suponían interesantes para sus lectores.<sup>26</sup> Otros, centrados en el análisis de las películas y su impacto inmediato, hicieron manifiesta su aceptación entre el público local; fue el caso de *Hipólito Seijas*, quien consignó que en una cinta “el incomparable en *tricks* cinematográficos consiguió interesar grandemente a los espectadores” y a producirles “franca hilaridad y recocijo”.<sup>27</sup>

Es posible que el éxito de esas primeras obras de Chaplin alentara la filmación de las dos comedias que –precedidas sólo por *Aventuras de Timoteo*, *Aniversario de la muerte de la suegra de Enhart* (Hermanos Alva, 1912) y otros cortos– inauguraron el género en el país.<sup>28</sup> Aunque si esto ocurrió no fue tanto por inducir la imitación de recursos, temas o personajes, como por despertar la aspiración de insertarse en la cauda de las cintas que despertaban hilaridad en sus espectadores. En cualquier caso, al final de la década, el dibujante de tiras cómicas Juan Arthenack “abandonó lápices y garfios” para dirigir e interpretar *El rompecabezas de Juanillo* (1919), donde su personaje *El Bruja* sufría “percances y golpizas ante el impasible objetivo”.<sup>29</sup> Casi al mismo tiempo, Leopoldo *El Cuatezón* Beristáin hizo en *Viaje redondo* (José Manuel Ramos, 1920) al bigotudo provinciano *Chon*, quien creaba contrastes cómicos al

<sup>25</sup> “La historia de Charlie Chaplin, contada por él mismo”, *Revista de Revistas*, 28 de enero de 1918, p. 19; DE LUGO-VINA, Ruy. “Chaplin soldado”, *El Universal*, 19 de junio de 1918, p. 3; KITCHEN, Karl K. “Un día con Charlie Chaplin”, *Revista de Revistas*, 11 de mayo de 1919, pp. 7-8; “Charles Chaplin, el encanto de los niños”, *El Universal*, 19 de enero de 1919, suplemento, p. 7, y “Quién es Charles Chaplin”, *El Universal*, 24 de diciembre de 1919, suplemento, entre otras.

<sup>26</sup> NORIEGA HOPE, Carlos. “Algo nuevo sobre Chaplin”, *El Universal*, 28 de marzo de 1919, p. 7; OJEDA, Manuel R. “Charles Spencer Chaplin habla de México”, *El Universal*, 21 de diciembre de 1919.

<sup>27</sup> HIPÓLITO SEIJAS. “Armas al hombro”, *El Universal*, 2 de junio de 1919, p. 6.

<sup>28</sup> Véanse MIQUEL, Ángel. *En tiempos de Revolución*, pp. 127-134 y BARAJAS, Rafael (*El Fisgón*) y José Antonio Valdés Peña. *¿Actuamos como caballeros o como lo que somos? El humor en el cine mexicano*. México: Museo del Estanquillo / Filmoteca Nacional, 2018, pp. 45-51.

<sup>29</sup> “La primera película cómica nacional”, *Revista de Revistas*, 5 de octubre de 1919, p. 7.

visitar a lomo de burro zonas elegantes de la capital.<sup>30</sup> Aunque sus creaciones fueron bien recibidas, ni Arthenack ni Beristáin pertenecían al mundo fílmico, por lo que tampoco se interesaron en hacer nuevas cintas. El segundo, de hecho, declaró de manera inequívoca al regresar al teatro: “Me revientan Chaplin y la oscuridad”.<sup>31</sup>

El cómico inglés era sin embargo admirado por otros. Entre ellos hubo quienes llegaron al extremo de apropiarse de su nombre o de atributos de su personaje, como dos articulistas que usaron los seudónimos de *Chaplin* y *El pequeño Chaplin*.<sup>32</sup> Al mismo tiempo, un torero bufo se hizo llamar *Charlot* y, caracterizado con bombín, zapatones y bigote, comenzó a deleitar al público, acompañado de sus comparsas *Llapicera* y *Botones*, con suertes comentadas de esta manera:

La forma de torear de estos hombres ejerce tan magnífica influencia en los becerros, que cuando después de una serie de capotazos chuscos se acomodan tranquilamente en la arena, a jugar una partida de cartas o a simular el *dolce far niente* de un descanso tragicómico, el toro se les sube encima y no se atreve a cornear, sino se conforma sólo con olerlos y hasta parece escuchar su conversación, con el interés con que se siguen los tópicos en una interview. Y es que también los toros, influenciados por el ejemplo, se vuelven cómicos.<sup>33</sup>

Ese *Charlot* se mantuvo activo en ruedos de la Ciudad de México durante varios años<sup>34</sup> e incluso tuvo un rival extranjero, *Sánchez Charlot*, quien presentó suertes y trucos originales, “la mayor parte de ellos desconocidos por el público de México”, pero que

<sup>30</sup> DÁVALOS OROZCO, Federico. *Albores del cine mexicano*, Clío, México, 1996, p. 40.

<sup>31</sup> S.B. “Beristáin versus Chaplin”, *El Universal Ilustrado*, 27 de mayo de 1920; cit. en SÁNCHEZ GARCÍA, José María. *Historia del cine mexicano (1896-1929)*, edición facsimilar a cargo de Federico Dávalos Orozco y Carlos Arturo Flores Villela. México: Filmoteca UNAM, 2014, p. 169.

<sup>32</sup> CHAPLIN. “Los secretos de la farándula”, *Arte y Sport*, 17 de septiembre de 1919, p. 4. EL PEQUEÑO CHAPLIN. “Crónicas de cine”, *El Universal*, 20 de mayo de 1920, p. 5.

<sup>33</sup> LATIGUILLO. “Charlot, Llapicera y su Botones en El Toreo”, *El Demócrata*, 9 de diciembre de 1920, p. 6.

<sup>34</sup> Sobre otras presentaciones véanse: “La charlotada nocturna fue paréntesis brillante en la negrura de la colonia Roma”, *El Demócrata*, 7 de abril de 1922, p. 8; anuncio de la Plaza de Toros Chapultepec, *El Demócrata*, 30 de abril de 1923, p. 7; “Cornadas, porrazos, faenadas y estoconazos...”, *El Demócrata*, 17 de septiembre de 1924, p. 8; en esta última se lee: “El Charlot, como es costumbre en él, se dejó magullar toda la tarde el cuerpo con las burdas caricias de las fieras; pero ya sabemos que este valiente muchacho todo lo sacrifica por conquistar el aplauso.”

se decía ya habían merecido aplausos en España, Francia y Centro y Sud América.<sup>35</sup> Hay constancia de que al menos una de esas atractivas representaciones fue registrada en película por Ediciones Camus.<sup>36</sup>

También brotaron imitadores del personaje en la comunidad que hacía el teatro de revista, que a principios de 1920 aprovechó la inminente celebración de elecciones presidenciales para llevar a los escenarios dos obras en que se aludía a ese acontecimiento. Una, puesta en el Teatro Principal, fue *Chaplin político* de Manuel Ruiz y música del maestro Puig, y otra, en el Teatro Virginia Fábregas, *Chaplin candidato* de Antonio Guzmán Aguilera y música de Manuel Castro Padilla. En el primer caso, *Charlot* fue interpretado por Pepe Neira y en el segundo por Eduardo El Chato Rugama.<sup>37</sup> Una nota de la época relató así el argumento de *Chaplin candidato*:

...presenta en el Reino de la Farsa, de donde es presidente Polichinela, unas elecciones (...) muy análogas a las mexicanas con personajes semejantes y caracterizaciones de personalidades políticas del momento actual. Chaplin (...) trata de derrotar a Polichinela y se lanza a la lid electoral yendo desde México, acompañado de un charro (...) en un dirigible que atraviesa la sala del teatro entre los aplausos de la concurrencia. Y una vez en el Reino de la Farsa, la labor de Chaplin es conquistarse tanto al Clero como al Ejército, con lo cual está en disposición de luchar con Polichinela (...) (Éste) se entera de las intenciones de Chaplin y lo manda aprehender, pero el Ejército se niega a ello y tiene que recurrir a la Policía (...) Doña Leonor, la Silla Presidencial y el Clero lo salvan, pues se disfrazan de verdugos y evitan que sea guillotinado, hasta lograr que obtenga la presidencia del Reino de la Farsa.<sup>38</sup>

<sup>35</sup> “La charlotada de hoy será un suceso”, *El Demócrata*, 17 de julio de 1921, p. 5.

<sup>36</sup> DE LOS REYES, Aurelio. *Filmografía del cine mudo mexicano, 1920-1924*. México: Filmoteca UNAM, 1994, p. 78.

<sup>37</sup> CUALQUIERA. “Los últimos estrenos”, *El Demócrata*, 9 de febrero de 1920, p. 12 y FACUNDITO. “Teatros”, *Arte y Sport*, 14 de febrero de 1920, p. 12; escribió este último que “en la caracterización de Chaplin, Rugama no nos convence, y se le ve tan cohibido que por eso precisamente es que no hace nada”. Es por cierto destacable que esta fue la primera obra de género chico escrita por Guzmán Aguilera (o *Guz Águila*), de prolífica producción posterior en teatro y cine.

<sup>38</sup> SOLÓN DE MEL. “El estreno de *Chaplin candidato*”, *El Universal*, 8 de febrero de 1920, p. 9; otros participantes en esta obra fueron María Conesa, Mimí Derba y Miguel Wimer.



*El Chato Rugama en Chaplin candidato, 1920. Mediateca INAH, Fondo Casasola, documento 98699*

Como había sucedido antes con Héctor Cerata, ni Pepe Neira ni el *Chato Rugama* insistieron en interpretar a *Charlot* una vez concluidas las breves temporadas de estas obras; tampoco lo hicieron otros admiradores del cómico inglés que en este periodo se disfrazaron con bigote, bombín, bastón y grandes zapatos, como el señor J. Sancho, quien

“caracterizó admirablemente el tipo de Charles Chaplin” en una elegante fiesta de disfraces celebrada en Coyoacán.<sup>39</sup>

### **Un *Charlot* persistente**

El actor mexicano que encarnó a *Charlot* durante más tiempo fue Carlos Amador, nacido en Guadalajara en 1898 y asentado en Los Ángeles, con su familia, a principios del siglo XX.<sup>40</sup> Este tapatío se interesó joven por el cine y participó en papeles secundarios de los cortos *Well, I'll be* (Larry Semon, 1919), *Scamps and Scandals* (Larry Semon, 1919), *His Home Sweet Home* (Larry Semon, 1919) y *Bone Dry* (Charley Chase y James D. Davis, 1922), en este último apareciendo en créditos como Charles Edward Amador; también fue contratado en la película larga *The Nut* (Ted Reed, 1921), estelarizada por Douglas Fairbanks y en la que, de acuerdo con su propio testimonio,

<sup>39</sup> “Sociales y Personales”, *El Pueblo*, 4 de marzo de 1919, p. 3.

<sup>40</sup> VAIDOVITS, Guillermo. *El cine mudo en Guadalajara*. Guadalajara: Universidad de Guadalajara, 1989, p. 101.

personificó por primera vez al personaje chaplinesco.<sup>41</sup> Esta experiencia posibilitó que en 1922 Amador convenciera a la Western Features Productions de patrocinar la filmación de dos cortos, *The Race Track* y *Why Boys Leave Home*, en los que apareció como protagonista interpretando a *Charlot* bajo el seudónimo de *Charlie Aplin*.

Es posible que esas películas tuvieran éxito, pues luego de su estreno Chaplin demandó a Amador, acusándolo de plagio de la indumentaria y la apariencia general de su personaje. El mexicano apeló diciendo que había usado elementos de mímica y vestuario comunes en el teatro de revista y puso el asunto en manos de abogados.<sup>42</sup> Mientras el juicio se resolvía, decidió regresar a México y hacer una gira por diversas ciudades. Para esto, adoptó un nuevo seudónimo, *Billy West*, que había pertenecido a Roy B. Weisberg, otro de los muchos intérpretes de *Charlot*. Este ruso había hecho cortos que pasaban por comedias chaplinescas y tuvo tanto éxito que surgieron sus propios imitadores. En algún momento intentó crear un personaje distinto, por lo que sus productores le pidieron encontrar a un actor que lo remplazara. Probaron con Harry Mann, pero el trabajo de éste resultó tan deficiente que fue despedido. En su lugar fue contratado Carlos Amador. El mexicano tenía por eso cierta justificación para usar el seudónimo de *Billy West* (había sido doble, suplente o imitador de Weisberg) aunque al parecer no llegó a filmar ninguna película con él.<sup>43</sup>

---

<sup>41</sup> DÁVALOS OROZCO, Federico. "Charles Amador, el Chaplin mexicano", *Intolerancia. Revista de cine*, número 7, agosto-septiembre de 1990, pp. 82-84, reproducida en RECILLAS ENECOIZ, Luis. "Terrible Pesadilla (1929)". *Cine Silente Mexicano* (página web). Disponible en: <https://cinesilentemexicano.wordpress.com/category/peliculas-silentes-mexicanas/terrible-pesadilla-1929/> [Acceso: 15 de noviembre de 2021]; ficha de Charles Amador en [imdb.com](http://imdb.com) y GARCÍA RIERA, Emilio. *Historia documental del cine mexicano*. Tomo 1: 1929-1937. Guadalajara: Universidad de Guadalajara / Gobierno del Estado de Jalisco / Conaculta / Instituto Mexicano de Cinematografía, 1992, p. 18.

<sup>42</sup> Es pertinente recordar aquí que Amador era hijo de un conocido abogado jalisciense. VAIDOVITS, *op. cit.*, p. 100.

<sup>43</sup> BLAKE, Damian en "Billy West". *The faux Charlot. Charlie Chaplin impersonations through history* (página web). Disponible en <https://www.faux-charlot.com/search?q=Billy+West> [Acceso: 15 de noviembre de 2021] reproduce una imagen de Weisberg en compañía de Mann. También véase RECILLAS ENECOIZ, Luis. "Carlos Amador" *Cine Silente Mexicano* (página web). Disponible en: <https://cinesilentemexicano.wordpress.com/category/actores-y-actrices-del-cine-silente/charles-amador/> [Acceso: 15 de noviembre de 2021]

En abril de 1923, Carlos Amador-*Charlie Aplin-Billy West* y su pareja Dolly de Wayne iniciaron una gira en la que, en teatros de Torreón, Guadalajara y León, interpretaron el número *Comida a la carta* “como si estuvieran ante el lente de una cámara cinematográfica” y en los que Amador personificaba a *Charlot*.<sup>44</sup> Además, a su paso por Monterrey, se anunció para complementar su acto la exhibición de una de las películas de *Billy West*.<sup>45</sup> En julio la pareja llegó a la capital, donde se presentó en el cine Olimpia.<sup>46</sup> Entonces varios reporteros entrevistaron a Amador. Blas Hernán, de *Revista de Revistas*, reveló que ese joven “nervioso e inteligente” tenía el propósito de filmar una nueva cinta en México, haciendo el mismo tipo que “hasta cierto punto, ha perfeccionado”.<sup>47</sup> Epifanio Soto, corresponsal de *Cine Mundial*, consignó que a la pregunta de por qué no continuaba con su carrera en Estados Unidos, Amador “repuso modestamente que le había hecho mucha sombra a Chaplin, quien con sus intrigas logró que se le pusieran infinitos obstáculos”. Soto asumió, por cierto, que había entrevistado al auténtico *Billy* (o *Willy*) *West*, “el menos malo de los cómicos que hace algún tiempo intentaron en vano falsificar a Chaplin”.<sup>48</sup> Pocas semanas después, otro periodista registró una declaración donde el actor defendía así su trabajo:

Dos son las películas que he editado hasta ahora y que se exhiben en los principales cines de Los Ángeles (...) y con éstas he provocado las iras de Charles Chaplin. ¿No es esto ridículo? (...) Si yo imité a Chaplin, Chaplin imitó a otro. Ése ya se murió, me contestarán, pero como aquí de lo que se trata es de demostrar que he “usurpado” algo original, y ese algo no es “original”, ¿dónde está la culpa?<sup>49</sup>

<sup>44</sup> Anuncio del Teatro Princesa, *El Siglo de Torreón*, 16 de mayo de 1923, p. 6; “Dos artistas de fama mundial se encuentran en la bella ciudad de León”, *El Demócrata*, 10 de junio de 1923, p. 1; Anuncio del Cine Lux, *El Informador* (Guadalajara), 3 de julio de 1923, p. 6.

<sup>45</sup> Anuncio del Salón Variedades, *El Porvenir* (Monterrey), 23 de mayo de 1923, p. 8.

<sup>46</sup> DE LOS REYES, Aurelio. *Cine y sociedad en México, 1896-1930*, vol. II *Bajo el cielo de México, 1920-1924*. México: UNAM, 1993, p. 337.

<sup>47</sup> BLAS HERNÁN. “Tres populares actores de cine en México”, *Revista de Revistas*, 29 de julio de 1923, pp. 12-13.

<sup>48</sup> SOTO, Epifanio Ricardo. “Las actividades del cine mejicano redúcense a visitas”, *Cine Mundial* (Nueva York), septiembre de 1923, p. 534. Otro también supuso que Amador era el *Billy West* auténtico, “el gran imitador de Charles Chaplin que hizo tantas películas tan bien hechas”. “El sábado en el Olimpia hay dos grandes atracciones”, *El Demócrata*, 26 de julio de 1923, p. 7.

<sup>49</sup> “Willy West, el Chaplin mexicano, con bigote y sin bigote”, *El Universal*, 18 de octubre de 1923, 2ª sección, pp. 1 y 7.



Carlos Amador con el fotógrafo Julio Sosa. Archivo Histórico Juan Agustín de Espinoza, SJ, de la Universidad Iberoamericana Torreón, fondo Julio Sosa

De esta forma, Amador explicaba y justificaba su adopción del personaje como una práctica común de acuerdo con la cual el propio Chaplin había adoptado rasgos utilizados antes por otros, como el cómico escocés Billie Ritchie (muerto en 1921).<sup>50</sup> Y era evidente que otros habían filmado comedias parecidas, plenamente aceptadas en el comercio cinematográfico; en particular, si Chaplin no había objetado las imitaciones hechas por Weisberg, ¿por qué habría de demandar a uno de los imitadores de éste?



Charles Amador en México. Fragmento de artículo ilustrado, *Revista de Revistas*, 29 de julio de 1923, p. 13.

El juicio no resultó de fácil resolución, pero a fines de 1923 un juez de Los Ángeles falló a favor del demandante, estableciendo que la Western Features Productions retirara de circulación las dos cintas que había hecho con Amador y prohibiendo la

<sup>50</sup> Jon BURROWS analiza las afinidades y diferencias entre los dos actores en "Near Broke, but No Tramp: Billie Ritchie, Charlie Chaplin and "That Costume", *Early Popular Visual Culture*, v. 8, n. 3, 2010, pp. 247-262.

filmación de nuevas obras que incluyeran al personaje *Charlie Aplin*. Los abogados del mexicano apelaron y el juicio se extendió hasta mediados de 1925, cuando la Suprema Corte californiana dictó sentencia definitiva, prohibiendo a Amador usar el seudónimo y la indumentaria, que se determinó había sido utilizada por primera vez *en conjunto* por Chaplin; en este sentido, el dictamen tuvo el efecto permanente de proteger al cómico británico de otros imitadores. El fallo incluía además el argumento de que Amador, al usar ese seudónimo y ropaje, podría haber engañado al público que asistía al espectáculo “creyendo que se trataba personalmente de Chaplin”.<sup>51</sup> En este sentido, otras consideraciones legales similares enfatizarían a partir de entonces el asunto del plagio y desestimarían la imitación como una práctica cultural legítima.<sup>52</sup>

Al sufrir ese revés como intérprete, Amador decidió explorar otro campo, como representante de una “poderosa compañía” norteamericana productora de películas.<sup>53</sup> Sin embargo, el actor no quedó conforme e insistió en sus personificaciones de *Charlot*. En 1925, filmó el corto *A Day in Tijuana*, dirigido por Robert McKenzie, filmado convenientemente en el lado mexicano de la frontera.<sup>54</sup> Y en mayo de 1926, lo encontramos haciendo temporada en el Teatro Colón de El Paso, Texas, desde donde anunció una gira por ciudades mexicanas en compañía de “la bella artista Dolly de Wayne y del chispeante Franchelli”, al tiempo que declaró su intención de filmar una comedia titulada *¡Ay, Chihuahua!*, deseo que no parece haberse cumplido.<sup>55</sup>

---

<sup>51</sup> “Charles Chaplin ganó un juicio llevado contra sus imitadores”, *El Informador* (Guadalajara), 31 de mayo de 1925, p. 2.

<sup>52</sup> BORGE, Jason. “Replaying Carlitos: Chaplin, Latin American Film Comedy and the Paradigm of Imitation”, *Journal of Latin American Cultural Studies: Travesía*, vol. 22.3, 2013, pp. 274-275.

<sup>53</sup> “Willy West, el Chaplin mexicano, con bigote y sin bigote”, *El Universal*, 18 de octubre de 1923, 2ª sección, p. 7.

<sup>54</sup> VAIDOVITS, *op. cit.*, p. 101.

<sup>55</sup> “Viene a México el genial imitador de Charles Chaplin”, *El Informador* (Guadalajara), 2 de mayo de 1926, pp. 3 y 8.

## Adopción definitiva

Si hacia 1917 las películas de Chaplin habían sido reconocidas en el medio cinematográfico de la capital mexicana como similares en alcance cómico a las de Max Linder, Salustiano, Prince y otros artistas europeos, algo parecido ocurrió a la vuelta de la década, aunque esta vez equiparadas con las de los estadounidenses Mabel Normand, Roscoe Arckbuckle, Buster Keaton y, sobre todo, Harold Lloyd.<sup>56</sup> Sin embargo, al cumplirse el primer lustro de los años veinte, Chaplin había superado a todos en reconocimiento y popularidad. Fueron relevantes en esa adopción cultural los efectos de la avalancha noticiosa acerca de la vida privada del director e intérprete, originada, en parte, por los mecanismos comunes del sistema de estrellas, pero, también por circunstancias que los rebasaban, como su divorcio de Mildred Harris, el anuncio de que filmaría una película en el país o su matrimonio con Lita Grey en una población del estado de Sonora.<sup>57</sup> Pero lo que fue decisivo a este respecto fue el estreno de *El chiquillo* (*The Kid*, 1921), que con su mezcla de drama y comedia inauguró una de las claves permanentes de la comedia chapliniana.

Entonces, los críticos de las publicaciones más importantes, con frecuencia enfrentados entre sí por sus gustos y opiniones, coincidieron en el punto de la supremacía de Chaplin sobre los demás cómicos de cualquier nacionalidad, e incluso sobre los demás intérpretes, en cualquier género. Carlos Noriega Hope escribió, por ejemplo: “necesitamos afirmar que Charles Chaplin es, por hoy, el único genio que

---

<sup>56</sup> “Indiscreciones cinematográficas”, *El Universal*, 18 de mayo de 1919, p. 7; JULIÁN SOREL. “Harold Lloyd y Charles Chaplin”, *El Universal Gráfico*, 2 de marzo de 1922, p. 4; GALINDO, Marco Aurelio. “El humorismo y el humorista”, *El Universal Ilustrado*, 8 de febrero de 1923, pp. 14 y 46, y BERMÚDEZ ZATARAÍN, Rafael. “*El peregrino*”, *El Universal*, 9 de julio de 1923, p. 6, donde se lee: “Harold Lloyd de una manera fácil ha ido ocupando el lugar de Chaplin no porque sea superior a él, ni tampoco porque sus películas sean mejores que las del genial cómico, sino porque produce más continuamente.”

<sup>57</sup> Véanse por ejemplo OJEDA, Manuel R. “Charles Chaplin se divorcia”, *El Universal*, 1 de abril de 1920, 3ª, p. 1 y “Cinematográficas”, *El Heraldo de México*, 9 de septiembre de 1920, p. 8; también, DE LOS REYES, Aurelio. *Cine y sociedad en México*, vol. II, *op. cit.*, pp. 177-178 y *Cine y sociedad en México*, vol. III *Sucedió en Jalisco o los Cristeros*. México: UNAM, 2013, p. 169.

nos ha brindado (...) ese pobre cinematógrafo tan poco serio para los hombres inteligentes de nuestros días y que, sin embargo, va encontrando poco a poco un florido sendero";<sup>58</sup> y Marco Aurelio Galindo: "Chaplin es (...) el artista cómico más genial y más profundamente humano con que cuenta en Arte Silencioso".<sup>59</sup> Opiniones como éstas no hicieron sino profundizarse y proliferar entre otros periodistas a medida que se estrenaron en México nuevas obras importantes interpretadas y/o dirigidas por el creador británico: *Los holgazanes* (*The Idle Class*, 1921), *El peregrino* (*The Pilgrim*, 1923), *Una mujer de París* (*A Woman of Paris*, 1923), *Fiebre de oro* (*The Gold Rush*, 1925) y *El circo* (*The Circus*, 1928).<sup>60</sup>

De forma curiosa, la influencia de las cintas de Chaplin siguió sin reflejarse en la filmación de comedias locales. De hecho, casi no se volvió a practicar el género durante el periodo silente. Llama la atención a este respecto que la familia Bell incursionara en el cine con un ¡drama espiritista! titulado *El último sueño* (Alberto Bell, 1923). La película no se conserva, pero por notas periodísticas se sabe que no había en su trama referencias a la larga trayectoria circense de la familia, ni por lo tanto al célebre fundador de la dinastía, el *clown* inglés trasladado a México Ricardo Bell.<sup>61</sup> Naturalmente, hubo unas cuantas producciones que incorporaron escenas cómicas en sus argumentos, entre ellas *Un escándalo en la aristocracia* (Gustavo Sáenz

<sup>58</sup> SILVESTRE BONNARD. "El chamaco, por Charles Chaplin", *El Universal*, 13 de marzo de 1922, p. 2. Este autor había destinado al inglés un elogioso capítulo de su libro *El mundo de las sombras. El cine por dentro y por fuera*, Andrés Botas e Hijo, México, 1921, pp. 83-89.

<sup>59</sup> GALINDO, Marco Aurelio. "La verdad sobre el caso Chaplin", *El Universal*, 3 de abril de 1921, p. 26.

<sup>60</sup> Véanse, entre otras notas, CASTAÑEDA LÓPEZ, Salatiel. "El peregrino", *Excelsior*, 15 de julio de 1923, 3ª, p. 4; BERMÚDEZ ZATARAÍN, Rafael. "Una mujer de París", *El Universal*, 21 de mayo de 1924, p. 8; GALINDO, Marco Aurelio. "El mejor actor de la pantalla", *El Universal Ilustrado*, 6 de noviembre de 1924, p. 54; TABLADA, José Juan. "Nueva York de Día y de Noche" (*Fiebre de oro*), *El Universal*, 20 de septiembre de 1925, p. 3; JÚBILO. "Chaplin y El circo", *El Universal Gráfico*, 27 de febrero de 1928, p. 3 y BUSTILLO ORO, Juan. "Chaplin y los demás", *El Universal Ilustrado*, 15 de marzo de 1928, pp. 34 y 51.

<sup>61</sup> GALINDO, Marco Aurelio, "Los hermanos Bell", *El Universal Ilustrado*, 5 de abril de 1923, pp. 25 y 48. Ricardo Bell murió en 1911 pero sus descendientes continuaron con el circo fundado por él; sobre un periodo temprano de la compañía véase PÉREZ BERTRUY, Ramona Isabel. "Cultura metropolitana y sociedad porfiriana: una mirada a través de los entretenimientos públicos". *Boletín del Instituto de Investigaciones Bibliográficas de la UNAM*, vol. VII, números 1 y 2, 2002, pp. 111-113.

de Sicilia, 1925) y *Del rancho a la capital* (Eduardo Urriola, 1926), pero sus procedimientos para causar gracia derivaban sobre todo de alusiones, personajes y formas de representación locales, y no parecen haber sido influidas en ningún sentido por las cintas de Chaplin ni de otros comediantes norteamericanos.<sup>62</sup>



Raúl Guerrero *Chaplin*, c. 1925. Mediateca INAH, Fondo Casasola, documento 17725.

Por el contrario, se dieron nuevas apropiaciones directas del personaje en el teatro de revista. Una de ellas fue hecha por Raúl Guerrero, quien a partir de mediados de la década se presentó en escenarios añadiendo a su nombre el seudónimo *Chaplin*,<sup>63</sup> que por cierto conservaría en su larga carrera en el cine sonoro, aunque no parece

haber personificado ya a *Charlot*. También hay constancia visual de otros aficionados que en los veinte anunciaban en la capital mexicana productos comerciales o se contrataban para entretener niños disfrazados con el característico atuendo de bombín, bastón y grandes zapatos.<sup>64</sup> Y tuvo trascendencia noticiosa la historia de una muchacha, Marina Vega, que llegó a un curioso grado de identificación con el

<sup>62</sup> ARTURO RIGEL, “Las andanzas cómicas de García Cabral”, *Revista de Revistas*, 27 de diciembre de 1925, p. 17 y RAMÍREZ, Gabriel. *Crónica del cine mudo mexicano*. México: Cineteca Nacional, 1989, p. 240.

<sup>63</sup> Es posible que Guerrero debutara con ese seudónimo en el Teatro Lírico (*L’abc*, 29 de noviembre de 1925, p. 6); después se lo encuentra en el Teatro Iris (*El Universal Ilustrado*, 12 de abril de 1928, p. 16).

<sup>64</sup> Imágenes en Mediateca INAH, fondo Casasola, cat. 13450098687, 13450098689, 13450098692, 13450098693 y 13450098695.

comediante británico. De acuerdo con Aurelio de los Reyes, la inquieta Vega había escapado de su rutinaria vida en un rancho para irse a Hollywood, donde una tarde fue descubierta en la recámara de Chaplin probándose su ropa.<sup>65</sup> Su conducta fue interpretada como uno más de los fútiles enamoramientos de gente común con figuras de la pantalla y también como un producto derivado de la perniciosa información transmitida por el sistema de estrellas (“¿Qué microbio éste de la publicidad, de la pose, de la fama, que pica a la señorita Vega y la impulsa a las más desconcertantes proezas?”).<sup>66</sup> Pero la joven declaró que había actuado animada por una “identificación artística” con Chaplin y, en ese sentido, su gesto de travestismo puede ser considerado en el conjunto de personificaciones de *Charlot* realizadas por *Perezoff*, *Cerata*, *Neira*, *Rugama*, *Amador*, *Guerrero* y otros compatriotas suyos.

Nuevas muestras de diseminación de la figura chaplinesca se dieron en distintas esferas culturales. En los medios periodísticos se hizo frecuente la reproducción de su imagen acompañando en dibujos o fotografías los programas de las cintas o los artículos de los cronistas; también aparecieron grabados en libros de artistas que adoptaron al personaje como inspirador o cómplice de sus proyectos. Entre esas interpretaciones gráficas destacaron las de Juan Arthenack, Miguel Covarrubias, Ramón Alva de la Canal y Matías Santoyo.<sup>67</sup> A una vertiente paralela pertenecieron cuentos y poemas inspirados por el mimo e inscritos en búsquedas de renovación vanguardista, como “El día más feliz de Charlot” de Enrique González Rojo y “Oda a Chaplin” de Renato Leduc.<sup>68</sup>

---

<sup>65</sup> DE LOS REYES, *Cine y sociedad en México*, vol. II, *op. cit.*, pp. 297-299.

<sup>66</sup> *Gastón Roger*, “La enamorada de Chaplin”, *El Mundo*, 2 de julio de 1923, pp. 3 y 4 y del mismo autor “Chaplin seductor”, *El Mundo*, 4 de abril de 1923, p. 3.

<sup>67</sup> Las imágenes fueron reproducidas, respectivamente, en *KITCHEN*, *op. cit.*, pp. 7-8; *El Caballero Puck*, “Miguel Covarrubias y sus caricaturas neoyorkinas”, *El Universal Ilustrado*, 21 de febrero de 1924, p. 24 y *LIST ARZUBIDE*, Germán. *El movimiento estridentista*, Ediciones de Horizonte, Jalapa, 1928 (edición facsimilar México: SEP, 1987) p. 78 y DE LOS REYES, *Cine y sociedad en México, 1896-1930*, vol. III, *op. cit.*, p. 170.

<sup>68</sup> El cuento de González Rojo fue incluido en la revista *Contemporáneos* en octubre de 1928 y el poema de Leduc en *El aula, etc...* México: Talleres de El Buen Tono, 1929. Para la adopción del personaje por



Chaplin por Ramón Alva de la Canal. Grabado reproducido en Germán List Arzubide. *El movimiento estridentista*, Ediciones de Horizonte, Jalapa, 1928 (edición facsimilar México: SEP, 1987) p. 78.



Charlot por G. Toussaint. Fragmento de anuncio, *Zig-Zag*, 3 de noviembre de 1921, p. 7

los movimientos artísticos europeos véase VARIOS. *Charlie Chaplin dans l'oeil des avant-gardes*. Catálogo de la exposición para el Musée d'Arts de Nantes. Gante: éditions Snoeck, 2019.



Chaplin por Covarrubias. Dibujo reproducido en *El Caballero Puck*, "Miguel Covarrubias y sus caricaturas neoyorkinas", *El Universal Ilustrado*, 21 de febrero de 1924, p. 24.



Charlot por Juan Arthenack, *El Universal Ilustrado*, 11 de mayo de 1919, p. 8.

### **Charlot habla**

A fines de la década, el empeñoso Carlos Amador regresó a México y declaró su intención de volver a los *sets* fungiendo, además de como actor, como argumentista y

director de películas.<sup>69</sup> La primera producción que emprendió fue *El inocente* (c. 1930), con Adela Sequeyro, Emilio Tuero y él mismo, caracterizado como *Charlot*, en los papeles principales. Se conservan testimonios de la filmación, pero el corto, de intención sonora, no fue concluido por problemas en la producción de los discos requeridos para la sincronización.<sup>70</sup>

A continuación Amador hizo *Terrible pesadilla* (c. 1931), largometraje filmado en Puebla bajo el patrocinio de la Compañía Cinematográfica El Águila S.A.<sup>71</sup> Sus créditos iniciaban con una dedicatoria que quizá expresaba agradecimiento por algún tipo de patrocinio al “ciudadano presidente de la República don Pascual Ortiz Rubio” y “al doctor don Leónides Andreu Almazán, gobernador del estado de Puebla”.<sup>72</sup> Después se enlistaban, junto al nombre del protagonista, los de quienes actuaron los otros papeles principales, Carmen Ortiz, Elías de Hanan, Carmen Desfasiaux, Roberto Guevara, Ambrosio Rojas, Carlos Desfasiaux, Honorato Reyes e Ignacio Díaz, así como los del fotógrafo Rodolfo Rosas, el redactor de títulos Carlos León y el adaptador musical Ernesto Mangas V. Esto último, junto con una pieza gráfica que anunciaba la cinta como “cantada, hablada y sincronizada”,<sup>73</sup> sugiere que se pensó en la grabación de discos para complementar las imágenes. Pero no se han documentado proyecciones de la película en circuitos regulares, ni tampoco en las giras que Amador hizo poco después de filmarla para presentarse en escenarios.<sup>74</sup> Es posible, por eso, que tal y como había ocurrido con *El inocente*, una vez concluida su filmación *Terrible pesadilla* tampoco se estrenara. De cualquier forma, han sobrevivido cuatro de sus ocho rollos (sin discos), por lo que al menos conocemos su estilo de representación visual y parte de su argumento.

---

<sup>69</sup> Anuncio, *El Porvenir* (Monterrey), 22 de octubre de 1929, p. 8 y *Cándido Mirón*, “Carlos Amador, doble perfecto de Chaplin”, *Ilustrado*, 5 de diciembre de 1929, pp. 18 y 43.

<sup>70</sup> GARCÍA RIERA, *op. cit.*, p. 19.

<sup>71</sup> DÁVALOS OROZCO, “Charles Amador, el Chaplin mexicano”, *op. cit.*, p. 82.

<sup>72</sup> *Ibidem*, p. 83. Ortiz Rubio fue presidente del 5 de febrero de 1930 al 2 de septiembre de 1932, y Andreu Almazán del 7 de enero de 1929 al 31 diciembre de 1932.

<sup>73</sup> *Lobby card* que acompaña a la ficha de la película en [imdb.com](http://imdb.com).

<sup>74</sup> Anuncio del Teatro Cuauhtémoc, *El Informador* (Guadalajara), 17 de noviembre de 1931, p. 6; sólo dice: “El popular actor cómico Charles Amador obsequiará al público con multitud de valiosos regalos cedidos galantemente por las principales casas comerciales”.



Capturas de pantalla de una escena de *Terrible pesadilla* (Charles Amador, 1931). Cinemateca "Luis Buñuel", Puebla.

Amador se caracterizaba nuevamente como *Charlot* para hacer el personaje de *Phil Otto Malo*, torpe aviador (piloto malo) cuyo aeroplano caía antes de llegar a su destino; esta circunstancia lo llevaba a tener que enfrentar, como resume Gabriel Ramírez,

...a numerosos e imprevistos peligros (...) convertido en torero y después en improvisado bailarín de cabaret. Conocer a Carmen Ortiz y enamorarse de ella era todo uno y ya totalmente rendido a su amor, arriesgaba su vida enfrentándose a la búsqueda de una bomba oculta y se ponía en fuga perseguido por el furioso jefe de la policía, padre de la amada, hasta finalmente despertar en la banca de un parque: (...) para el vagabundo Carlitos Amador, todo no había sido más que un sueño.<sup>75</sup>

Aunque sus ambientes, las caracterizaciones de la mayor parte de los intérpretes y las circunstancias de su acción eran inequívocamente mexicanas (por ejemplo, había una escena en la que una actriz bailaba un jarabe tapatío vestida con sombrero charro y falda de china poblana), la película mostraba por primera vez una asimilación de los recursos de la comedia silente de Hollywood. Federico Dávalos escribe que sintetizaba “los hallazgos cómicos del cine norteamericano: Keystone Cops, las bañistas de Sennett, los pastelazos, las ‘riesgosas’ escenas de los autos que se atraviesan a los tranvías...”<sup>76</sup> Eso sin contar con el desempeño de Amador, quien en algunas escenas –por ejemplo, en la que *Phil Otto Malo* se aseaba sin quitarse la ropa– mostraba el buen manejo que tenía del personaje a quien el cronista *Florián* había identificado doce años antes como una punta de lanza de la amenazante cultura de Estados Unidos. El gesto facial del tapatío, divertidamente enfadado, era sin embargo por completo distinto al de Chaplin.

Pocos meses más adelante, patrocinado por la Compañía Nacional Productora de Películas que había hecho *Santa* (Antonio Moreno, 1931), Amador filmó el corto sonoro *Mi novia* (1932), esta vez acompañado en los créditos por los intérpretes Carmina de la

---

<sup>75</sup> RAMÍREZ, *op. cit.*, p. 249; también véanse GARCÍA RIERA, *op. cit.*, p. 17 y DÁVALOS OROZCO, “Charles Amador, el Chaplin mexicano”, *op. cit.*, p. 82-84, quienes hacen otras sinopsis del argumento y proporcionan los créditos de la cinta.

<sup>76</sup> DÁVALOS OROZCO, “Charles Amador, el Chaplin mexicano”, *op. cit.*, p. 82.

Llata y Gustavo Ducloux. *Mi novia* fue anunciada como la “primera comedia en español”,<sup>77</sup> lo que, además de ser otro indicio de que *Terrible pesadilla* no se estrenó, era falso, pues compartió esa primicia en México con *El águila y el nopal* (Miguel Contreras Torres, 1929) interpretada por Roberto El Panzón Soto.<sup>78</sup> En cambio, tenía la peculiaridad de que *Charlot* hablaba, rasgo que hasta ese momento Chaplin se había resistido a desarrollar, incluso en su reciente producción sonora *Luces de la ciudad* (*City Lights*, 1931). Eso bastaba, afirmó un periodista, “para que nuestro ‘astro’ no vaya a ser demandado nuevamente”; y además, los chistes que Amador decía en “un español norteamericanizado” eran según él tan graciosos que auguraban un mejor recibimiento en el país de esa cinta que las del mimo inglés.<sup>79</sup> En diciembre de 1932 el actor inició una gira por distintas ciudades, que se alargó durante más de un año, en la que la pieza escénica “Cómo se hacen las películas en México y en Hollywood”, realizada por él “en traje de carácter”, era complementada con la exhibición de *Mi novia*.<sup>80</sup> Un testimonio de la recepción de la cinta dio cuenta de “la perfección con que Amador imita a Chaplin y teniendo sobre el auténtico la superioridad en la pronunciación”.<sup>81</sup>

El cómico tapatío continuó con sus representaciones hasta mediados de la década.<sup>82</sup> Y todavía codirigió con Isidro D’Olace *El día del trabajo* (1935), corto en el que participaron las actrices Elvira Gosti y Ana María Bengoa, y del que no se han registrado exhibiciones.<sup>83</sup> Acompañado sólo por Miguel Contreras Torres, Guillermo Calles y otros pocos artífices mexicanos de películas silentes en la exploración de las formas expresivas y comerciales del sonoro, Amador fue reconocido en su momento

---

<sup>77</sup> “Carlos Amador en el Zaragoza. Chaplin mexicano”, *El Porvenir* (Monterrey), 27 de junio de 1933, p. 7.

<sup>78</sup> GARCÍA RIERA, *op. cit.*, pp. 21-23.

<sup>79</sup> “Charles Amador en *Mi novia*”, *El Exhibidor*, octubre de 1932, p. 19.

<sup>80</sup> “Charles Amador en gira por los estados”, *El Exhibidor*, diciembre de 1932, p. 18; “Carlos Amador en el Zaragoza”, *El Porvenir* (Monterrey), 27 de junio de 1933, p. 7. Anuncio de los cines España y Zelayarán, *El Informador* (Guadalajara), 3 de enero de 1934, p. 6.

<sup>81</sup> “Un doble de Chaplin que viene a México, pasó por Chihuahua”, *El Nacional*, 7 de noviembre de 1933, p. 5.

<sup>82</sup> Anuncio del Cine Juárez, *El Informador* (Guadalajara), 28 de octubre de 1936, p. 4

<sup>83</sup> GARCÍA RIERA, *op. cit.*, p. 203.

como “uno de los precursores del cine en nuestro país”.<sup>84</sup> Esa exploración, a la que se integró también un contingente amplio de directores, intérpretes y técnicos entrenados en la producción de películas en lengua castellana en Hollywood, dio lugar entre otras cosas al lanzamiento de géneros cómicos bien recibidos en el país. Pero el personaje trabajado por Amador durante tantos años, y que en rigor pertenecía al modo de representación silente, no encajó ni en la comedia ranchera sonora, que necesitaba personajes con características físicas y verbales de corte rural como las que encarnaron Carlos López *Chaflán* y Armando Soto Lamarina *El Chicote*, ni en la comedia urbana, que dio lugar al lanzamiento de intérpretes llamativos sobre todo por su agudeza, rapidez de respuesta, entonación u otras características verbales, como Leopoldo Ortín, Mario Moreno *Cantinflas*, Joaquín Pardavé y Germán Valdés *Tin-Tan*. Por otra parte, desde la perspectiva laboral, Amador tenía el camino cerrado en Estados Unidos. Por eso, luego de poco más de quince años de trabajo, dejó sus actividades en teatro y cine. Murió en Chula Vista, California, en 1974.<sup>85</sup>

## Conclusiones

La primera distribución de las películas de Chaplin se dio en la Ciudad de México, integrada a la poderosa corriente cinematográfica comercial proveniente de Estados Unidos que terminaría por desplazar en la cartelera a los cines europeos. Luego de la exhibición de una veintena de cortos, el nombre del intérprete había sido considerablemente difundido en anuncios periodísticos, pero el reconocimiento de su personalidad por los críticos de cine sólo se afirmó a partir de la exhibición de sus cintas largas, entre ellas *La calle de la paz* (titulada tramposamente *Chaplin contra Maciste*), *Armas al hombro* y *El chiquillo*. La esporádica exhibición de otras películas interpretadas y dirigidas por él durante los años veinte afianzó la opinión de los periodistas especializados de que Chaplin era el más grande actor cómico del cine, superando a todos sus competidores, tanto europeos como norteamericanos.

---

<sup>84</sup> “Carlos Amador en el Zaragoza”, *El Porvenir* (Monterrey), 27 de junio de 1933, p. 7.

<sup>85</sup> Ficha de Charles Amador en [imdb.com](http://imdb.com)

Por otro lado, el personaje *Charlot* comenzó a ser adoptado (y adaptado) en distintas áreas de la cultura mexicana pocos meses después la llegada de los cortos chaplinescos. Se apropiaron del atuendo, los gestos y las maneras del personaje (o de los de su célebre intérprete) periodistas, toreros bufos, escritores, artistas visuales y actores de variedades y películas. Entre estos últimos destacó Carlos (o Charles) Amador, quien tuvo una notable persistencia para representar al personaje en Estados Unidos y México, adoptando los seudónimos de *Billy West* y *Charlie Aplin*; uno de los episodios de su trayectoria fue la defensa, frente al propio Chaplin, de su derecho de interpretar a *Charlot*. En términos generales, esta proliferación no fue sólo un indicio del atractivo universal del personaje, sino también de que, a pesar de la preocupación de los intelectuales nacionalistas, ciertos rasgos del cine de Estados Unidos fueron asimilados a la mestiza cultura nacional.

Algo parecido ocurrió en otros puntos de Latinoamérica. Según ha investigado Georgina Torello, la apropiación de *Charlot* (o *Carlitos*) en el Río de la Plata se dio, además de en películas, cuentos, poemas y cómics, en anuncios y logos de marcas comerciales de escobillones, aceites y chocolates; y esta autora agrega que, en cuanto a imitadores en Uruguay, “es imposible no mencionar a Juan Antonio Rezzano, mejor conocido como *Fosforito*, hombre sándwich que, vestido de Chaplin, es *Carlitos* por primera vez durante el Campeonato Mundial de fútbol de 1930, y mantiene personaje y oficio por seis décadas”.<sup>86</sup> Por otro lado, de acuerdo con las pesquisas de Igor Andrade Pontes, *Carlito* (o *Carlitos*) apareció en Rio de Janeiro en cómics, rompecabezas y otros juguetes, así en las representaciones de varios imitadores; uno de ellos, conocido como *Carlito Patinador*, actuó durante años en diversas localidades de Brasil.<sup>87</sup>

---

<sup>86</sup> TORELLO, Georgina. “Carlitos. De los Estados Unidos al Uruguay”, *Almanaque 2020*. Montevideo: Banco de Seguros del Estado, 2020, pp. 199-200.

<sup>87</sup> ANDRADE PONTES, Igor. *Os caminhos de Carlitos: A exibição dos filmes de Charles Chaplin no Rio de Janeiro, suas histórias e seus personagens (1914-1922)*, tesis presentada al programa de PósGraduação em Comunicação, de la línea Estudos do Cinema e do Audiovisual, en la Universidade Federal Fluminense, para la obtención del título de Mestre em Comunicação, Niterói, 2016, pp. 60-62.

Se ha argumentado que ese conjunto de adopciones dio lugar a mediano plazo en diversos países latinoamericanos a lo que, siguiendo a Jennifer Bean, Jason Borge ha denominado “lo chaplinesco”, rasgo cultural en el que en lugar de asumirse una identidad, se da una representación nutrida por “una heterogénea mezcla de emulación, adaptación y cita”.<sup>88</sup> Ese modo de representación, ese *performance*, no remitiría entonces a la persona de Charles Chaplin, sino más bien al conjunto de atributos incorporados a *Charlot* en su trascurso por intérpretes de distintos países, géneros, razas y lenguas (como rivalizar con Polichinela, comerse un pájaro vivo o hablar, para recordar ejemplos aquí vistos). Por eso el rasgo, de indudable arraigo latinoamericano, más que “chaplinesco” tal vez debería denominarse “charlotesco”.

## Filmografía de Carlos Amador

### En Estados Unidos

- **Como intérprete secundario**

*Well, I'll be* (Larry Semon, 1919)

*Scamps and Scandals* (Larry Semon, 1919)

*His Home Sweet Home* (Larry Semon, 1919)

*Bone Dry* (Charley Chase y James D. Davis, 1922)

*The Nut* (Ted Reed, 1921)

- **Como protagonista**

*The Race Track* (Western Features Productions, 1922)

*Why Boys Leave Home* (Western Features Productions, 1922)

### En México

- **Como intérprete secundario**

---

<sup>88</sup> BORGE, Jason, *op. cit.*, p. 275; los ejemplos utilizados por este autor se refieren a películas de México, Argentina y Brasil producidas en las décadas de los cuarenta y cincuenta.

*A Day in Tijuana* (Robert McKenzie, 1925)

- **Como protagonista**

*Terrible pesadilla* (Charles Amador, 1931)

*Mi novia* (Charles Amador, 1932)

*El día del trabajo* (Charles Amador e Isidro D´Olace, 1935)

Fuentes: GARCÍA RIERA, *op. cit.* p. 18; VAIDOVITS, *op. cit.*, p. 100 y la ficha relativa a Charles Amador en [imdb.com](http://imdb.com).

### **Lista de críticas a películas dirigidas por Charles Chaplin en publicaciones de la Ciudad de México (1917 - 1928)<sup>89</sup>**

PERODI, “Chaplin, artista millonario” (*Chaplin contra Maciste*), *El Demócrata*, 12 de agosto de 1917, suplemento, p. 3.

FILM, “*Chaplin contra Maciste*, una verdadera maravilla cinematográfica”, *El Nacional*, 17 de agosto de 1917, p. 3.

HIPÓLITO SEIJAS (Rafael Pérez Taylor), “*Maciste contra Chaplin*”, *El Universal*, 15 de agosto de 1917, p. 8.

HIPÓLITO SEIJAS (Rafael Pérez Taylor), “*Armas al hombro*”, *El Universal*, 2 de junio de 1919, p. 6.

CARLOS NORIEGA HOPE, “*La dama gorda*, por Chaplin y Mabel Normand”, *El Universal*, 23 de julio de 1920, p. 9.

MARCO AURELIO GALINDO, “El arte doloroso de Chaplin” (*Los holgazanes*), *El Universal*, 8 de enero de 1922, p. 7.

SILVESTRE BONNARD (Carlos Noriega Hope), “*El chamaco*, por Charles Chaplin”, *El Universal*, 13 de marzo de 1922, p. 2.

---

<sup>89</sup> Se conservan los títulos con que se publicaron las notas, que casi en todos los casos reproducen los que se usaron en la exhibición de las cintas. Cuando ha sido posible, se identifica al cronista junto a su seudónimo.

- JULIÁN SOREL, “*El chiquillo de Chaplin*”, *El Universal Gráfico*, 14 de marzo de 1922, p. 5.
- RAFAEL BERMÚDEZ ZATARAÍN, “*El peregrino*”, *El Universal*, 9 de julio de 1923, p. 8.
- MARCO AURELIO GALINDO, “La ropa que se ha quitado Charlie”, *El Universal Ilustrado*, 12 de julio de 1923, pp. 26 y 50.
- MARCO AURELIO GALINDO, “*El peregrino*”, *El Mundo*, 13 de julio de 1923, p. 6.
- SALATIEL CASTAÑEDA LÓPEZ, “*El peregrino*”, *Excélsior*, 15 de julio de 1923, 3ª, p. 4.
- MARCO AURELIO GALINDO, “*Una mujer de París*”, *El Universal Ilustrado*, 22 de mayo de 1924, pp. 21-22.
- RAFAEL BERMÚDEZ ZATARAÍN, “*Una mujer de París*”, *El Universal*, 21 de mayo de 1924, p. 8.
- JUAN CLOSE-UP, “*Una mujer de París*”, *Excélsior*, 25 de mayo de 1924, 3ª, p. 6.
- DON LUIS MEJÍA, “*Una mujer de París*”, *Revista de Revistas*, 1 de junio de 1924, p. 37.
- JOSÉ JUAN TABLADA, “Nueva York de Día y de Noche” (*Fiebre de oro*), *El Universal*, 20 de septiembre de 1925, p. 3.
- RAFAEL BERMÚDEZ ZATARAÍN, “*Fiebre de oro*”, *El Universal*, 30 de noviembre de 1925, p. 6.
- MARCO AURELIO GALINDO, “*Fiebre de oro*”, *El Universal Ilustrado*, 3 de diciembre de 1925, pp. 38 y 99.
- LCP, “Una nueva película de Charles Chaplin: *Fiebre de oro*”, *Revista de Revistas*, 6 de diciembre de 1925, p. 15.
- MARCO AURELIO GALINDO, “La película que vale: *Fiebre de oro*, por Charlie Chaplin”, *Rotográfico*, 31 de marzo de 1926, p. 7.
- RAFAEL BERMÚDEZ ZATARAÍN, “*El circo*”, *El Universal*, 27 de febrero de 1928, p. 6.
- JÚBILO (Guillermo Castillo), “Chaplin y *El circo*”, *El Universal Gráfico*, 27 de febrero de 1928, p. 3.
- JERÓNIMO COIGNARD (Francisco Zamora), “Chaplin y Don Quijote” (*El circo*), *El Universal Ilustrado*, 1 de marzo de 1928, p. 3.
- JUAN BUSTILLO ORO, “El retorno de Charlie Chaplin” (*El circo*), *El Universal Ilustrado*, 1 de marzo de 1928, pp. 49 y 56.

## Referencias bibliográficas

- AMADOR, María Luisa y Jorge Ayala Blanco. *Cartelera cinematográfica, 1912-1919*. México: UNAM, 2009.
- ANDRADE PONTES, Igor. *Os caminhos de Carlitos: A exibição dos filmes de Charles Chaplin no Rio de Janeiro, suas histórias e seus personagens (1914-1922)*. Tesis presentada al programa de PósGraduação em Comunicação, de la línea Estudios do Cinema e do Audiovisual, en la Universidade Federal Fluminense, para la obtención del título de Mestre em Comunicação, Niterói, 2016.
- BARAJAS, Rafael (*El Fisgón*) y José Antonio Valdés Peña. *¿Actuamos como caballeros o como lo que somos? El humor en el cine mexicano*. México: Museo del Estanquillo / Filmoteca Nacional, 2018.
- BLAKE, Damian. “Billy West” en *The faux Charlot. Charlie Chaplin impersonations through history* (página web). Disponible en: <https://www.faux-charlot.com/search?q=Billy+West> [Acceso: 15 de noviembre de 2021].
- \_\_\_\_\_. “Charles Amador o ‘Charlie Aplin’” en *The faux Charlot. Charlie Chaplin impersonations through history* (página web). Disponible en: <https://www.faux-charlot.com/search?q=charles+amador> [Acceso: 15 de noviembre de 2021].
- BORGE, Jason. “Replaying Carlitos: Chaplin, Latin American Film Comedy and the Paradigm of Imitation”, *Journal of Latin American Cultural Studies: Travesía*, vol. 22, n.3, 2013, pp. 271-286.
- BURROWS, Jon. “Near Broke, but No Tramp: Billie Ritchie, Charlie Chaplin and ‘That Costume’”, *Early Popular Visual Culture*, vol. 8, n. 3, 2010, pp. 247-262.
- DÁVALOS OROZCO, Federico. “Charles Amador, el Chaplin mexicano”, *Intolerancia. Revista de cine*, número 7, agosto-septiembre de 1990, pp. 82-84.
- \_\_\_\_\_. *Albores del cine mexicano*, Clío, México, 1996.
- DE LOS REYES, Aurelio. *Cine y sociedad en México, 1896-1930*, vol. II *Bajo el cielo de México, 1920-1924*. México: UNAM, 1993.
- \_\_\_\_\_. *Filmografía del cine mudo mexicano, 1920-1924*. México: Filmoteca UNAM, 1994.

- \_\_\_\_\_. *Cine y sociedad en México*, vol. III *Sucedió en Jalisco o los Cristeros*. México: UNAM, 2013.
- GARCÍA RIERA, Emilio. *Historia documental del cine mexicano*. Tomo 1: 1929-1937. Guadalajara: Universidad de Guadalajara / Gobierno del Estado de Jalisco / Consejo Nacional para la Cultura y las Artes / Instituto Mexicano de Cinematografía, 1992.
- LEAL, Juan Felipe. *Cartelera del cine en México, 1903*. México: Voyeur y Juan Pablos, 2007.
- \_\_\_\_\_. *Cartelera del cine en México, 1904*. México: Voyeur y Juan Pablos, 2007.
- \_\_\_\_\_. *Cartelera del cine en México, 1905*. México: Voyeur y Juan Pablos, 2008.
- \_\_\_\_\_. *Cartelera del cine en México, 1906*. México: Voyeur y Juan Pablos, México, 2008.
- MIQUEL, Ángel. *En tiempos de Revolución. El cine en la Ciudad de México*. México: Filmoteca UNAM, 2013.
- \_\_\_\_\_. "A Difficult Assimilation: American Silent Movies and Mexican Literary Culture", *Film History*, vol. 29, n.1, 2017, pp. 84-109.
- PÉREZ BERTRUY, Ramona Isabel. "Cultura metropolitana y sociedad porfiriana: una mirada a través de los entretenimientos públicos", *Boletín del Instituto de Investigaciones Bibliográficas de la UNAM*, vol. VII, números 1 y 2, 2002, pp. 99-143.
- RAMÍREZ, Gabriel. *Crónica del cine mudo mexicano*. México: Cineteca Nacional, 1989.
- RECILLAS ENECOIZ, Luis. "Carlos Amador" en Cine Silente Mexicano (página web). Disponible en: <https://cinesilentemexicano.wordpress.com/category/actores-y-actrices-del-cine-silente/charles-amador/> [Acceso: 15 de noviembre de 2021].
- \_\_\_\_\_. "Terrible pesadilla (1929)" en Cine Silente Mexicano (página web). Disponible en: <https://cinesilentemexicano.wordpress.com/category/peliculas-silentes-mexicanas/terrible-pesadilla-1929/> [Acceso: 15 de noviembre de 2021].
- SÁNCHEZ GARCÍA, José María. *Historia del cine mexicano (1896-1929)*. Edición facsimilar a cargo de Federico Dávalos Orozco y Carlos Arturo Flores Villela, México: Filmoteca UNAM, 2014.

TORELLO, Georgina. “Carlitos. De los Estados Unidos al Uruguay”, *Almanaque 2020*.

Montevideo: Banco de Seguros del Estado, 2020, pp. 198-203.

VAIDOVITS, Guillermo. *El cine mudo en Guadalajara*. Guadalajara: Universidad de Guadalajara, 1989.

VARIOS. *Charlie Chaplin dans l’œil des avant-gardes*. Catálogo de la exposición para el Musée d’Arts de Nantes. Gante: éditions Snoeck, 2019.

---

**Fecha de recepción:** 1 de febrero de 2022

**Fecha de aceptación:** 1 de agosto de 2022

**ARK CAICYT:**

<http://id.caicyt.gov.ar/ark:/s24690767/9stj6ahxw>

**Para citar este artículo:**

MIQUEL, Ángel. “Recepción de las películas silentes de Charles Chaplin y travesías de su personaje en la Ciudad de México”, *Vivomatografías. Revista de estudios sobre precine y cine silente en Latinoamérica*, n. 8, diciembre de 2022, pp. 56-90. Disponible en:

<<http://www.vivomatografias.com/index.php/vmfs/article/view/397>> [Acceso dd.mm.aa]

---

\* **Ángel Miquel** (Torreón, Coahuila, 1957) es profesor en la Facultad de Artes de la Universidad Autónoma del Estado de Morelos, México. Ha publicado antologías de crítica cinematográfica, biografías de pioneros y ensayos sobre cine silente. Entre sus libros recientes están *Crónica de un encuentro. El cine mexicano en España, 1933-1948* (México: UNAM, 2016) y *Ponchos y sarapes. El cine mexicano en Buenos Aires, 1934-1943* (Nueva York: Peter Lang, 2021). E-mail: [miquel@uaem.mx](mailto:miquel@uaem.mx).