

La quimera del oro no era una quimera chaplinesca

Sergio Alberto Henao



Fotograma de *El circo* de Chaplin, 1928. United Artists.

7

En junio de 1925 se estrena *La quimera del oro* de Charles Chaplin. Por entonces, en los años 20, Europa se recuperaba material y moralmente de la gran deblacle que significó la Primera Guerra Mundial, en la que murieron millones de ciudadanos de varios países y cuyos líderes demostraron el grado más alto de iniquidad. Además, fue la guerra en la que se usaron armas jamás vistas y que contaban con una abrumadora

capacidad destructiva (aviones artillados, tanques con cañones, gas mostaza, ametralladoras en manos de infantería); también fue la guerra en la que la dignidad humana se sometió al nivel más bajo de humillación, con lo cual la deshumanización alcanzó un culmen nunca imaginado; artistas, académicos y población directamente afectada sentían el golpe del gran fracaso espiritual. Sin embargo, luego de siete años del armis-

ticio, una pequeña parte de Europa vivía y contagiaba más allá de algunas fronteras lo que se llamó 'los locos años veinte', con destapes de la moda y manifestaciones vanguardistas del arte en general.

Por aquellos años, por su parte, en Estados Unidos tuvieron más razones para ver con ese mismo optimismo el futuro, a pesar de las continuas huelgas y los altos índices de desempleo en buena parte de su territorio, pues también se vivía una bonanza de su economía y su industria. En Hollywood buscaban ansiosos historias para contar, los productores ya entendían que el cine era mucho más que una atracción circense o de saltimbanquis y payasos. Y así lo iba asumiendo poco a poco el mismo Chaplin que comprendía que con su arte basado en la mímica y las situaciones cómicas no bastaba. En la competencia cinematográfica, otros directores procedentes de otros oficios como el teatro clásico, las letras, el documental y el periodismo estaban realizando obras que marcaban el camino del cine como el lugar para la narración de grandes historias.

Desde Europa también llegaban algunas obras cuya estética proponen una mirada más realista y cruda, que ahondaba en las problemáticas íntimas y domésticas y que habían dejado huella en la crítica y el público. En 1925 también se estrenaron películas hoy tan clásicas como *El acorazado Potemkin* de Serguei Eisenstein o de menor notoriedad como *La calle sin alegría* del austriaco George W. Pabst, *Amo de la casa*, del danés Carl Theodor Dryer y *El abanico de lady Windermere*, del mismísimo Ernest Lubistch y, un año antes, se habían mostrado al gran público obras como *Greed* del austriaco emigrado a Hollywood Erich von Stroheim; todas ellas con un sello dramático y realista, en las que los personajes logran una

mayor profundidad psicológica y superan el patetismo clásico del cine mudo.

Cada una de los filmes de Chaplin pueden catalogarse como obras maestras, no sólo desde su aspecto más destacado, que es la comedia, sino por la combinación que hace de crítica social en una época en la que apenas se vislumbraba al séptimo arte con un potencial limitado apenas a la risa y al entretenimiento. Así, en cada aparición de Charlot en la pantalla los espectadores se encontraban con una serie de constantes situaciones en las que el mismo Chaplin desafiaba la gravedad con bailes en patines al borde de una tarima o de un precipicio, o cuando, sin techo ni comida, se las ingenia para birlar algún mendrugo en un elegante restaurante mientras de paso enamora o salva a una bella joven. Gags que repetirá en dosis medidas durante su filmografía para mantener cautivo a buena parte de su público, que pedía más o menos la misma receta.

Otra de las constantes de la filmografía hasta 1922 era la crítica velada a la autoridad a través de la sempiterna aparición en escena de algún agente del orden, bolillo en mano, para perseguir a Charlot durante algunos minutos hasta que lograba burlarlos o era conducido a la cárcel por subvertir alguna norma implícita, como la de no tener trabajo, y por consiguiente convertirse en sujeto de sospecha, o la de ser confundido con un huelguista y tener que purgar algunos días en la cárcel; también había siempre una crítica quizás más imperceptible a un capitalismo en apogeo y a su rasgo más definitivo como lo era el egoísmo y el afán de ostentación y de acumulación de riqueza. No se trataba de grandes manifestaciones de denuncia, pero sí se colaban de manera oblicua como reclamos ante la injusticia social o política que el mismo Charlot sabía resolver



Fotograma de *La quimera del oro* de Chaplin, 1925, United Artists.



Charlie Chaplin protagonista de *Mabel's Busy Day* de Mabel Normand, 1914.

con su más acudido recurso, como lo era la comedia de confusiones y así, de manera providencial, escapar de la persecución o lograr que lo indultaran. También, en cada una de sus películas, insiste en imprimir en su personaje la humildad, la lealtad en la amistad, la solidaridad con el desvalido y la honradez, a pesar de su propia situación de carencia, por extrema que fuera y hasta el propio sacrificio en nombre del amor.

Todos estos valores, profesados casi como virtudes teologales de su admirado personaje, los podríamos catalogar como la marca de un eterno *looser*, en oposición a los nuevos valores que sobrevendrían en los siguientes decenios y en los que se evidenciaría la vanidad y la fatuidad, formas alienadas de un hombre contemporáneo cada vez más entregado al consumismo. Quizás estas marcas de identidad que lo diferenciaron de sus pares Harold Lloyd y Buster

Keaton fueron precisamente las que lo hicieron más memorable para su público, no sólo en su momento sino a lo largo de todos los tiempos, en oposición a un hieratismo, un patetismo y una melancolía incurables de aquellos, o también a que Lloyd y Keaton apenas basaban su arte en la habilidad acrobática y el sinsentido de sus continuas aventuras.

Pero en *La quimera del oro*, a pesar de que a lo largo de todo el relato Charlot vive una y otra vez las mismas peripecias que en los anteriores filmes, al final, por fin logra superar su estado de precariedad material y humillación. Por lo anterior, a *La quimera del oro* se le puede catalogar como una película que ensalza el mito del triunfador, tan norteamericano y reiterado a lo largo del siglo anterior en el cine. Aquella fábula en la que un inmigrante, luego de desembarcar a la tierra prometida —un ancho y vasto

continente lleno de oportunidades— supera una sucesión de desafíos, adversidades y aventuras y conquista su pedacito de cielo. Hasta antes de este filme, las historias que contó Charles Chaplin con su personaje se caracterizaron por la desesperanza, con un Charlot abrumado de soledad y melancolía. Según revelaba él mismo después en sus memorias, muchas de estas situaciones estaban inspiradas en parte de su vida y en las carencias que padeció durante la niñez y la adolescencia.

Pero lo que hace diferente a *La quimera del oro* es precisamente este inesperado optimismo al final de este filme, muy típico de Hollywood, el que después se convertirá en una consigna para la sociedad norteamericana, la del sueño americano.

En *La quimera del oro* abundan los pasajes y escenarios austeros, la descripción realista de la manera como malvivían o sobrevivían los gambusinos y buscadores de fortuna y, en general, una recreación precisa de la situación de quienes se aventuraban a ser parte de la fiebre del oro. Se ha dicho que la producción hizo uso de miles de kilos de harina y sal para recrear el inclemente invierno que debieron padecer los buscadores de oro en 1889 en Klondike, Alaska, de acuerdo con el relato en el que Chaplin basó su argumento, cuando los aventureros se vieron forzados por el hambre y el frío al canibalismo de algunos compañeros muertos. Este aspecto muy patente y que hace sentir la desesperación que debieron sufrir los protagonistas, entonces, no es menos significativo ante el final inesperado que Chaplin resuelve para su historia, cuando en la realidad la mayoría de aventureros apenas sí lograban conseguir con qué pagar su comida, mientras el anhelo de encontrar riqueza se quedaba en una mera ilusión.

A la vez, se puede ver esta película como un pedazo de la épica estadounidense y de la cual Hollywood ha sido el gran narrador, el de la construcción de una gran nación en el imaginario de los espectadores desde la lucha y el tesón individuales. Tradición cinematográfica que se extenderá con el género bélico y en una buena cantidad de filmes de peregrinos cruzando el oeste, durante los siguientes decenios hasta años recientes inclusive, con filmes de Steven Spielberg y Ron Howard (*Far and away*, *Un horizonte muy lejano*, 1992), entre otros, pero que había comenzado con algunos ejercicios del balbuciente género western en *El gran robo del tren* en 1903 y continuado por aquella época con la apoteósica, y polémica a la vez, *The Birth of a Nation*, (*El nacimiento de una nación*) de David Wark Griffith de más de ciento ochenta y cinco minutos de duración.

En conclusión, ese final en donde Charlot posa de multimillonario envuelto en abrigo de piel, un puro entre los dedos y una corte de halagadores alrededor, incluida la prensa con el objeto de publicar una entrevista de su vida y de su paso de mendigo a plutócrata, en una revista de vanidades, no deja de ser una imagen ambivalente, confusa, hasta cierto punto chocante, que causa contrariedad para lo que representó hasta aquel momento para los espectadores el Charlot con el que se identificaban. Es en suma, una imagen que traiciona aquellos valores “teológicos” y traiciona, en parte, aquella esencia. La misma pose podría fácilmente compararse con cualquier escena contemporánea de un rapero expandillero en abrigo de piel y lleno de alhajas fanfarroneando ante la vista de sus seguidores, y en la que se ensalza el símbolo del ganador. Un ganador hecho de la noche a la mañana y por efecto del azar más que nada, un ganador típicamente *mass*



Fotograma de *La quimera del oro* de Chaplin, 1925, United Artists.

mediático y para la sociedad de consumo, para el sistema. Un símbolo alienante y lejano espiritualmente al arquetipo original, como si se pudiera tratar más de un sueño de Charlot que consecuencia natural de las ambiciones del personaje.

De todos modos, el cine de Chaplin nunca hasta aquel momento se había manifestado en contra de los valores del capitalismo de una manera expresa, como lo hizo después en sus demás producciones y este facilismo se puede considerar parte del proceso de madurez y de evolución de su cine, a la par de los desarrollos de las nuevas narrativas realistas y otras estéticas que se implementaron en el cine mismo, simultáneamente a ese momento.

A pesar de lo anterior, no se puede dejar de reconocer que Charles Chaplin tiene el mérito de haber sido un pionero que trascendió las posibilidades del cine hasta superar sus mismos recursos iniciales y lograr luego, posicionar su obra como un faro estético y humanista para la memoria del cine y de las artes durante el siglo xx y lo que va de este.

Sergio Alberto Henao. Docente de cátedra de la Universidad de Antioquia desde el año 2003, en la actualidad es profesor de la Escuela de Idiomas. Magister en Literatura y Especialista en Hermenéutica. Dirigió el espacio Encuentro con el Cine y coordinó el grupo cultural audiovisual La conexión Nosferatu.