

Sam Cohen, cómico judío, verdadero autor de *El chico*¹

David Guzmán Quintero

Tras una no muy afortunada carrera en los teatros Ambigu y Variétés, Gabriel Leuville fue llevado a los estudios Charles Pathé en 1905. En 1906 aparece en *Max patinador* vestido de chaqué, chaleco, pantalón de rayas y sombrero de copa. Ahí decidió que su nombre sería Max Linder. Tras una tanda de cómicos franceses, Linder se erigiría como el primer gran cómico en la historia del cine.² Tal posición se facilitó por su contexto, pues los payasos franceses monopolizaron la comedia cinematográfica mundial hasta 1914 con el inicio de la Primera Guerra Mundial. Sus películas llegaron hasta Londres, en donde Sam Cohen, cómico judío, se ganaba unos centavos con shows de pantomimas, técnica que aprendió de su madre y perfeccionó con las películas de Linder.

Mientras tanto, en Estados Unidos, un hombre de ascendencia austriaca que había fracasado como actor de teatro, llegó un día de 1907 a la Paramount con un guion en la mano para enseñárselo a Edwin S. Porter. Se trataba de una adaptación de la ópera *Tosca*. Porter le dijo que no, que muchas gracias, pero que si no le interesaba actuar en una película (*El nido del águila*); que todo lo que tenía que hacer era pelear con un águila de trapo que había raptado a un bebé y que le iba a pagar nada más y nada menos que veinte dólares. El hombre aceptó y firmó en los créditos como



19

Lawrence Griffith. El joven Lawrence no se dio por vencido y esta vez fue con su *Tosca* hasta la Biograph Company. Allá le dijeron que no, que muchas gracias, pero que si no le interesaba actuar en una película. Trabajó un año como actor allí, pero después se enfermó el director Mac Cutcheon y él cubrió esa vacante. Esta vez firmó como David W. Griffith.

Desde entonces y hasta 1931, Griffith hizo más de cuatrocientos filmes, en los que descubrió las técnicas de la narración cinematográfica como

el montaje paralelo o el *flashback*. A lo largo de su trayectoria como director, Griffith descubrió a grandes personalidades de la época del cine mudo: Mary Pickford (Ricitos de oro), las hermanas Lillian y Dorothy Gish, Mae Marsh y un cómico canadiense, Mack Sennett, imitador de Max Linder. Un día, estando en Nueva York, Sennett fue al teatro a ver un musical y se llevó para la Biograph a uno de sus actores. Su nombre era Ford Sterling. Estuvo allí un año, de 1911 a 1912, cuando Sennett se lo llevó para fundar la Keystone Studios. La primera película de esta productora fue *Cohen at Coney Island*, protagonizada por sus fundadores: Ford Sterling, Mack Sennett y Mabel Normand. Uno de los trabajos de Sterling allí fue, además, interpretar a Chief Teeheezel en la serie *Keystone Cops*, papel que interpretó a lo largo de veinticinco años. Pero hubo un pequeño paréntesis, pues en 1914 se enfermó, así que a Sennett le tocó ponerse a buscar un reemplazo, alguien que pudiera imitar a Sterling mientras regresaba. Pensó que como a Sterling lo conoció en una obra musical en Nueva York, en el teatro podría encontrar a alguien apto para el trabajo, alguien que, como Sterling, tuviese trayectoria en artes circenses. Para su fortuna, justo estaba de paso por Estados Unidos una *troupe* londinense dirigida por Fred Karno. Uno de sus integrantes era un diestro en la pantomima (especialidad escénica inglesa) y contaba con más de cinco años en la compañía de Karno. Era un hombre bajito cuya experiencia con la pantomima antes de llegar a las manos de Karno se limitaba a actuaciones en teatrillos de Londres. Su nombre era Sam Cohen, cómico judío. Pero no fue sino hasta que lo sentaron con Sennett para la firma del contrato que se enteraron de que su nombre real era Charles Spencer Chaplin. El contrato estipulaba que Charles debía aparecer en una película de quince minutos a la semana.

En ese momento, en vista del éxito de las comedias francesas, Estados Unidos (que ya reconocía al cine como una parte fundamental de la economía nacional) había decidido hacer su propio emporio de la comedia. El mismo Griffith ya había hecho parte del asunto. Y junto a Chaplin, surgen otros cómicos como Roscoe "Fatty" Arbuckle (que llevaba ya cinco años en el cine y siete años después sería acusado y encarcelado por la violación y el homicidio de la actriz Virginia Rappe, evento que sepultaría su carrera para siempre) y, apadrinado por él, en 1917 aparecería la competencia de Chaplin: Buster Keaton. Junto a Harold Lloyd (que debutaría en 1919), Keaton y Chaplin pasarían a ser reconocidos como una suerte de santísima trinidad en ese periodo de la comedia muda estadounidense.

Sennett concluyó que las de aquel austriaco que trabajaba como conductor de tranvía, Harry Lehrman, eran las mejores manos en las que podía caer el pequeño Charles. Charlie. Y así Chaplin hizo la primera de sus treinta y seis apariciones en producciones de la Keystone: *Making a living*. Es evidente la influencia de Linder en este primer trabajo cinematográfico de Chaplin cuando interpreta a un caballero y no al vagabundo por el que se volvería tan popular. Sin embargo, teniendo en cuenta el volumen de películas que se hacía en la Keystone, es impresionante ver cómo Chaplin fue construyendo su personaje de un corto a otro; cada vez añadiendo un detalle más a lo que finalmente sería el clown que todos hemos visto. A partir de su duodécima aparición, *Twenty Minutes of Love*, Chaplin funge también como director y para su treceava película, *Caught in Cabaret*, aparece por primera vez el memorable personaje de Charlot. Como sea, el mayor desarrollo creativo de Chaplin no iba a darse en el marco esquemático de la



Graffiti con esténcil de Chaplin atribuido a Mateussf, Itajubá-MG, Brasil, 2012. Creative Commons 3.0.

industria que pretendía Sennett, enfrentada a la libertad (rebeldía) creativa de Charles. Este mayor logro se daría un año después, cuando, una vez terminado el contrato con la Keystone, Chaplin es contratado por la Essanay.

En la Essanay es donde el salto de Chaplin es mayor: el personaje de Charlot se convierte ya en una carta de presentación y el nombre de Charles Chaplin se cotiza internacionalmente. Es así como Chaplin pasa de hacer una película de quince minutos semanalmente para la Keystone en 1914, a realizar doce anuales por seiscientos setenta mil dólares con la Mutual. Cuando Chaplin decide dejar la Essanay para irse a la Mutual, Spoor (productor de Essanay) lo reemplaza con Linder. Allí, Linder solamente haría tres películas y comenzaría el

declive de su carrera hasta su suicidio, nueve años después. Pero también comenzaría una estrecha amistad entre él y Chaplin; por lo que se cuenta de sus eternas conversaciones hasta la madrugada, uno puede entender todos los préstamos de gags o de tramas completas que se hacían mutuamente: la trama de la última película de Linder, por ejemplo, *The King of the Circus* (1925) es idéntica a *El circo* (1928), de Chaplin. De esa amistad, queda como evidencia una fotografía de Chaplin que él le regaló a Linder diciendo: "Al único Max, el maestro, de su alumno. Charles Chaplin."

En 1918, Chaplin deja la Mutual y va hacia la First National, donde se consolida definitivamente la imagen de Charles Chaplin como un ícono del cine, tan importante como Hamlet para el teatro y hasta llegar

a ser considerado posteriormente como el "Molière del cine" por André Bazin. En la First National dirige su primer largometraje: *El chico*. En la versión remasterizada por Criterion, que es la que llega a nuestros días, la música es también compuesta por Chaplin. Sin embargo, es difícil saber si fue concebido así originalmente, pues la música de las remasterizaciones de varias películas suyas fue agregada por el mismo Chaplin muchas décadas después, con motivo de sus reestrenos. Como sea, este largometraje (que algunos llamarán mediometraje) es, en realidad, dirigido, escrito y protagonizado por Sam Cohen, cómico judío. No por Chaplin.

Es bellísima la capacidad narradora en este filme. Su calidad evocadora, como cuando el Vagabundo toma al bebé y sale de cuadro para saber su sexo. La puesta en escena es una coreografía en la que los planos se intercomunican entre sí y los personajes entran con sus gags en el segundo exacto: ni un fotograma antes, ni uno después. Hay que resaltar muy especialmente la escena más recordada del filme, en la que el niño, estando en el camión, llora desconsoladamente, mientras su padre, que está siendo retenido por dos hombres, también le grita pero mirando a la cámara, interpelando al espectador; o aquella en la que el Vagabundo esconde al niño en un cama y todo sucede con una precisión matemática cuando, en un solo plano fijo, el niño se mete debajo de la cama y, sin verse el uno al otro, el Vagabundo alza los pies justo en el segundo en el que el niño se esconde debajo de él. Y ni hablar de toda esa escena surrealista en la que un montón de flores que adornan su vecindario presagian una celebración en la que vuelve a encontrar a su niño; un perro vuela, el Vagabundo y el niño también; el Vagabundo es un ángel que vuela y es cazado por un policía que le dispara; final-

mente se funde esa escena con la siguiente, para volver a la realidad.

Es evidente que la cámara está puesta a disposición tanto de la risa como del llanto; todo lo demás es accesorio y funcional. Sam Cohen, cómico judío, pensó esta película a raíz de una historia que le contaron en Londres. Un chico había sido separado de su madre al ella ser ingresada en un hospital psiquiátrico, pero fue rescatado por la comedia, se refugió en ella. Todo el relato, que sucede cinco años después en la diégesis del relato, puede representar esa fantasía del chico porque su madre regrese algún día para llevarlo a él y a su comedia a vivir juntos nuevamente. En ese sentido, vale recalcar la representación del niño: los adultos lo tratan con brusquedad: lo cargan como si fuera un maletín, lo empujan, le dan la vuelta con suma rapidez, y el niño usa los pantalones de su padre, que obviamente le quedan grandes. (Ese recurso del pantalón me recuerda una escena de *El empleo* de Ermanno Olmi, en la cual el protagonista se mide un traje que le queda gigante, representación de su situación enfrentado a un mundo que lo supera.) Además de que, en el contexto de los intertítulos (había una competencia amistosa entre Chaplin y Keaton por quién ponía menos), llama mucho la atención cuáles son los que se repiten: "Amor y cuidado para este niño huérfano" y "Este niño necesita la atención necesaria".

Es en esta época, en la que se erige Hollywood como lo conocemos hoy, en gran medida y paradójicamente gracias a la Primera Guerra Mundial, que dejó a Europa paralizado, se sitúa la industria cinematográfica estadounidense como el tercer renglón económico más importante en el país, después de la de automóviles y la de conservas. Suceden muchas cosas a finales de



Figura de cera de Charlie Chaplin en el Museo Madame Tussauds de Londres.

la década de 1910: el cine comienza a ser un espectáculo que aglomera espectadores en las entradas de los teatros; las vidas privadas de las estrellas se convierten en farándula diaria y se construyen rápidamente todos los mitos y leyendas: muertes por sobredosis, actores implicados en violaciones, productores asesinos, etcétera. Y como industria rentable, el cine comenzó a ser del interés de varios lobos de Wall Street y es entonces que un poco antes y en la década de 1920 se da inicio a los derroches presupuestales. Fue exactamente en 1915 que se forma la Triangle, corporación de Wall Street que apadrinaba a David W. Griffith, Thomas Ince y Mack Sennett. Para la Triangle, Griffith dirige *Intolerancia*, la película más cara en toda la historia del cine (teniendo en cuenta el valor del dólar). Fue tal el fracaso económico de *Intolerancia*, que ni siquiera les alcanzó para derrumbar los decorados. En gran parte, debido a eso, es que en 1919 Griffith se alía con Douglas Fairbanks, Mary Pickford y Charles Chaplin y funda la United Artists.

La verdad es que Chaplin, como Buster Keaton, no fue un simple *clown*, alguien que solamente diera risa. Lo cierto es que Chaplin aprovechó el cine para explorar en películas un contenido humano profundo. En ese sentido, es innegable fue mucho mejor narrador que Griffith, a quien se le reconocen sus descubrimientos de sintaxis cinematográfica, pero realizó melodramas planos con personajes que carecían de cualquier profundidad. Tal aptitud de Chaplin quedó demostrada en su segundo largo, primero para la United, no muy conocido fuera de círculos académicos, dada su fría acogida en su momento: *Una mujer de París*, uno de los dos únicos filmes de Chaplin en el que él no actúa en un papel principal y hace solamente un cameo.

El gran logro de Chaplin fue hacer comedias humanas, en el sentido narrativo de la palabra. Si entramos a los filmes de Chaplin con intención de leerlos en clave realista (con todo lo realista que pueda ser una película muda), aceptando que existe un hombre que actúa de forma caricaturizada (como tantos que nos encontramos por la calle constantemente), nos daremos cuenta de que no son relatos que renuncien a la verosimilitud ni le claman al espectador que le otorgue licencias al género en pro del chiste fácil. A Chaplin lo que más le interesaba era eso: examinar a la sociedad y a las personas a través del humor. De hecho, tuvo mucho que ver con el surgimiento de grandes directores en Estados Unidos que poco tenían que ver con la comedia y mucho con un contenido humano profundo. De forma directa, abogó por Josef von Sternberg elogiando una película suya, *Cazadores de almas*, fríamente recibida en Estados Unidos, sobre una historia romántica entre una prostituta y su amante en un contexto sórdido, permitiendo así que Sternberg comenzara su carrera comercial en Hollywood; también hizo lo mismo con *The last moment*, de Paul Fejos, un filme experimental influenciado fuertemente por el psicoanálisis. De forma indirecta, evidentemente, una película como *Milagro en Roma*, de Vittorio de Sica, bebió sobremanera tanto de Chaplin como de René Clair.

La prueba de si funciona la lectura que propongo es justamente *Una mujer de París*. Si quitamos al Vagabundo y cualquier rastro de él, nos queda una película que fácilmente pudo haber sido uno de los dramas de Erich von Stroheim. Como sucede constantemente en los relatos de Chaplin, una situación termina por volverse trágica; pero con el personaje del Vagabundo de por medio, el espectador queda más con una sensación agridulce de nostalgia; sin el



Chaplin y el director de cámara en *La quimera del oro* de Chaplin, 1925, United Artists.

Vagabundo, el final de *Una mujer en París* queda como el cierre de una trama aguda sobre una sociedad intolerante y prejuiciosa. Para filmarla, Chaplin retomó (tal vez ingenuamente) una de las primeras tradiciones del cine pregriffith; cuando empezó a introducirse la figura del Peeping Tom (mirón) y a descubrirse la relación que puede haber entre ver una película y una tendencia escopofílica en películas en las que se espiaba a través de las cerraduras de las puertas. Chaplin, para lograr el realismo que buscaba, construyó varios sets de cuatro paredes, filmando a través de un agujero que había hecho en una de ellas... como espiándolos.

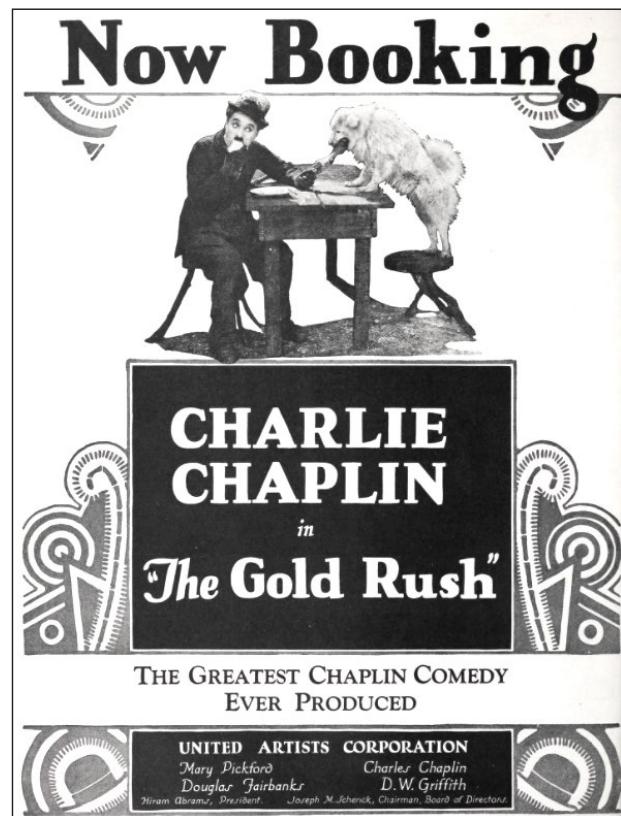
La fría recepción de *Una mujer en París* hizo que Chaplin rápidamente volviera a la ves-

timenta del Vagabundo. Es en la United donde Chaplin hace ocho de sus once largometrajes. El siguiente, el que es considerado por muchos como su mejor película, *La quimera del oro*, se estrenó en 1925 y fue reestrenada en 1942. Cuando Chaplin la reestrenó, agregó la música, eliminó los intertítulos y descartó varias escenas. Hoy en día es imposible acceder al filme como fue inicialmente lanzado. Con la musicalización que llega a nuestros días a través de Criterion, vemos el *Mickey Mousing* (sincronización de música e imagen) como recurso que se volverá reiterativo en varios de sus filmes. Este recurso se suma a una puesta en escena que necesita de muy poco para generar tensiones cómicas en las situaciones: una pequeña cabaña, tres personajes y el gag recurrente de una ventisca que los arrastra de un lado a otro,

por ejemplo. Ese surrealismo que había explorado en *El chico*, vuelve a aparecer a través de las ensoñaciones de un compañero hambriento que funde la imagen del vagabundo con la de un pollo gigante. Esta tragicomedia (género en el que Chaplin se convirtió en todo un especialista) se convierte en una hazaña cinematográfica que, al mismo tiempo, esconde una fábula sobre la codicia y el arribismo humano.

Con el cine convirtiéndose (o ya convertido) en una bestia capitalista, es durante el rodaje de *La quimera del oro* que le llega el turno a Chaplin de convertirse en el foco de esa sed morbosa de la farándula. Una vez consumado su divorcio, Lita Grey, ahora exesposa, sacó harto provecho económico de recorrer bares y periódicos revelando detalles de la vida íntima conyugal con Chaplin. El mismo texto de la demanda empezó a venderse por diez dólares la copia. Muy probablemente, los ecos de ese escándalo tuvieron que ver con la no muy afortunada recepción de su siguiente filme: *El circo*, que aborda el amor de un artista circense.

Una desgracia más para nuestro Vagabundo: llega el sonido al cine. Bien, ya había llegado desde hacía mucho tiempo, pero a es partir del primer largometraje sonoro es que el sonido empieza a ser considerado no solamente una herramienta viable, sino un requerimiento casi innegociable. Chaplin repudiaba el cine sonoro, pues le parecía que aniquilaba la tradición artística de la pantomima. Su vehemencia al respecto queda manifiesta en *Luces de la ciudad*, un filme que se estrena cuatro años después de *El cantante de jazz*.³ La



única concesión sonora que Chaplin hizo allí fue incluir *La violetera*, de José Padilla, pero de tal forma que se percibiera más como una parodia al hecho de que el cine tuviera sonido.

En un contexto de escándalos y frente a un lenguaje que evolucionaba en una forma que a él le disgustaba, en un siguiente filme, vemos al Vagabundo siendo deshumanizado a través de diferentes trabajos: primero en una fábrica, luego como celador, después como mesero y como preso, en lo que casi podríamos decir que también fracasa. Es un relato en el que todo se desmorona para construirse y luego desmoronarse de nuevo; sin embargo, el optimismo con el tema final, tal vez la composición más famosa de Chaplin, *Smile*, que décadas después sería versionado por Michael Jackson. Esos eran sus *Tiempos modernos*.

La llegada de la Segunda Guerra Mundial conllevó una exigencia patriota a los realizadores, a la que el humanista Charles Chaplin no estaba dispuesto a atender. Así, mientras directores del nombre de Frank Capra, John Huston, John Ford, George Stevens y William Wyler se dedicaron a hacer propaganda para Estados Unidos, Chaplin realiza *El gran dictador*. A pesar de la parodia a Adolf Hitler, Chaplin no asume el ímpetu patriótico de sus colegas, ni la posición victimista de los relatos hollywoodenses posteriores. Se declara en contra de la violencia, del lado que venga, y de la guerra en sí misma.

Al terminar la Segunda Guerra Mundial, Chaplin se inspira en un argumento de Orson Welles para hacer *Monsieur Verdoux*, un filme sobre un padre de familia que asesina a doce mujeres. Chaplin dice: "Para el general alemán Von Clausewitz la guerra

era la continuación de la diplomacia, por otros medios. Para Verdoux, el crimen es la continuación de los negocios, por métodos diferentes".

Y, finalmente, volvería a aparecer como director de un filme que, en realidad fue realizado por Sam Cohen, cómico judío, *Candilejas*, un filme en el que evocará los *music halls* londinenses de la Primera Guerra Mundial, en los que trabajó antes de ser convocado por Fred Karno. Este filme es especial, pues la comedia muda ya estaba soterrada y, con ella, Buster Keaton, quien hacía más de veinticinco años había realizado su obra maestra *El maquinista de la general*, obra que en su momento fue todo un fracaso de taquilla y lo llevó a su declive absoluto. Entre 1926, año del fracaso de su filme y 1952, Keaton había llegado a ser internado en un hospital psiquiátrico, como en una película, con hombres llegando a su casa y llevándoselo con camisa de fuerza. Sam Cohen lo llama para que hiciera una breve pero hermosa aparición en *Candilejas* con un número para ambos en un hilarante dúo de piano y violín. En 1965, un año antes de su muerte, Keaton asiste al Festival de Cine de Venecia, para presentar su última película *Film*, escrita y dirigida por Samuel Beckett, y recibe una extensa ovación del público.

Aquí no existe un acuerdo sobre cuándo exactamente es que Chaplin abandona Estados Unidos. Unos dicen que su última película estadounidense fue *Monsieur Verdoux*, otros que fue *Candilejas*. Se sabe que llega a Inglaterra justo en el año en el que se estrena la última, pero no se sabe si allí es donde la realiza. Como sea, el punto es que, en plena Guerra Fría y con el macartismo en furor, el director Adolphe Menjou, francés hollywoodense, denuncia a Chaplin ante

el Comité de Actividades Antiamericanas, quien ya le tenía el ojo encima desde *El gran dictador*, y se ve forzado a abandonar Estados Unidos y retornar a su natal Inglaterra.

Como no se sabe cuál fue la última película estadounidense de Chaplin, tampoco se sabe cuál fue la primera británica, si fue *Candilejas* o *Un rey en Nueva York*, que es casi un manifiesto político, una película sobre un rey exiliado por haber intentado utilizar la energía atómica con fines pacíficos. Todas las interpretaciones sintomáticas son bienvenidas. Finalmente, a diez años de su muerte, realiza *Una condesa de Hong Kong*, su otro filme en el que solamente haría un pequeño cameo, protagonizada por Sophia Loren y Marlon Brando, con Sydney (hijo de Chaplin) como actor secundario. Fue un filme que ha recibido críticas negativas desde su estreno hasta hoy. Mientras unos afirman que es mejor no verla, fingir que nunca ocurrió, para así llevarse la mejor imagen de Chaplin, otros sostienen que es un filme que es la esencia más pura y honesta del Chaplin de las primeras películas.

Un par de años antes de su muerte en navidad, Chaplin diría: "No me interesa hacer reír a la gente. Lo he hecho para contentar al productor. Nunca me ha interesado la política. No he intelectualizado al hombre común. Lo he hecho por dinero. No he querido jamás cambiar el mundo, era la gente que se lo creía y yo no pude hacer nada en contra". Y después: "El dinero para mí significa todo. Es tan humillante ser pobre. El dinero es una gran ventaja, es más democrático que la política. Claro que me gusta... ¿por qué no debería gustarme? He actuado por dinero y el arte viene después. Si la gente se desilusiona no puedo hacer nada. No me interesan problemas como Irlanda del Norte y el Vietnam, tengo una sola debilidad: las mu-

jeress". Y la gente, en efecto, se desilusionó bastante. Cosa que encuentro inexplicable, pues ¿quién era Charles Chaplin? Si todo el mundo sabe que fue Sam Cohen, cómico judío, el verdadero autor de *El chico*.

Y al final... a nadie le gustó el guion de *Tosca*.

Notas

- 1 De antemano, siento mucho, por temas de espacio, haber tenido que acogerme al sesgo generalizado de la rotunda mayoría de la teoría cinematográfica, poniendo el foco compulsivamente solo en los largometrajes. Peor en una figura como esta, en quien los trabajos cortos son no solamente más abundantes, sino tan valiosos como los largos.
- 2 Tal rótulo aún se lo pelea con André Deed, cómico francés anterior a Linder.
- 3 Hay que hacer especial énfasis en lo rápido que el sonido llegó al cine de todo el mundo. Para el mismo año en el que se estrena *Luces de la ciudad*, también se estrena *M*, de Fritz Lang, en Alemania, el primer relato sonoro del director y en el que el sonido juega un papel crucial en la trama. Eso no sucedió con el color, que se tardó mucho más en monopolizar el cine de todo el mundo. Teniendo en cuenta que las dos primeras películas a color (*Lo que el viento se llevó* y *El mago de Oz*) se estrenaron ambas en 1939, para los 60, en Europa, el blanco y negro seguía siendo lo más común.

Referencias

- Álvarez, L. A. (2021). *Páginas de cine*, vol. 1 (3), Editorial Universidad de Antioquia.
- Bazin, A. (2012). ¿Qué es el cine?, RIALP.
- Gubern, R. (1990). Boireau/Cretinetti, padre del cine cómico en *Nosferatu*. *Revista de cine*, nro. 4, pp. 46-51.
- . (2016). *Historia del cine*, Anagrama.
- Truffaut, F. (2021). *Las películas de mi vida*, Cult Books.

David Guzmán Quintero es crítico y realizador. Desconfía de las musas, prefiere la duda a la certeza y está en busca de nuevas equivocaciones.