

Charles Chaplin

Confrontación con un mito

Luis Alberto Álvarez

Aunque parezca increíble, hablar de Charles Chaplin es una de las cosas más difíciles que hay. En estos días leíamos una entrevista con Federico Fellini, en la que el director italiano se negaba, prácticamente, a pronunciarse sobre el fallecido: “Es una leyenda —decía—, y de las leyendas no se puede decir nada”... esto, o algo parecido.

La muerte de Chaplin en Navidad parece ser el broche de oro de una vida mítica y legendaria, de quien existen más églogas, epopeyas, poemas, epitafios que análisis críticos. La literatura cinematográfica acerca de Chaplin está plagada de himnos donde su figura se identifica con el mismísimo concepto de arte cinematográfico.

Es difícil encontrar una figura más característica de nuestro tiempo, más sumergida en el halo de lo inaferrable. Muchos se sorprendieron en estos días de que Chaplin hubiera muerto, porque muchos no se imaginaban que todavía viviera. Parecía imposible que una figura tan lejana, tan mítica pudiera todavía deambular en carne y hueso. No hay nadie, aparte de Adolf Hitler, que haya vivido en este siglo y represente tan bien lo absoluto como Chaplin. Hitler es lo absolutamente malo y Charlie lo absolutamente bueno. Su singular parecido no es coincidental. Ambos son los dos aspectos de la cabeza de Janos. Chaplin es la “humanidad”, el abanico completo del sentimiento, la entrega a los demás, la capacidad de sufrimiento; Hitler es la destrucción



31

de todos los valores, la inhumanidad total, la muerte personificada.

Habría que comenzar a dimensionar a estas personas y devolverles su intrínseca “normalidad”, si no, arriesgamos estropear su verdadero significado. La evolución de Chaplin, sus profundas contradicciones, no le quitan nada del genio sobre el que están construidas. Aún con las carencias de un personaje como el de Charlie los hombres

son proclives a construirse superhombres, mitos, figuras de identificación.

Chaplin versus Charlie

El primer elemento de irritación lo da la vida privada de Chaplin y aun sus declaraciones cínicas de los últimos años. Hay quienes quisieran que hubiera muerto unos años antes para mantener intacta la imagen inmaculada del Charlie de sus sueños. En una entrevista en Londres, Chaplin soltó cosas de este tipo: “No me interesa hacer reír a la gente. Lo he hecho para contentar al productor. Nunca me ha interesado la política. No he intelectualizado jamás 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 acerca del dinero dice francamente: “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 mujeres”. Ante estas cosas uno no puede dejar de sonreír, cuando se lee en historias del cine como la de Georges Sadoul que en Chaplin “la risa es un legítimo medio de lucha contra los tiranos” y que el cómico es “el último mohicano, el superviviente de los primeros pioneros en lucha contra los puritanos”.

En su casa de Suiza Chaplin le decía a un periodista, mostrando el exceso de lujo que lo rodeaba: “en América todavía hay quien cree que soy comunista... pero tendría que ser un comunista muy extraño para vivir en medio de cosas como estas”.

En realidad el personaje de Charlie, con quien se han identificado pobres y ricos del mundo, es un personaje lleno de ambigüedades. Charlie no es, en gran parte, bueno y tierno, sino pérfido y malvado. Charlie es un anárquico que envejece a través de los años y se sentimentaliza. Su rebelión no es social sino la del solitario, la del desadaptado que se defiende contra los prepotentes, que son siempre los otros.

La evolución de Charlie

Si escribimos estas cosas no es con el afán pedante de desacralizar y desmitificar a toda costa. Para nosotros, a diferencia de ciertas “desmitologizaciones”, la realidad mítica no es siempre negativa. Desmitificar a Chaplin no significa dejarlo desprovisto de su enorme significado ni negar su inmenso e inimitable talento. El mito lo han construido otros a su alrededor y creemos que su cine tiene pies suficientes para pararse por sí solo y seguir siendo un hito. Vamos a mirar, poco a poco, las etapas de una “estilización”, el proceso humano y artístico de un personaje. Con ello pretendemos dilucidar el sentido de un cine que, desgraciadamente, no tenemos la oportunidad de revisar y juzgar en sus únicos documentos auténticos: las películas. Para nuestra desilusión, Chaplin sigue siendo conocido entre nosotros por fragmentos, por dos o tres copias en mal estado de dos o tres de sus grandes obras. Esto es demasiado poco. Por ello juzgamos que el único complemento y terminación de este artículo debe ser la exhibición en Medellín de las películas de Chaplin, relegadas hasta ahora a memorias lejanas o a descripciones de tercera o cuarta mano.

El Chaplin temprano

Al principio el vagabundo de bastón y bombín no era el símbolo, la marca registrada de la fuerza humanista y salvadora del humor. Las primeras películas son una brutal contradicción de esta imagen. En una cinta como *The Property Man* (1914), vemos a Charlie haciendo hacer su trabajo a un pobre anciano enfermo, cargado con un cajón pesadísimo y pisotearlo en el rostro cuando está indefenso en el suelo. Un sadismo semejante es solo comparable al de ciertas escenas de Buñuel. En escenas de este tipo, que no son la excepción, Charlie no es víctima de la sociedad, no se defiende contra las agresividades de los demás. Mas bien Charlie mismo es el ejecutor consecuente de las máximas de esta sociedad. Charlie miente, roba y engaña con singular placer. Elementos de este tipo se mantienen en sus películas “humanistas” (la pelea por un hueso con un perro en *Vida de perros* y el placer del canibalismo en *La quimera del oro*) y se desenmascaran, primero en la duplicación de Charlie en *El gran dictador* y después en los aspectos terriblemente sádicos de *Monsieur Verdoux*. El “malo” Charlie, que es el centro de su primerísima película (*Making a Living*, 1914), no abandonará jamás a su “doble” gradualmente sentimentalizado.

En contra de lo que casi todo el mundo cree no hay una figura definida de Chaplin de 1914 a 1957. Su maduración deja entrever a saltos al sadista infantil del principio aun en sus obras más tardías. No hay en sus películas una evolución lineal, sino siempre irradiaciones en diferentes direcciones que van hacia atrás y hacia adelante para volverse a encontrar de nuevo. El Charlie de los comienzos, el Charlie terrorista, es pura voluntad de sobresalir y búsqueda total de libertad sin condiciones. Es un egoísta puro



para quien objetos y mujeres son algo que debe poseerse por cualquier medio. Su humor reside en que carece de los medios más fundamentales para obtener lo que desea tan ardientemente y parece que todas las cosas se le interpusieran en el camino. En las, cerca de cincuenta, películas filmadas entre 1914 y 1915, Charlie adquiere pronto su archiconocida forma externa; sin embargo se trata de una persona extrañamente diferente, con casi nada de la sentimentalidad de sus obras clásicas, brutal en su tratamiento de los demás (la destrucción del reloj del cliente en *El prestamista*, la forma de coger a un bebé como si fuera un muñeco de trapo sin vida). Individualismo es todo; de solidaridad entre oprimidos ni hablar. Los elementos humanistas van integrándose muy lentamente. Solo cuando las películas comienzan a hacerse más largas,

el personaje adquiere también dimensiones más amplias y comienza a esbozarse la relación humana más profunda. *El vagabundo*, *El inmigrante* y posteriormente *Vida de perros*, *Armas al hombro*, y, sobre todo, *The Kid* comienzan a marchar por el camino del drama cómico, del melodrama y del mensaje. Theodor Adorno ha escrito, pensando en estas primeras películas: “Uno podría muy bien imaginarse que él proyecta, al mismo tiempo, su violencia y su dominio sobre el mundo que lo circunda. Solo por medio de esa proyección de la propia culpabilidad produce aquella inocencia que le confiere más violencia que la de cualquier violencia. Porque su bondad, que los niños aclaman, ha brotado ella misma del mal, que busca aniquilarlo porque él ha aniquilado ese mal en su propia imagen”.

Las obras maestras del mundo

En *Vida de perros* Charlie había entablado, por primera vez, una relación con un ser viviente. El vagabundo experimenta inclinación hacia el perro Scraps y siente, a su vez, las demostraciones de fidelidad del animal. En los años veinte el personaje de Charlie comienza a mostrar una gran complejidad. A sus instintos primitivos se suma ahora el deseo de darse, de sacrificarse por los demás. Con una permanente psicologización de sus películas entra en juego una serie de alusiones a la situación social contemporánea aunque, paradójicamente, sus películas se vuelven cada vez más irreales, cada vez más fábulas. Ya en la primera escena de *The Kid*, en la que el perro ha sido reemplazado por un niño, Charlie se ve obligado a superar su innato egoísmo. El vagabundo resiste la tentación de deshacerse del bebé abandonado y se lo lleva consigo. Charlie

ha dejado de luchar solo y comienza a defender también a otro ser humano. En la comicidad destructiva y surrealista comienza a hacerse fisuras el drama y la posibilidad de tragedia. La historia de David y Goliat que Charlie, como falso predicador, mima en *El peregrino* se convierte en arquetipo fundamental de la lucha del cómico contra su mundo circundante, un mundo que, por reflejo, comienza a adquirir características sociales. El nuevo interés de Chaplin por hacer de su narrativa algo más que comicidad, su despertado interés por la psicología y el estilo, su nueva inclinación a la estilización se plasman en 1923 en *Una mujer de París*, en la que el artista puede incluso prescindir de su personaje tradicional y no aparecer en la película.

Con *La quimera del oro*, la más popular de las películas de Chaplin, este alcanza el máximo grado de fábula. Esta es, tal vez, la atmósfera más irreal y ensoñadora que el cómico haya creado jamás. Como en los cuentos de hadas reina aquí una insuperable división de bien y mal. Con *La quimera del oro* y *El circo* (más amarga que ninguna otra), Chaplin termina el período constitutivo de su estilo. Ya en plena era del sonoro *Luces de la ciudad* y *Tiempos modernos* mantienen su fidelidad a este estilo, sin por ello convertirse en algo pasado de moda. *Luces de la ciudad*, a nuestro parecer su más grande película, juega con todas las posibilidades satíricas a su alcance y vuelve al soberano vigor de sus comienzos. Sus películas de ahí en adelante pretenden una discusión abierta con la realidad social. En cuanto que están llenas de ejemplos de su genio siguen siendo obras maestras... En cuanto aportes sociológicos son apenas dignas de tomar en serio. No hay posible comparación entre la bestial realidad del fascismo y el antisemitismo y el mundo descrito en *El gran dicta-*

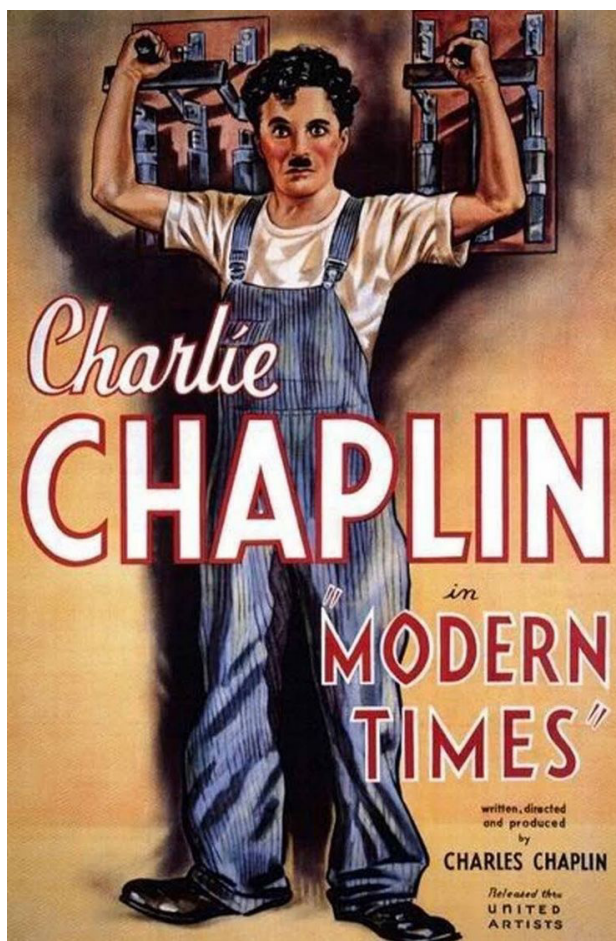
dor ni entre la alineación capitalista real y los más o menos efectivos sablazos a la misma en *Tiempos modernos*.

El realismo humanista de Chaplin

Ya los contemporáneos del cine mudo habían anotado que las ciudades descritas en las películas de Chaplin tenían más que ver con el recuerdo nostálgico de las barriadas de Londres que con las ciudades reales de América que pretendían representar. Circo, Alaska, barriadas irreales, gran ciudad, son los lugares donde Chaplin refugia sus historias... pero aun "barriada" y "gran ciudad" son conceptos abstraídos, no el fruto de una observación directa. Lo mismo ocurriría en *El gran dictador* con el idílico *ghetto* judío lleno de flores y niños. En un mundo que exige realismo (el cine americano de los años treinta es una prueba), el vagabundo de Chaplin aparece cada vez más aislado, cada vez más incapaz de expresar su anárquica libertad en un contexto que ha cambiado. El refugio necesario es la nostalgia, la abstracción, en sus peores casos el sermón. En esta situación la posibilidad abierta para Chaplin es la de desmembrar su personaje en dos, hacer la esquizofrenia de lo que antes eran dos aspectos de su mismo personaje. Para conservar la inocencia de Charlie en unas circunstancias nuevas Chaplin crea a Hynkel, el epígono de Hitler, ya presente desde el comienzo, ya revelado desde *El peregrino* y posteriormente independizado por completo en *Monsieur Verdoux*. Mientras el vagabundo se convierte cada vez más en un personaje de Dickens, en un relicto del si-



glo pasado, el elegante Verdoux toma el timón. Charlie tenía que morir necesariamente asesinado por el fundamental maniqueísmo de Chaplin. En el uniforme de Hynkel lo vemos por última vez, pronunciando un discurso pacifista ingenuo que, hoy más que nunca, aparece irrisatoriamente inapropiado. Pero quien habla por boca de Hynkel-Charlie es Chaplin mismo, el Chaplin que intentará expresarse una vez más autobiográficamente en el Calvero de *Candilejas* y políticamente en *Un rey en Nueva York*, en ambas ocasiones de forma cansada, aforística, envejecida, llena de "sabidurías" sobre la vida y el amor. En *Monsieur Verdoux*, en cambio, donde su sátira mordaz no se deja en ningún momento echar abajo por la filantropía, Charles Chaplin alcanza su última obra maestra... pero sin Charlie naturalmente.



La grandeza de Chaplin

Una carrera, pues, donde la dialéctica entre tendencias lúcidas y sentimientos regresivos es una batalla continua. Una batalla que terminaron ganando los últimos. Hoy, más que nunca, las películas de Chaplin son reconocibles como fábulas, donde la auténtica emancipación se mezcla con un romanticismo, una dudosa nostalgia por la pureza y la ingenuidad. Una utopía. Charlie el miserable, Chaplin el millonario, Charlie el despechado, Chaplin el don Juan perverso, Charlie el Cristo, Chaplin el cínico. ¿Hay alguna forma de deshacer esta contradicción? Creemos que la mejor manera es la de mantener para las películas y su personaje su ambiente natural, el cinematográfico, sin querer hacer de una obra un manual metafísico ni una panacea enciclopédica

para todos los problemas del mundo. En esta atmósfera cinematográfica Chaplin tiene su lugar, uno de los más grandes. El Chaplin grande es el que utiliza hasta el culmen el lenguaje cinematográfico y hace de él un formidable instrumento de precisión. De este lenguaje Chaplin ha hecho su medio de expresión en una forma grande e inimitable. Lo que dice con ese lenguaje puede hoy parecer trivial y no vemos por qué debemos juzgarlo con categorías de filósofo o de moralista. Al fin y al cabo lo que dice Eisenstein en *El acorazado Potemkin* no valdría gran cosa contado con medios menos potentes que los suyos.

Las declaraciones de Chaplin que hemos citado al comienzo de este artículo no son otra cosa que una forma honesta de sacudirse de encima mucha charlatanería. El sentimentalismo no nos ayuda a juzgar mejor a un artista que, pese a todo, fue uno de los más grandes de nuestro siglo.

Artículo publicado inicialmente en *El Colombiano* el 3 de enero de 1978, hace parte del libro *Páginas de cine*, vol. 1 (© Editorial Universidad de Antioquia, 2021) que publicamos con la respectiva autorización.

Luis Alberto Álvarez nació el 21 de junio de 1945 y murió el 24 de mayo de 1996. Perteneció a la Orden de los Claretianos. Crítico de cine, profesor universitario y formador de público cinematográfico y operático en radio, prensa y revistas como *El Colombiano*, *Cuadro* y *Kinetoscopio* en Medellín y *Cine* y *Cinematca* en Bogotá. En este mes de su cumpleaños número ochenta lo recordamos con esta publicación.