





Un siglo de *La quimera* de Chaplin

Agenda Cultural • Universidad de Antioquia • N.º 331 • Junio 2025

Publicación cultural e informativa de la Universidad de Antioquia, fundada en 1995

Presidente del Consejo Superior: Andrés Julián Rendón Cardona,
Gobernador de Antioquia

Rector: John Jairo Arboleda Céspedes

Vicerrectora de Extensión: Ana Lucía Pérez Patiño

Comité Editorial: Lucía Arango Liévano (Directora), Doris Elena Aguirre Grisales (Editora),
Simón Puerta Domínguez, Marta Alicia Pérez Gómez

Diseño: Luisa Fernanda Bernal Bernal

La información y las opiniones incluidas en los artículos de esta publicación son responsabilidad de sus autores. No representan posiciones institucionales de la Revista o de la Universidad de Antioquia.

No está permitida la reproducción total o parcial de los textos o de las imágenes, por cualquier medio o con cualquier propósito, sin la autorización escrita de los propietarios de los derechos

Agenda Cultural Alma Máter Universidad de Antioquia

Edificio de Extensión, Universidad de Antioquia. Calle 70 N.º 52-72, Piso 6.º

Teléfono: (57) 604 219 51 75. Medellín, Colombia.

<http://agendacultural.udea.edu.co>

Correo electrónico: comunicacionesextensioncultural@udea.edu.co

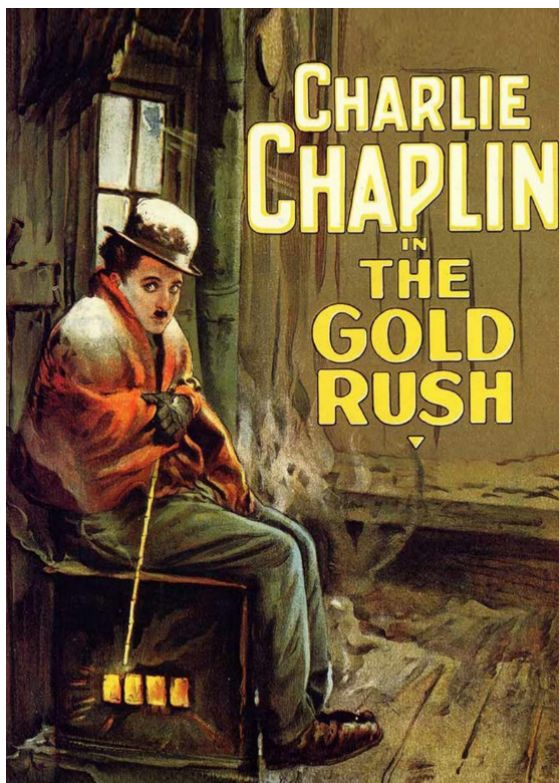
La Agenda Cultural Alma Máter es una revista universitaria,
cultural e informativa de distribución gratuita y circulación mensual

- 1** Editorial
Oro sólido
María Juliana Ochoa Madrigal
- 3** *La quimera del oro, de Charles Chaplin*
Anatomía del gag (y de la lágrima)
Oswaldo Osorio
- 7** La quimera del oro no era una quimera chaplinesca
Sergio Alberto Henao
- 13** Chaplin: magia y medicina
Tiberio Álvarez Echeverri
- 19** Sam Cohen, cómico judío, verdadero autor de *El chico*
David Guzmán Quintero
- 29** El cine de Chaplin
Luis Miguel Cuervo Ospina
- 31** Charles Chaplin: confrontación con un mito
Luis Alberto Álvarez
- 37** Programación cultural

Oro sólido

El centenario de *La quimera del oro* de Charles Chaplin, una película que marca un hito en la historia del cine y en la cual entretenimiento y denuncia social coexisten, motivan esta edición número 331 de la *Agenda Cultural Alma Máter*. A cien años de su estreno, esta joya del cine mudo que continúa cuestionándonos sobre la sociedad que hemos creado, ha logrado trascender en el tiempo y, a pesar de los numerosos cambios que el mundo ha sufrido en una centena de años, sigue siendo un fiel reflejo de la realidad. Es su mirada honesta a lo humano la que la dota de una versatilidad que le ha permitido ser relevante y pertinente en múltiples épocas y contextos, alimentada por la agudeza y dedicación de un creador que fue capaz de convertir un filme en un objeto cultural que sigue abriendo espacios para la reflexión y el disfrute.

Chaplin aprovechó, como pocos, el potencial del cine como herramienta para la denuncia social y política. Fue más que un director brillante o un comediante chispeante. Chaplin controlaba cada elemento de sus filmes ya que, además de actuar y dirigir, era guionista, editor y compositor musical, lo que le permitió alcanzar un nivel de minuciosidad a nivel técnico y artístico que hizo que cada toma estuviera cargada de significado. El universo de sus obras, compuesto por filmes tan importantes para la historia del cine como *El chico*, *Un rey en Nueva York*, *Tiempos modernos*, *El vagabundo*, *Una vida de perro* o *El gran dictador*, es coherente y ha probado ser atemporal. Si bien el cine de Chaplin ha resistido el paso de los



1

años, no ha ocurrido lo mismo con su vida personal: aunque demostró una gran valentía política al cuestionar las contradicciones y las injusticias de la sociedad en la que vivía, en otros campos difícilmente soportaría un análisis bajo los parámetros de lo que hoy es aceptable en una sociedad posterior al #MeeToo: su matrimonio con Mildred Harris o Lita Grey, ambas con dieciséis años al momento de la boda, y con Oona O'Neill, un mes después de su cumpleaños número dieciocho, dirigen el foco a discusiones de género y relaciones de poder.

Pero el tema que nos convoca es *La quimera del oro*, protagonizada por Charlot, un



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

2

personaje creado por Chaplin que encarnaba las contradicciones del mundo (el de 1925 y el de hoy): un elegante vagabundo con saco, bastón y sombrero, con caminar tambaleante y aire de pingüino que padecía todo tipo de sufrimientos, unos por cuenta de su torpeza y otros que le propinaba un mundo cada vez más indolente. En esta película, Charlot llega a la aún remota e inclemente Alaska en la época de la fiebre del oro y, entre sus primeras escenas, encontramos una que tristemente recuerda a las filas de migrantes que hoy intentan cruzar las montañas del Darién –desde Colombia hacia Panamá– en busca de la nueva quimera, de un sueño americano cada vez más lejano y, al igual que ocurre en el filme, en un entorno plagado de peligros y enfrentando las más terribles e inhumanas condiciones.

Esta edición incluye artículos de Oswaldo Osorio, David Guzmán Quintero, Luis Miguel Cuervo, Sergio Alberto Henao, Tibe-

rio Álvarez Echeverri y retoma un escrito publicado en 1978 por Luis Alberto Álvarez, formador de críticos y cinéfilos, y en cuya memoria se nombró la sala de cine de la Universidad de Antioquia. Juntos nos permiten ver el cine de Chaplin a través de lentes tan diversos como la medicina, la sociología, los estudios culturales y hasta la magia. Pero, ante todo, sus palabras nos recuerdan por qué, en un mundo donde se producen contenidos cada vez más efímeros, *La quimera del oro* se yergue como un testimonio del poder duradero del arte. Su centenario no es ya una conmemoración del pasado, es una invitación a redescubrir las verdades plasmadas por Chaplin y refrendadas por el tiempo. Les invitamos a disfrutar de esta Agenda y a visitar un filme que es oro sólido.

María Juliana Ochoa Madrigal

Coordinadora del área de Artes Visuales de la División de Cultura y Patrimonio de la Universidad de Antioquia.

La quimera del oro, de Charles Chaplin Anatomía del gag (y de la lágrima)

Oswaldo Osorio



3

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

Un gag es un chiste visual; es decir, la base sobre la que se fundó todo el *slapstick*, como se conoció a la comedia muda estadounidense. Parece redundante decir chiste visual en plena época del cine silente, porque ¿de qué otra manera podía ser?, pero, en realidad, eventualmente también había chistes escritos en los intertítulos y no faltó quiénes, en complicidad con la banda o el

simple piano que acompañaba las proyecciones (además, hubo películas con partitura), algún gracioso guiño entre imagen y sonido también hicieron. El caso es que toda comedia tenía al gag como su materia prima; incluso, muchas veces el argumento era solo una débil excusa para hilar una serie de ellos, los cuales podían ir desde los más básicos, como la caída, la patada o el

tortazo, hasta los más elaborados, como cuando intervenían muchos actores o se fabricaban artefactos.

Entre el cortometraje *Mabel's Busy Day* (1914), donde Chaplin apenas es un coprotagonista de la entonces estrella de la productora Keystone, Mabel Normand, y *La quimera del oro* (*The Gold Rush*, 1925), un costoso largometraje donde el cómico es el hombre orquesta, hay toda una rica historia de la evolución del gag. En la primera película, Chaplin, ya con su bombín y bastón de caña, pero todavía no completamente caracterizado como el mítico vagabundo Charlot, lo único que hace es caer, tumbar, golpear y ser golpeado. Esa era la esencia de aquella caótica (y violenta) comedia de los primeros años. Pero eso empezó a cambiar con Charles Chaplin. Por tal razón, muy pronto su nombre estuvo en el título de las películas y el de Mabel solo en los créditos.

En *La quimera del oro*, en cambio, se puede encontrar toda una gama de gags, desde los más sencillos, como una caída, hasta los complejos, basados en artefactos. Y decir sencillo no quiere decir tampoco rudimentario, como el mero golpe que tumba al oponente. Porque el genio cómico de Chaplin empezaba por ahí, por la simpleza de un gesto que, concebido con ingenio y ejecutado con gracia, se convertía en un gran gag.

Esta película empieza con dos gags, sencillos, pero muy graciosos, cada uno a su manera: el primero se funda en mostrarle al espectador lo que no ve el personaje. En este caso Charlot camina despreocupado por un risco. La primera parte del gag es la torpeza y desparpajo con que se pasea por la peligrosa cornisa natural que da al vacío, y la segunda parte es cuando un gran oso lo empieza a seguir. El gag obvio sería que

se diera vuelta y brincara del susto y saliera corriendo, pero Chaplin hace lo inesperado: cuando voltea su personaje, el oso ya ha entrado a otra cueva sin ser avistado y él continúa su camino, haciendo de la ignorada amenaza ese impensado momento cómico que solo vio el espectador. Es como un gag secreto. El segundo gag es aún más simple, porque es una caída: Charlot se detiene un momento para mirar el horizonte incierto hacia el que se dirige y se apoya en su bastón, el cual se hunde inmediatamente en la profunda nieve, haciéndolo caer de bruces, pero de inmediato se incorpora con ese gesto de dignidad que siempre conserva (en toda su obra), sin importar que nadie lo estuviera viendo en tan desolado paraje. Solo fue una caída, pero concebida con inteligencia y una calculada trayectoria.

El gag más complejo, y el más sorprendente, por supuesto, es el de la cabaña en el precipicio. El gag depende esta vez de un gran artefacto, la cabaña misma, la cual se balancea en el borde, amenazando con llevarse al vacío a sus dos ocupantes. Es un gag lleno de capas de distinta naturaleza y nivel. Lo primero, es que está cargado de tensión por el riesgo de muerte, que inicia con la imagen de la cabaña arrastrada por la nieve y recalando en un insólito borde, sostenida por una simple cuerda. Parece más uno de esos dibujos animados infantiles que no se rigen por las leyes de la física. Pero esa tensión es aliviada por lo cómico de la actitud de sus personajes: Charlot que explica el balanceo del piso porque se cree con los efectos de la borrachera de la noche anterior, sin importar que su sobrio amigo también lo sienta; luego, viene el vaivén de la cabaña cuando ambos se pasean de un lado a otro, sin saber del peligro que corren, aunque el espectador sí y esto es lo que causa gracia; después, toda la edifica-



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

ción queda inclinada con la puerta dando al vacío, y viene la divertida desesperación de tratar de salvarse y, al tiempo, ayudar a su compañero; seguidamente, Jim celebra su salvación, y se olvida del angustiado Charlot, para, finalmente, salvarlo dramáticamente en el último instante. Se trata de una escena hilarante y con mucha elaboración, donde la actuación, los movimientos de cámara, la manipulación de la construcción y los modelos a escala intervinieron en sus memorables ocho minutos de duración.

Hay otros tres artefactos. Mucho más simples, pero igual de ingeniosos y eficaces para crear humor. El primero, es el zapato cocido, un gag cuyo culmen es el gesto de Charlot enrollando el cordón cual espagueti y chupándose los clavos como si fueran

huesos, para rematar haciendo de uno de ellos un fallido hueso de la suerte; el segundo, es el pollo gigante en que se convierte Charlot ante la desorbitada mirada de un hambriento Jim; y el tercero, la danza que ejecuta Chaplin con un par de tenedores y unos panecillos. Entonces, el uno está definido por la optimista mentalidad del sobreviviente, el otro por el famélico delirio, y el último por el ingenio ternurista del tímido seductor.

Por otra parte, esta película está claramente dividida en dos líneas argumentales que apenas las une la presencia de Charlot: la de la montaña, asociada a la búsqueda de riqueza, y la del pueblo de mineros, relacionada con la búsqueda del amor. En el pueblo la comedia cede un poco ante el drama

y la adversidad, por eso esta parte es menos rica en gags y hasta en la calidad de estos. Hay unos un poco forzados, como el improvisado zapato en llamas; otros nada originales, como cuando se revuelca de felicidad entre las plumas de una almohada y entonces entra Georgia; algunos que apelan al patetismo, como ocurre cuando por accidente baila amarrado a un perro; o incluso uno poco frecuente en este periodo de madurez creativa, el gag basado en el engaño, que sucede cuando limpia la nieve de una puerta y la tira a otra, para poder cobrar por el trabajo. El Charlot mezquino y pendenciero ya para este momento era cosa del pasado.

Así que estando en el pueblo, la pobreza arrecia y el amor por Georgia no solo es esquivo, sino un poco patético, pues ella nunca lo toma en serio, incluso lo usa y busca mofarse de él. Charlot solo es feliz cuando sueña con una cálida y alegre velada y cuando equívocamente cree que ella le envió una nota de disculpa. Es decir, una felicidad falaz. Este componente dramático ya empezaba a ser importante en la narrativa central de Chaplin. Apelar a la emoción de situaciones adversas, y hasta crueles, para su personaje, eran comunes para conmover al espectador al punto de la lágrima, al tiempo que estos momentos se alternaban con los gags.

No obstante, este componente dramático, extrañamente, no tiene en esta película esa vocación de crítica social y hasta política que ya definía su cine desde hacía muchos años y que sería más enfática en sus largometrajes posteriores, especialmente en *Luces de la ciudad* (1931), *Tiempos modernos* (1936) y *El gran dictador* (1940). Tal vez someramente se pueden identificar ideas como la vulnerabilidad de los débiles ante los más fuertes, el drama de soportar las pe-

nurias o la voluntad de persistir hasta salir adelante. Pero en ningún momento está esa intención de abordar grandes temas con el propósito de cuestionarlos y crear conciencia entre la audiencia. Incluso, hasta podría verse como una obra más bien individualista, donde su autor y protagonista buscan el beneficio propio haciéndose a esos dos grandes capitales de la vida: el dinero y el amor. Por eso no se puede desconocer que la anterior película de Chaplin, la magnífica e ignorada *Una mujer en París* (1923), su primer melodrama y donde ni siquiera actuó, fue un fracaso de taquilla y su conflicto central es, precisamente, el dilema entre el dinero o el amor.

Estos últimos párrafos parecen denotar un poco la película, pero más bien es no cegarse ante la idealización de la gran obra maestra que sigue siendo un siglo después. No es necesario idealizarla, pues con sobrados méritos aún es esa pieza definitiva de la comedia muda, la cual está fundada en tres de los pilares del cine de Charles Chaplin: los gags, la ternura y la búsqueda del amor. Se trata de una película bella, inteligente, hilarante, ingeniosa, emotiva, estimulante, sofisticada, incluso megalómana si se conocen los pormenores de su producción. Chaplin veía en el poder de la risa y las lágrimas un antídoto contra el odio y el terror, esta película es producto de esa convicción.

Oswaldo Osorio es Comunicador social-periodista de la Universidad Pontificia Bolivariana; historiador, magíster en Historia del Arte y doctor en Artes de la Universidad de Antioquia, donde se desempeña como profesor. Ha publicado, entre otros, los libros: *Por el lente de un cinéforo*, *Las muertes del cine colombiano* y *La crítica de cine en Colombia*.

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 the 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.

Chaplin: magia y medicina

Tiberio Álvarez Echeverri



13

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

Chaplin creó el mito de Charlot, el aventurero, el pequeño hombre, luchador por los caminos sin fin, merodeando los terrenos de la muerte a través del humor. Ese es Charlot que representa a cada uno de los humanos en su comedia y en su tragedia. Al representar a cada mortal, trasciende en mito y por ello perdura y es patrimonio de

la humanidad. Pero como el mito Charlot trasciende, se olvida su “ejecutor”, el Chaplin de carne y hueso que nace en la penuria, falto de afecto, ternura y alimento, que, al luchar por conquistar un nicho en el mundo, sufre enfermedades, presiente la muerte y muere con la angustia de ser olvidado. Sí, el mito trasciende, es inmanente.

Pero este hombre terrenal, real, sufriente, ¿quién fue? ¿qué padeció? ¿por qué terrenos médicos y mágicos anduvo? ¿cómo los proyectó en sus películas y libros? De mi “Notas de cuaderno”, que recoge lecturas de libros y revistas, de acotaciones al margen, de mirar y estudiar sus películas, de asistir a cine foros, de visitar los lugares donde nació, vivió y murió, de visitar el Museo Chaplin en Vevey, Suiza, de realizar varios Festivales de Chaplin, de estar presente en muchas conversaciones..., traigo estos apuntes que comparto con ustedes sobre Charles Chaplin y su mágica obra.

Charles Chaplin nació el 16 de abril de 1889, a las ocho de la noche. Su padre Charles, compositor, cantante de *music-hall* y bebedor, abandona la familia y muere hidrópico cuando Chaplin tiene cinco años. Anna Hill, su madre, también era artista de escenario y al perder la voz una noche, el pequeño Charles sale a escena, canta, hace morisquetas y recibe aplausos y monedas. Queda bautizado para el arte de la pantomima, pero su madre inicia un largo recorrido de entradas y salidas a asilos por trastornos mentales y depresivos hasta que siete años después, es dejada en reclusión, primero en Londres y después en Hollywood, donde muere en agosto de 1928, preocupada con su hijo “vestido de vagabundo y sin futuro en la vida”.

En Londres, “los médicos, las medicinas y los hospitales se llevaron los ahorros”. Chaplin vivió con el temor de morir loco al igual que la madre. Como niño pobre es forzado a vestirse con ropa usada, a veces de talla mayor, con pantalones recortados a media pierna que, con las medias rojas cortadas al mismo nivel, lo asimilaban al pirata Francis Drake. Años más tarde sería un hombre elegante que vestía pantalones blancos y chaqueta azul. Su mayordomo le

colocaba cada día dos pañuelos: uno en el bolsillo externo y superior del saco y el otro en los pantalones. Al final de sus días usó, como siempre, pantalones grises y chaqueta azulada porque, como él mismo decía: ¿para qué cambiar?

A los trece años, Chaplin no sabe leer. Tratando de aprender magia con monedas se mete una a la boca y casi se ahoga; si no es por su medio hermano, Sidney, se hubiera atragantado. Es zurdo. Es pequeño, delgado y hábil danzarín que baila *tap* en las tapas de los alcantarillados y que se aprovecha con su hermano de los espectáculos callejeros de otros artistas para recoger algunas monedas. Se desempeña en “el rebusque” como ayudante de mago, soplador de vidrio, limpiador de ventanas, vocero de prensa y se une a los “Ocho de Lancashire”, grupo de niños bailarines y acróbatas.

Cuando tiene diecisiete años, y dado su gusto por la magia, le llaman mucho la atención la presencia y las hechuras del mago llamado “Doctor Walford Bodie, El mago electrificante”. Bodie, nacido en 1869 en Aberdeen, era un hombre de negocios en el mundo del espectáculo que ponía al final de su nombre las iniciales MD que, contrario a lo que refieren habitualmente: médico diplomado, aludían a su nombre de pila, Mc Duff. Chaplin intenta personalizarlo, pero para ello debió aprender primero los fundamentos de la magia.

Aparecerá entonces como artista en abril de 1906 en la comedia *Casey's Court Circus*, siete años antes de iniciar su carrera cinematográfica y crear el mito de Charlot y su amor por la magia lo llevará a escribir y luego filmar en 1928 *El circo*, donde hace un homenaje a este arte ilusorio a través del mago Professor Don Bosco.



Fotograma de *Una vida de perros* de Chaplin, 1918, United Artists.

A los veinte años, Chaplin es “de corta estatura. Su cuerpo, un poco frágil para su cabeza, es elegante y musculoso. Sus pies y manos son pequeños. El rostro imberbe es de gran belleza. Lo iluminan grandes ojos de color gris azulado”. Tiene presencia mágica que no es otra cosa que el carisma. Lee a Schopenhauer, Nietzsche, Dickens y Shakespeare. También lee obras de medicina.

Las enfermedades de Chaplin

Chaplin nace en la época victoriana. Hay escasez de comida. No es fácil la vida para los pobres. Las filas de hombres sin trabajo son interminables, en las calles y los suburbios. Se considera que una tercera parte de la población de Londres vive en el estado extremo de la pobreza. De allí que Chaplin, como se dijo, deba “hacer el rebusque” como gamín.

Tiene las habilidades de los acróbatas de circo, y en una de sus funciones sufre una caída y se tuerce el pulgar; años más tarde se fractura el brazo derecho y, al final de la vida, una de las tibias. Al igual que la madre, sufre crisis de migraña y tiene varios accidentes de trabajo; por ejemplo, durante la filmación de *Easy Street*, en 1917, se fractura la nariz al tratar de anestesiarse al gigante con el gas del alumbrado público en el momento en que su contendiente, para demostrar fuerza, dobla el farol. Inclusive, le mide el pulso para evitar la sobredosis. Se intoxican él y su acompañante –náusea y vómito– con el regaliz que contiene el material del que están hechos los zapatos que se come en *La quimera del oro*. El regaliz, según el diccionario, proviene de una planta arbustiva de hojas compuestas, flores azu-

ladas y azucaradas con la que se elaboran jugos y golosinas en forma de pastillas o barritas. Fue necesario suspender la filmación durante varios días.

En 1927, al filmar *El circo*, y en la escena de la cuerda floja cuando los monos le atacan, un mono le muerde el rostro, accidente que lo incapacita durante seis semanas. Padece, con frecuencia, de trastornos gástricos con eructos, hipo, ruidos abdominales y náusea. Al final de su vida, sufre los embates de la vejez: no camina, por los problemas articulares, y debe ser llevado a los espectáculos de circo en silla de ruedas. Cuando recibe el Oscar especial en 1972 tiene problemas de memoria, los sentidos se le han ido apagando lentamente y permanece durante horas sentado cerca de la chimenea. Al medio día hace siesta de dos horas y por las tardes, en su biblioteca, mira algunas de sus películas que conserva con cuidado en su cava. Otello, el gato birmano, le hace compañía.

Desde que nace, Chaplin tiene hambre de afecto. Mientras la madre está en el asilo, permanece con Sidney en orfanatos para “niños destituidos”. Sufre pobreza, humillaciones, miseria..., pero también siente la risa, el placer, la creatividad y el anhelo de un futuro mejor. Ya adulto, y por épocas, es presa de surmenaje, crisis depresivas, nerviosismo, fobias, frustraciones, temor a ser olvidado y a no sostener el mito de Charlot. Sufre fracasos, burlas, ironías, amenazas de muerte, macartismo, escarnio público por sus aventuras sexuales con jovencitas. Tiene días en que no es creativo, ni le fluyen las ideas.

De los múltiples escándalos con las mujeres, se habla, por ejemplo, de cómo en 1918 escogió por esposa a Mildred Harris, una niña sin talento que había crecido en un



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

club nocturno que termina alcoholizándose cuando Chaplin la reemplaza por “una mujer ideal que fuera madura y se acomodara a su humor y obsesiones, una mujer y madre sustituta al mismo tiempo”, o que Lita Grey escribió en sus memorias que: “Chaplin la sedujo, la desfloró, no tomó las precauciones para evitar la concepción, le habló de cosas innecesarias, la embarazó, rehusó casarse con ella, insistió que abortara... la ignoró después de casada, persuadió al médico para que certificara que el niño era prematuro”.

Los libelos en su contra añadían acusaciones de crueldad, adulterio, preferencias sexuales anormales, pervertidas, degene-

radas o indecentes. Hasta se rumoró sobre su posible locura y sobre un intento de suicidio. El listado continúa: “Sufre de crisis nerviosas. Presenta rasgos esquizoides. Es celoso, tirano con los subalternos, se burla de los demás, es poco amable con los niños. Las heroínas de sus películas tienden a ser jóvenes, exquisitas y enigmáticas y, sobre todo, símbolos de inocencia y pureza más que personas realizadas”. Sufrió la angustia de ser olvidado, de que la gente no supiera quién fue Charles Spencer Chaplin. Al morir, roban su cadáver del cementerio.

En *El Dictador*, 1940, Chaplin de cincuenta y un años, presenta una diatriba feroz contra Hitler. Es la película donde mejor refleja su

personalidad. Según Manvell, autor de las biografías de Chaplin y Hitler, los describe así: “Las similitudes entre el gran dictador y el gran director son llamativas. Nacen con cuatro días de diferencia y seiscientas millas de distancia; hijos de padres alcohólicos y madres honorables. Cada uno creció en la pobreza, con antecedentes de ilegitimidad. Sus vidas fueron de constante lucha. Fascinados por Napoleón y Cristo, cada uno lo realizó a su manera. Atraídos por jovencitas, cada uno casó con artistas de cine... obsesivamente perfeccionistas, guardaron silencio o estallaron en furia y actuaron como niños cuando no conseguían lo que querían... ambos decidieron por los otros a menudo en prolongada soledad... tenía hábitos errados de trabajo... vengativos o crueles por momentos eran igualmente caprichosos y sorprendentes por su gentileza y consideración.

Sus filosofías económicas, políticas y sociales fueron confusas: “Chaplin es desmesurado en sus ambiciones. Es pedante. Cree que con su genialidad puede sobreponerse a cualquier problema... permanecía toda la noche caminando a lo largo de su cuarto, gesticulando y hablando excesivamente de temas que no conocía”. Trabaja en exceso porque, decía, “para mí la inactividad es una forma de tortura”. Cuando tenía alguna idea en la cabeza se iba para los bastidores “a mi Getsemaní. Por varios días yo podía estar en agonía”.

Chaplin no fue ajeno a los problemas de los humanos. Por ejemplo, tuvo en cuenta aspectos como el trabajo de los niños, la vagancia callejera, el alcoholismo, el hacinamiento, el rebusque, el hambre, los problemas sociales, la diferencia de clases, la violencia, las huelgas, la drogadicción. También denuncia el predominio de la

máquina sobre el hombre, la lucha por los mejores salarios, las huelgas, el mundo del desempleado, la muerte violenta...

Y con respecto a la presencia de los médicos y la medicina en su obra, es común la visita del médico en sus filmes como en *The Kid*, 1921, *Lucas de la ciudad*, 1931, o *Candilejas*, 1952. El tema de la dentistería y la anestesia los muestra en *The Laughing Gas* o *Gas de la risa*, 1914, efecto propio del óxido nítrico y en *Easy Street*, 1918, donde también aborda el tema de la drogadicción, así como en *Tiempos modernos*, con el cocainómano de la cárcel.

Fuentes

- Bessy, M. (1985). *Charlie Chaplin*, Harper and Row. 439 p.
- Bonheur, G. (1978). Chaplin est mort en *Paris Match*, enero 2.
- Epstein, J. (1980). *Remembering Charlie. A Pictorial Biography*, Bantam Doubleday Dell, Publishing Group.
- Giannoli, P. (1977). Charlot toujours present en *Jours de France*, 31 de diciembre a 6 de enero, nro 1203.
- Manvell, R. (1974). *Chaplin*, Little Brown, 226 p.
- Robinson, D. (2002). *Chaplin*, Editions Ramsay.
- Smith, J. (1984). *Chaplin*, Columbus Filmmakers Series, 160 p.
- Sadoul, G. (1980). *Vida de Chaplin*, Breviarios del Fondo de Cultura Económica, 262 p.
- Sarris, A. (1968). *The american cinema*, Dutton.
- Von Ulm, G. (1940). *Charlie Chaplin, King of Tragedy*, Eaxton Printers, 394 p.

Tiberio Álvarez Echeverri es médico egresado y jubilado de la Universidad de Antioquia, fundó la primera clínica del dolor y de los cuidados paliativos, ha escrito varios volúmenes sobre la historia de la Medicina en Antioquia y, además de su afición por la magia, es un fan coleccionista de Chaplin.

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



Lawrence Griffith. El joven Lawrence no se dio por vencido y esta vez fue con su *Tosca* hasta la Biograph Company. Allí 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 teatruchos 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



Grafiti con estencil 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 medimetro) es, en realidad, dirigido, escrito y protagonizado por Sam Cohen, cómico judío. No por Chaplin.

Es bellísima la capacidad narradora en este filme. Su cualidad 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 agrisulce 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.

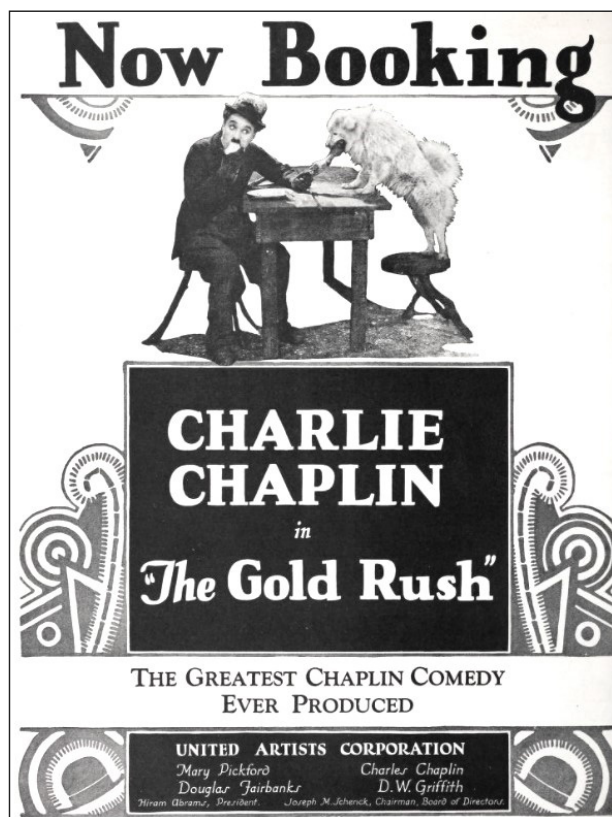
La fría recepción de *Una mujer en París* hizo que Chaplin rápidamente volviera a la ves-

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 hartó 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 patrioter 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 patriotero 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 llevándose 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-

jeses”. 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 *Lucas 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.

El cine de Chaplin

Luis Miguel Cuervo Ospina

Suelo pensar en el cine de Chaplin como experimentos sociales disfrazados de comedias físicas, visualmente grandiosas donde, más allá de hacer hincapié en las injusticias de clase, rescata siempre la bondad humana, la tragedia cotidiana y el amor. Detrás de cada caída, cada coreografía absurda, cada travesura del hombre del bigote, se esconde una profunda compasión por esos seres que marcan la diferencia en un mundo difícil de habitar.

Aunque su humor pueda parecer simple o incluso predecible, siempre lo utilizó como un aparato narrativo para construir tragedias tan grandes como los mismos remates de sus chistes. Así, logró ir más allá del mero entretenimiento para construir mensajes poderosos, a través del Vagabundo o Charlot, su alter ego en pantalla: un bufón ingenuo y enamorado que terminó siendo un símbolo de resistencia y esperanza en quien encapsuló ese humanismo en el que creía, enfrentándolo a los mundos miserables que construía con finales encantadores que apelaban a una sensación de absurdo profundamente real.

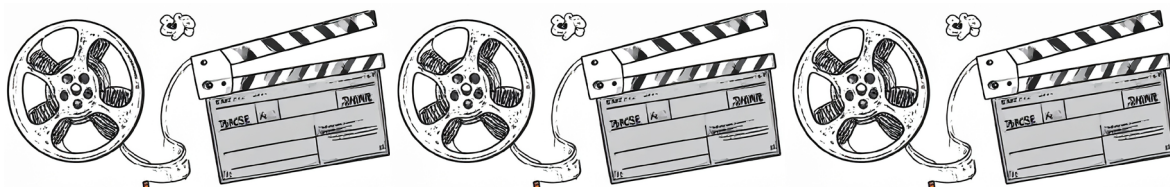
La quimera del oro es, para mí, la película más ingenua y tierna de Chaplin, al menos en cuanto a la construcción del Vagabundo y de la acción dramática que recae en la ligereza con la que aborda ciertos temas que aquí subyacen que más adelante profundizaría en *Tiempos modernos* o *Luces de la ciudad*.



Charlie Chaplin El Vagabundo debutó en 1914 - antes de 1928 El Vagabundo se estrenó el 11 de abril de 1915 a través de Essanay Studios.

Aun así, reconozco que *La quimera del oro* fue una base conceptual clave en la que Chaplin estableció todos los elementos que marcarían sus futuras obras: el personaje de Charlot, la trama romántica, la crítica al capitalismo y el uso de la comedia física que desafía las leyes de la realidad. Aunque ya había coqueteado con todos estos elementos antes, aquí logra cohesionarlos en una fórmula sólida y definitiva para lo que hoy conocemos como su obra.

La película cuenta la historia de un solitario vagabundo que viaja a Alaska durante la fiebre del oro en busca de un futuro mejor. Per-



dido entre la nieve y el hambre, sobrevive como puede en situaciones tan graciosas como trágicas. Al regresar de la montaña, se enamora perdidamente de Georgia, una mujer aparentemente inalcanzable. Su amor no correspondido se mezcla con malentendidos y conspiraciones que intentan separarlos.

Estrenada en 1925, en pleno auge de los “felices años 20” en un Estados Unidos que proyectaba una imagen de modernización y prosperidad impulsada por el consumo y el llamado sueño americano, muy distinto a lo que se vivía en Europa: crisis económicas y tensiones políticas tras la Primera Guerra Mundial, el contexto perfecto para que Sergei Eisenstein estrenara *El acorazado Potemkin* y *La huelga*, verdaderos manifiestos contra el sistema. Dos formas distintas de enfrentar la realidad desde la pantalla: una apelando a la emoción y a la humanidad; la otra, a la conciencia y a la revolución.

Aunque *La quimera del oro* no era una película militante ni radical ideológicamente, muestra el lado oscuro del capitalismo salvaje. Desde su estilo único, ofrece una crítica social más sutil pero igualmente contundente. Y es que Chaplin, más que una estrella del cine mudo, era un autor completo. A diferencia de otros comediantes de su época, llenó sus películas de alma y corazón.

Su forma de entender el cine como un arte total, donde lo físico, lo emocional y lo polí-

tico coexisten sin quebrarse, lo posiciona en una triada histórica del cine de los años 20. Junto al imperturbable Buster Keaton —quien destacaba por su maestría técnica y por ser un despiadado *stuntman* (doble de riesgo), capaz de imprimirle tanta acción y heroísmo a sus películas como Chaplin humor y compasión—, también estaba Harold Lloyd que, si bien no tuvo el impacto de Chaplin o Keaton, en su tiempo fue el de las comedias frescas y originales, representando al ciudadano americano promedio con éxitos en taquilla estreno tras estreno.

Pero Chaplin siempre fue el del corazón. Más allá de su genio técnico, lo que siempre me ha atraído de él es su sentido crudo para encontrar el chiste en cada situación; su capacidad para hablar de la miseria, la injusticia y la ternura sin caer en el panfleto ni en la manipulación emocional. En sus películas, nada se dice “porque sí”. La comedia y el drama no se oponen: son dos caras de la misma moneda. Genera una estructura semántica tan reconocible en todo lo que hace, que no necesita del cinismo para ser subversivo ni del explicacionismo para ser conciso en sus mensajes.

Luis Miguel Cuervo Ospina es estudiante de sexto semestre de Comunicación Audiovisual y Multimedial de la Facultad de Comunicaciones y Filología de la Universidad de Antioquia.

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 Goliath 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-*

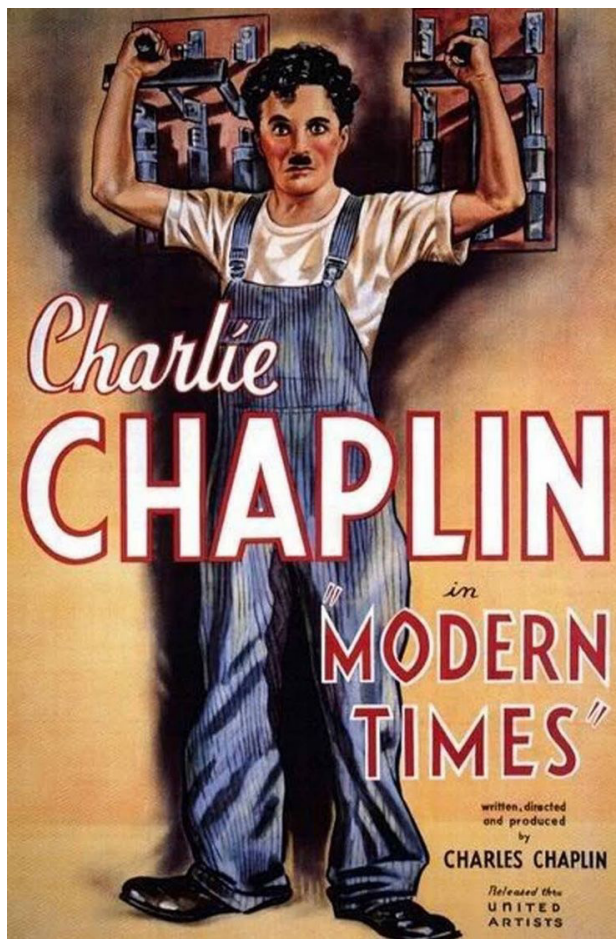
dor ni entre la alineación capitalista real y los más o menos efectivos sablazos a la misma en *Tiempos modernos*.

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 *Cinemateca* en Bogotá. En este mes de su cumpleaños número ochenta lo recordamos con esta publicación.

PROGRAMACIÓN ACTIVIDADES CULTURALES

JUNIO / 2025

Exposiciones



Colección de Antropología “Graciliano Arcila Vélez”

Sala de larga duración de la colección de Antropología
Lugar: Bloque 15, Museo Universitario UdeA (MUUA)
Invita: División de Cultura y Patrimonio

Colección de Ciencias Naturales “Francisco Antonio Uribe Mejía”

Sala de larga duración de la colección de Ciencias Naturales
Lugar: Bloque 15, Museo Universitario UdeA (MUUA)
Invita: División de Cultura y Patrimonio



Fecha: al 13 de septiembre del 2025

Lugar: Hall del Teatro Universitario Camilo Torres

Invita: MUUA y el colectivo de ilustración Bio Grafos



Conversatorios y cátedras

CAMINÁ PA'L CENTRO
LO QUE ES, FUE Y SERÁ

Los años de la herida
1985 - 1995

Junio 05 2025 | Jueves 6:00 p.m. | Paraninfo, Edificio San Ignacio Campus Medellín

La contribución de Coopercolt a la memoria histórica y audiovisual de Antioquia y las vicisitudes del ejercicio del periodismo investigativo en la Medellín de aquella época.

Conversan:

Luis Alirio Calle
Comunicador social - Periodista

Oscar Calvo
Historiador

UNIVERSIDAD DE ANTIOQUIA

CAMINÁ PA'L CENTRO
MÚSICA Y POESÍA BAJO LAS ESTRELLAS
Medellín 350 años

Junio 05 2025 | Jueves 8:00 p.m. | Paraninfo, Edificio San Ignacio Campus Medellín

Viaje 4
HISTORIA DE LA ASTRONOMÍA EN MEDELLÍN

Participan:

Gabriel Jaime Gómez
Divulgador - Astrónomo

Andrés Mejía Valencia
Ingeniero - astrónomo

Lecturas: **Las Letras del Jaguar**

Piano: **Lezlye Berrio**

Organizan:



CAMINÁ PA'L CENTRO
LO QUE ES, FUE Y SERÁ

Filosofía a la calle
La ciudad [lo común] y la felicidad

Junio 06 2025 | Viernes 5:00 p.m. | Primer patio, Edificio San Ignacio Campus Medellín

¿Qué nos hace **comunes**? ¿Lo común es un esfuerzo por un ideal de existencia en nuestras vidas? ¿Cómo podemos pensar una experiencia de **la felicidad**?

Conversan:

David Santiago Mesa
María Angélica Zuluaga
Instituto de Filosofía
Sebastián Hincapié Rojas
(Doctorando en Stony Brook University)
Andrés Esteban Acosta
Modera

UNIVERSIDAD DE ANTIOQUIA

Vicerrectoría de Extensión
Instituto de Filosofía

Visitas guiadas

Conoce todo lo que necesitas saber para programar tu visita presencial al Museo Universitario Universidad de Antioquia (MUUA).

En compañía de nuestros mediadores, dialogaremos alrededor de nuestras colecciones. ¡Te esperamos!

Toda la información aquí: <https://tinyurl.com/VisitasMUUA>

Conoce toda la información y orientaciones para programar tu visita por el Campus Medellín, Ciudad Universitaria.

Toda la información aquí: <https://tinyurl.com/VisitaCampusPGC>

Extensión Cultural

#UdeACultura



UNIVERSIDAD
DE ANTIOQUIA

Visita temática

Mujeres antioqueñas: Constructoras de conocimiento

Junio
5
2025

Jueves
2:00
p.m.

Bloque 16
Punto de información
Campus Medellín
Ciudad Universitaria

Inscríbete
aquí



Recorridos

Caminá el Patrimonio

Día: Todos los jueves

Hora: 03:00 p. m.

Lugar: Paraninfo Universidad de Antioquia, Edificio San Ignacio

Invita: Programa Cultura Centro

Más información en: <https://tinyurl.com/CaminaElPatrimonioUdeA>

CaminaElPatrimonioUdeA

Entre bares y cantinas (en el marco del Caminá Pa'l Centro)

Día: 6 de junio

Hora: 06:30 p. m.

Lugar: Edificio San Ignacio /Diferentes puntos en el centro de la ciudad

Invita: Programa Cultura Centro

Talleres

MUUA-Lab. Arte y sanación para el bienestar interpersonal y comunitario

Día: 06 de junio

Hora: 02:00 p. m.

Lugar: Bloque 15, Museo Universitario Universidad de Antioquia (MUUA), primer piso

Invita: División de Cultura y Patrimonio

Inscripción: <https://forms.office.com/r/X0DXKiZFDe>

Taller de la palabra

Día: 07 de junio

Hora: 09:30 a. m.

Lugar: Biblioteca Carlos Gaviria Díaz, primer piso

Entrada libre hasta completar aforo

Invita: División de Cultura y Patrimonio

Tallernautas. Danza de marionetas - ¡Los ritmos del mundo!

Día: 14 de junio

Hora: 10:30 a. m.

Lugar: Bloque 15, Museo Universitario Universidad de Antioquia (MUUA), hall primer piso

Ingreso libre hasta completar aforo (20 niños/niñas)

Invita: División de Cultura y Patrimonio

Taller creativo Arte al campus: "Las órbitas de tu cuerpo"

Día: 14 de junio

Hora: 10:00 a. m.

Lugar: Punto de información. (Bloque 16)

Invita: División de Cultura y Patrimonio

Música

Concierto de Gala Orquesta RDMM

Día: 05 de junio

Hora: 06:00 p. m.

Lugar: Teatro Universitario Camilo Torres Restrepo

Invita: División de Cultura y Patrimonio

Concierto de ensamble ARCOP

Día: 06 de junio

Hora: 05:30 p. m.

Lugar: Paraninfo Universidad de Antioquia, Edificio San Ignacio

Invita: Programa Cultura Centro

Paraninfo sonoro con la Sinfónica de Antioquia: concierto de estudiantes avanzados

Día: 11 de junio

Hora: 05:30 p. m.

Lugar: Paraninfo Universidad de Antioquia

Invita: Programa Cultura Centro

Jóvenes Pianissimo

Día: 11 de junio

Hora: 06:00 p. m.

Lugar: Sala de Artes Performativas Teresita Gómez

Invita: División de Cultura y Patrimonio

Tocando en la U/ Red de Músicas de Medellín. Orquesta Sinfónica Juvenil

Día: 21 de junio

Hora: 11:00 a. m.

Lugar: Teatro Universitario Camilo Torres Restrepo

Invita: División de Cultura y Patrimonio

Despedida de semestre. Zafarrancho

Día: 25 de junio

Hora: 06:00 p. m.

Lugar: Teatro Universitario Camilo Torres Restrepo

Invita: División de Cultura y Patrimonio

Teatro

Títeres en escena "Érase una vez un museo"

Día: 07 de junio

Hora: 11:30 a. m.

Lugar: Bloque 15, Museo Universitario Universidad de Antioquia (MUUA), auditorio Luis Javier García Isaza

Ingreso libre hasta completar aforo (110 personas)

Invita: División de Cultura y Patrimonio

Obra teatral La Boca

Día: 19 de junio

Hora: 06:00 p. m.

Lugar: Teatro Universitario Camilo Torres Restrepo

Invita: División de Cultura y Patrimonio

Extensión Cultural
#UdeACultura

**Ciclo de Conciertos:
Maestros UdeA**



Ingenio e improvisación: tres retablos musicales del Renacimiento

Academia de música antigua de Medellín

Dirección artística: Jorge Molina

Junio
4
2025

Miércoles
6:00
p.m.

Sala de Artes Performativas
Teresita Gómez
Ciudad Universitaria
Campus Medellín
Entrada libre sin boleta
hasta completar aforo

**UNIVERSIDAD
DE ANTIOQUIA**
Vicerrectoría de Extensión
Facultad de Artes

Junio | 2025

ac

Cine

“Apocalypto”, Mel Gibson, Estados Unidos, 2006, 136’

Ciclo: “Arqueología: más allá del cine”, en alianza con el Programa de Investigación en la Depresión Momposina - PIDMO

Día: 03 de junio

Hora: 04:30 p. m.// Cineclub la Mirada Distante

Lugar: Sala de Cine Luis Alberto Álvarez (10-217)

Organiza: Departamento de Antropología

Más información en: <https://tinyurl.com/CineclubesUdeA>

“Stanno tutti bene” (Todos estamos bien), Giuseppe Tornatore, Francia/ Italia, 2023, 118’

Ciclo: “Paternidades”

Día: 03 de junio

Hora: 6:00 p. m.// Cineclub Martes de cine

Lugar: Centro Cultural Facultad de Artes UdeA, Cra 64B # 51- 64 barrio Carlos E Restrepo

Organiza: Facultad de Artes y cinEncuadre colectivo

Más información en: <https://tinyurl.com/CineclubesUdeA>

“La noche de 12 años”, Álvaro Brechner, Uruguay/España/ Argentina/Francia, 2018, 112’

Ciclo: “Memoria histórica y terror endémico”

Día: 03 de junio

Hora: 06:00 p. m.// Tardes de cine en el Paraninfo

Lugar: Sala de Cine Edificio San Ignacio

Organiza: Administración Edificio San Ignacio

Más información en: <https://tinyurl.com/CineclubesUdeA>

“Productoras del videoclip: Pulse Films – Parte 2”, Múltiples directores, 60’

Ciclo: “Productoras de videoclip”

Día: 04 de junio

Hora: 2:00 p. m.// SOUNDIECLUB

Lugar: Auditorio Luis Alberto Álvarez (10-217)

Organiza: Facultad de Comunicaciones y Filología, Comunicación Audiovisual y Multimedial

Más información en: <https://tinyurl.com/CineclubesUdeA>

“La noche de los 12 años”, Álvaro Brechner, Uruguay, 2018, 122’

Ciclo: “La dictadura en Uruguay”

Día: 04 de junio

Hora: 4:00 p. m.// CineClub Utopía Latinoamericana

Lugar: Sala de Cine Luis Alberto Álvarez (10-217)

Más información en: <https://tinyurl.com/CineclubesUdeA>

“Memento mori”, Fernando López Cardona, Colombia, 2024, 112’

Ciclo: “Memoria histórica y terror endémico”

Día: 04 de junio

Hora: 04:00 p. m.// Tardes de cine en el Paraninfo

Lugar: Sala de Cine Edificio San Ignacio

Organiza: Administración Edificio San Ignacio

Más información en: <https://tinyurl.com/CineclubesUdeA>

“Romeo y Julieta”, Miguel M. Delgado, México, 1943, 143’

Ciclo: “Romeo y Julieta x 3”

Día: 05 de junio

Hora: 3:00 p. m.// KXVRX Cineclub

Lugar: Sala de Cine del Edificio San Ignacio

Organiza: KXVRX colectivo

Más información en: <https://tinyurl.com/CineclubesUdeA>

“Trois vies et une seule mort”, Raúl Ruiz, Francia, 1996, 123’

Ciclo: “El ocaso de Mnemósine”

Día: 05 de junio

Hora: 6:00 p. m.// Cine Foro “En construcción”

Lugar: Sala de Cine Luis Alberto Álvarez (10-217)

Organiza: Instituto de Filosofía

Más información en: <https://tinyurl.com/CineclubesUdeA>

“La lengua de las mariposas”, José Luis Cuerda, España, 1999, 97’

Ciclo: “Memoria histórica y terror endémico”

Día: 05 de junio

Hora: 06:00 p. m.// Tardes de cine en el Paraninfo

Lugar: Sala de Cine Edificio San Ignacio

Organiza: Administración Edificio San Ignacio

Más información en: <https://tinyurl.com/CineclubesUdeA>

“Alucarda, la hija de las tinieblas”, Juan López Moctezuma, México, 1978, 85’

Ciclo: “Memoria histórica y terror endémico”

Día: 06 de junio

Hora: 04:00 p. m.// Tardes de cine en el Paraninfo

Lugar: Sala de Cine Edificio San Ignacio

Organiza: Administración Edificio San Ignacio

Más información en: <https://tinyurl.com/CineclubesUdeA>

“Tropa de élite” [Subtítulos en español], José Padilha, Brasil, 2007, 115’

Ciclo: “Los tentáculos del poder”

Día: 09 de junio

Hora: 05:00 p. m.// El Gabinete

Lugar: Facultad de Educación, CEDED (9-144)

Organiza: El Gabinete

Más información en: <https://tinyurl.com/CineclubesUdeA>

“La excavación”, Simon Stone Reino Unido/Estados Unidos, 2021, 112’

Ciclo: “Arqueología: más allá del cine”, en alianza con el Programa de Investigación en la Depresión Momposina - PIDMO

Día: 10 de junio

Hora: 04:30 p. m.// Cineclub la Mirada Distante

Lugar: Sala de Cine Luis Alberto Álvarez (10-217)

Organiza: Departamento de Antropología

Más información en: <https://tinyurl.com/CineclubesUdeA>

“Second Best – Papá sustituto”, Chris Menges, Reino Unido, Estados Unidos, 1994, 105’

Ciclo: “Paternidades”

Día: 10 de junio

Hora: 6:00 p. m.// Cineclub Martes de cine
 Lugar: Centro Cultural Facultad de Artes UdeA, Cra 64B # 51- 64
 barrio Carlos E Restrepo
 Organiza: Facultad de Artes y cinEncuadre colectivo
 Más información en: <https://tinyurl.com/CineclubesUdeA>

“The king’s speech”, Tom Hooper, Reino Unido, 2010, 118’

Ciclo: “Memoria histórica y terror endémico”
 Día: 10 de junio
 Hora: 06:00 p. m.// Tardes de cine en el Paraninfo
 Lugar: Sala de Cine Edificio San Ignacio
 Organiza: Administración Edificio San Ignacio
 Más información en: <https://tinyurl.com/CineclubesUdeA>

“Decile a Mario que no vuelva”, Mario Handler, Uruguay, 2007, 88’

Ciclo: “La dictadura en Uruguay”
 Día: 11 de junio
 Hora: 4:00 p. m.// CineClub Utopía Latinoamericana
 Lugar: Sala de Cine Luis Alberto Álvarez (10-217)
 Más información en: <https://tinyurl.com/CineclubesUdeA>

“El páramo”, Jaime Osorio Márquez, Colombia, 2011, 100’

Ciclo: “Memoria histórica y terror endémico”
 Día: 11 de junio
 Hora: 04:00 p. m.// Tardes de cine en el Paraninfo
 Lugar: Sala de Cine Edificio San Ignacio
 Organiza: Administración Edificio San Ignacio
 Más información en: <https://tinyurl.com/CineclubesUdeA>

“Romeo, Julie a tma”, Jirí Weiss, Checoslovaquia, 1960, 92’

Ciclo: “Romeo y Julieta x 3”
 Día: 12 de junio
 Hora: 3:00 p. m.// KXVRX Cineclub
 Lugar: Sala de Cine del Edificio San Ignacio
 Organiza: KXVRX colectivo
 Más información en: <https://tinyurl.com/CineclubesUdeA>

“Kagerō-za”, Seijun Suzuki, Japón, 1981, 139’

Ciclo: “El ocaso de Mnemósine”
 Día: 12 de junio
 Hora: 6:00 p. m.// Cine Foro “En construcción”
 Lugar: Sala de Cine Luis Alberto Álvarez (10-217)
 Organiza: Instituto de Filosofía
 Más información en: <https://tinyurl.com/CineclubesUdeA>

“Hotel Rwanda”, Terry George, Reino Unido, 2005, 119’

Ciclo: “Memoria histórica y terror endémico”
 Día: 12 de junio
 Hora: 06:00 p. m.// Tardes de cine en el Paraninfo
 Lugar: Sala de Cine Edificio San Ignacio
 Organiza: Administración Edificio San Ignacio
 Más información en: <https://tinyurl.com/CineclubesUdeA>

“Niños de nadie”, Stefano Veneruso, 124’

Ciclo: “Grandes directores del cine independiente”
 Día: 13 de junio
 Hora: 04:00 p. m.// Ciclo de cine Ver y leer

Lugar: Auditorio planta baja Biblioteca Carlos Gaviria Díaz
 Organiza: Sistema de Bibliotecas y Vicerrectoría de Docencia
 Más información en: <https://tinyurl.com/CineclubesUdeA>

“Carne de tu carne”, Carlos Mayolo, Colombia, 1983, 86’

Ciclo: “Memoria histórica y terror endémico”
 Día: 13 de junio
 Hora: 04:00 p. m.// Tardes de cine en el Paraninfo
 Lugar: Sala de Cine Edificio San Ignacio
 Organiza: Administración Edificio San Ignacio
 Más información en: <https://tinyurl.com/CineclubesUdeA>

“The Zone of Interest” [Subtítulos en español], Jonathan Glazer, Reino Unido, 2023, 105’

Ciclo: “Los tentáculos del poder”
 Día: 16 de junio
 Hora: 05:00 p. m.// El Gabinete
 Lugar: Facultad de Educación, CEDED (9-144)
 Organiza: El Gabinete
 Más información en: <https://tinyurl.com/CineclubesUdeA>

Programa de cortos del colectivo La Vulcanizadora, Colombia

Ciclo: “Desafíos”, en alianza con el Cineforo Pirata y La Vulcanizadora
 Día: 17 de junio
 Hora: 04:30 p. m.// Cineclub la Mirada Distante
 Lugar: Sala de Cine Luis Alberto Álvarez (10-217)
 Organiza: Departamento de Antropología
 Más información en: <https://tinyurl.com/CineclubesUdeA>

“Tasogare Seibei – El ocaso del samurái”, Yôji Yamada, Japón, 2002, 129’

Ciclo: “Paternidades”
 Día: 17 de junio
 Hora: 6:00 p. m.// Cineclub Martes de cine
 Lugar: Centro Cultural Facultad de Artes UdeA, Cra 64B # 51- 64
 barrio Carlos E Restrepo
 Organiza: Facultad de Artes y cinEncuadre colectivo
 Más información en: <https://tinyurl.com/CineclubesUdeA>

“Talentos ocultos”, Theodore Melfi, Estados Unidos, 2016, 127’

Ciclo: “Memoria histórica y terror endémico”
 Día: 17 de junio
 Hora: 06:00 p. m.// Tardes de cine en el Paraninfo
 Lugar: Sala de Cine Edificio San Ignacio
 Organiza: Administración Edificio San Ignacio
 Más información en: <https://tinyurl.com/CineclubesUdeA>

“Productoras del Videoclip: Prettybird– Parte 1”, Múltiples directores, 60’

Ciclo: “Productoras del Videoclip”
 Día: 18 de junio
 Hora: 2:00 p. m.// SOUNDIECLUB
 Lugar: Auditorio Luis Alberto Álvarez (10-217)
 Organiza: Facultad de Comunicaciones y Filología, Comunicación Audiovisual y Multimedial
 Más información en: <https://tinyurl.com/CineclubesUdeA>

“Estado de sitio”, Costa-Gavras, Francia, 1972, 125’
Ciclo: “La dictadura en Uruguay”
Día: 18 de junio
Hora: 4:00 p. m.// CineClub Utopía Latinoamericana
Lugar: Sala de Cine Luis Alberto Álvarez (10-217)
Más información en: <https://tinyurl.com/CineclubesUdeA>

“Historia de lo oculto”, Cristian Ponce, Argentina, 2020, 82’
Ciclo: “Memoria histórica y terror endémico”
Día: 18 de junio
Hora: 04:00 p. m.// Tardes de cine en el Paraninfo
Lugar: Sala de Cine Edificio San Ignacio
Organiza: Administración Edificio San Ignacio
Más información en: <https://tinyurl.com/CineclubesUdeA>

“Tromeo y Julieta”, Lloyd Kaufman, Estados Unidos, 1996, 107’
Ciclo: “Romeo y Julieta x 3”
Día: 19 de junio
Hora: 3:00 p. m.// KXVRX Cineclub
Lugar: Sala de Cine del Edificio San Ignacio
Organiza: KXVRX colectivo
Más información en: <https://tinyurl.com/CineclubesUdeA>

“Ashes of Time Redux”, Wong Kar-Wai, Hong Kong, 1994, 100’
Ciclo: “El ocaso de Mnemósine”
Día: 19 de junio
Hora: 6:00 p. m.// Cine Foro “En construcción”
Lugar: Sala de Cine Luis Alberto Álvarez (10-217)
Organiza: Instituto de Filosofía
Más información en: <https://tinyurl.com/CineclubesUdeA>

“Pura sangre”, Luis Ospina, Colombia, 1982, 99’
Ciclo: “Memoria histórica y terror endémico”
Día: 19 de junio
Hora: 06:00 p. m.// Tardes de cine en el Paraninfo
Lugar: Sala de Cine Edificio San Ignacio
Organiza: Administración Edificio San Ignacio
Más información en: <https://tinyurl.com/CineclubesUdeA>

“The Elephant Man”, David Lynch, 123’
Ciclo: “Grandes directores del cine independiente”
Día: 20 de junio
Hora: 04:00 p. m.// Ciclo de cine Ver y leer
Lugar: Auditorio planta baja Biblioteca Carlos Gaviria Díaz
Organiza: Sistema de Bibliotecas y Vicerrectoría de Docencia
Más información en: <https://tinyurl.com/CineclubesUdeA>

“Veneno para las hadas”, Carlos Enrique Taboada, México, 1986, 90’
Ciclo: “Memoria histórica y terror endémico”
Día: 20 de junio
Hora: 04:00 p. m.// Tardes de cine en el Paraninfo
Lugar: Sala de Cine Edificio San Ignacio
Organiza: Administración Edificio San Ignacio
Más información en: <https://tinyurl.com/CineclubesUdeA>

“The Father – El Padre”, dirección Florian Zeller, Francia/Reino Unido, 1968, 197’
Ciclo: “Paternidades”
Día: 24 de junio
Hora: 6:00 p. m.// Cineclub Martes de cine
Lugar: Centro Cultural Facultad de Artes UdeA, Cra 64B # 51- 64 barrio Carlos E Restrepo
Organiza: Facultad de Artes y cinEncuadre colectivo
Más información en: <https://tinyurl.com/CineclubesUdeA>

“Tupamarus”, Rainer Hoffmann, Heidi Specogna, Alemania, 1997, 95’
Ciclo: “La dictadura en Uruguay”
Día: 25 de junio
Hora: 4:00 p. m.// CineClub Utopía Latinoamericana
Lugar: Sala de Cine Luis Alberto Álvarez (10-217)
Más información en: <https://tinyurl.com/CineclubesUdeA>

“Al morir la matinée”, Maximiliano Conteni, Uruguay, 2020, 88’
Ciclo: “Memoria histórica y terror endémico”
Día: 25 de junio
Hora: 04:00 p. m.// Tardes de cine en el Paraninfo
Lugar: Sala de Cine Edificio San Ignacio
Organiza: Administración Edificio San Ignacio
Más información en: <https://tinyurl.com/CineclubesUdeA>

“NO”, Pablo Larraín, Chile, 2012, 118’
Ciclo: “Memoria histórica y terror endémico”
Día: 26 de junio
Hora: 06:00 p. m.// Tardes de cine en el Paraninfo
Lugar: Sala de Cine Edificio San Ignacio
Organiza: Administración Edificio San Ignacio
Más información en: <https://tinyurl.com/CineclubesUdeA>

“Giulietta degli spiriti”, Federico Fellini, Italia, 1965, 137’
Ciclo: “El ocaso de Mnemósine”
Día: 26 de junio
Hora: 6:00 p. m.// Cine Foro “En construcción”
Lugar: Sala de Cine Luis Alberto Álvarez (10-217)
Organiza: Instituto de Filosofía
Más información en: <https://tinyurl.com/CineclubesUdeA>

“Invictus”, Clint Eastwood, Estados Unidos/Sudáfrica, 2009, 135’
Ciclo: “Memoria histórica y terror endémico”
Día: 26 de junio
Hora: 06:00 p. m.// Tardes de cine en el Paraninfo
Lugar: Sala de Cine Edificio San Ignacio
Organiza: Administración Edificio San Ignacio
Más información en: <https://tinyurl.com/CineclubesUdeA>

“Noche herida”, Nicolás Rincón, Colombia, 2017, 86’
Ciclo: “Memoria histórica y terror endémico”
Día: 27 de junio
Hora: 04:00 p. m.// Tardes de cine en el Paraninfo
Lugar: Sala de Cine Edificio San Ignacio
Organiza: Administración Edificio San Ignacio
Más información en: <https://tinyurl.com/CineclubesUdeA>

Otras Alternativas

Presentación del libro



Junio
3
2025

Martes
7:00
p. m.

Casa Museo
Otraparte

Una filosofía vivencial: Fernando González

Andrés Esteban Acosta Zapata
conversa con Eufasio Guzmán

#LibreríasUdeA

Editorial
Universidad de Antioquia

UNIVERSIDAD DE ANTIOQUIA

En casa de las palabras

Programa Radial

Día: Todos los lunes

Hora: 09:00 p. m.

Lugar: Emisora Cultural UdeA. Por la frecuencia 101.9 FM

Invita: Sistema de Bibliotecas

Museología para niños. El árbol que camina

Día: 07 de junio

Hora: 10:30 a. m.

Lugar: Bloque 15, Museo Universitario Universidad de Antioquia (MUUA), hall primer piso

Ingreso libre hasta completar aforo (20 niños/niñas)

Invita: División de Cultura y Patrimonio

Museología para Niños. Puntos de vista

Día: 07 de junio

Hora: 10:30 a. m.

Lugar: Bloque 15, Museo Universitario Universidad de Antioquia (MUUA), hall primer piso

Ingreso libre hasta completar aforo (20 niños/niñas)

Invita: División de Cultura y Patrimonio

La Canasta de la U, Mercado Agroecológico

Campus Medellín. Ciudadela Robledo

Día: 12 de junio

Hora: 09:00 a. m. a 03:00 p. m.

Lugar: Campus Medellín. Ciudadela Robledo

Invita: Corporación Académica Ambiental

“Entre ruanas, carrieles y tacones”/

Yan Pol Carmona Puerta

Día: 12 de junio

Hora: 06:00 p. m.

Lugar: Sala de Artes Performativas Teresita Gómez

Invita: División de Cultura y Patrimonio

La Canasta de la U, Mercado Agroecológico

Día: 13 de junio

Hora: 08:00 a. m. a 03:00 p. m.

Lugar: Campus Medellín. Ciudad Universitaria

Invita: Corporación Académica Ambiental

Viajes del Alma: “Enemigos Invisibles”

Día: 14 de junio

Hora: 11:30 a. m.

Lugar: Biblioteca Carlos Gaviria Díaz, primer piso

Invita: Sistema de Bibliotecas

MUUAcción. Animalidad en el cuerpo

Día: 21 de junio

Hora: 10:30 a. m.

Lugar: Bloque 15, Museo Universitario Universidad de Antioquia (MUUA), hall de ingreso primer piso Ingreso libre hasta completar aforo (20 niños/niñas)

Invita: División de Cultura y Patrimonio

Taller de la palabra

Día: 28 de junio

Hora: 09:30 a. m.

Lugar: Biblioteca Carlos Gaviria Díaz, primer piso

Entrada libre hasta completar aforo

Invita: División de Cultura y Patrimonio

Viajes del Alma: Misión: Moverse y Divertirse

Día: 28 de junio

Hora: 11:30 a. m.

Lugar: Biblioteca Carlos Gaviria Díaz, primer piso

Invita: Sistema de Bibliotecas



UNIVERSIDAD
DE ANTIOQUIA



Museo
Abierto



Testigos

Hugo Zapata. Lutita. 2.32 x 1.47 x 0.19 m. 2013.

Emplazamiento: Seccional Oriente, municipio El Carmen de Viboral, 2015.

Fotografía: Rodrigo Díaz.

- 1 Editorial
Oro sólido
María Juliana Ochoa Madrigal
- 3 *La quimera del oro*, de Charles Chaplin
Anatomía del gag (y de la lágrima)
Oswaldo Osorio
- 7 La quimera del oro no era una quimera
chaplinesca
Sergio Alberto Henao
- 13 Chaplin: magia y medicina
Tiberio Álvarez Echeverri
- 19 Sam Cohen, cómico judío, verdadero
autor de *El chico*
David Guzmán Quintero
- 29 El cine de Chaplin
Luis Miguel Cuervo Ospina
- 31 Charles Chaplin: confrontación
con un mito
Luis Alberto Álvarez
- 37 Programación cultural

