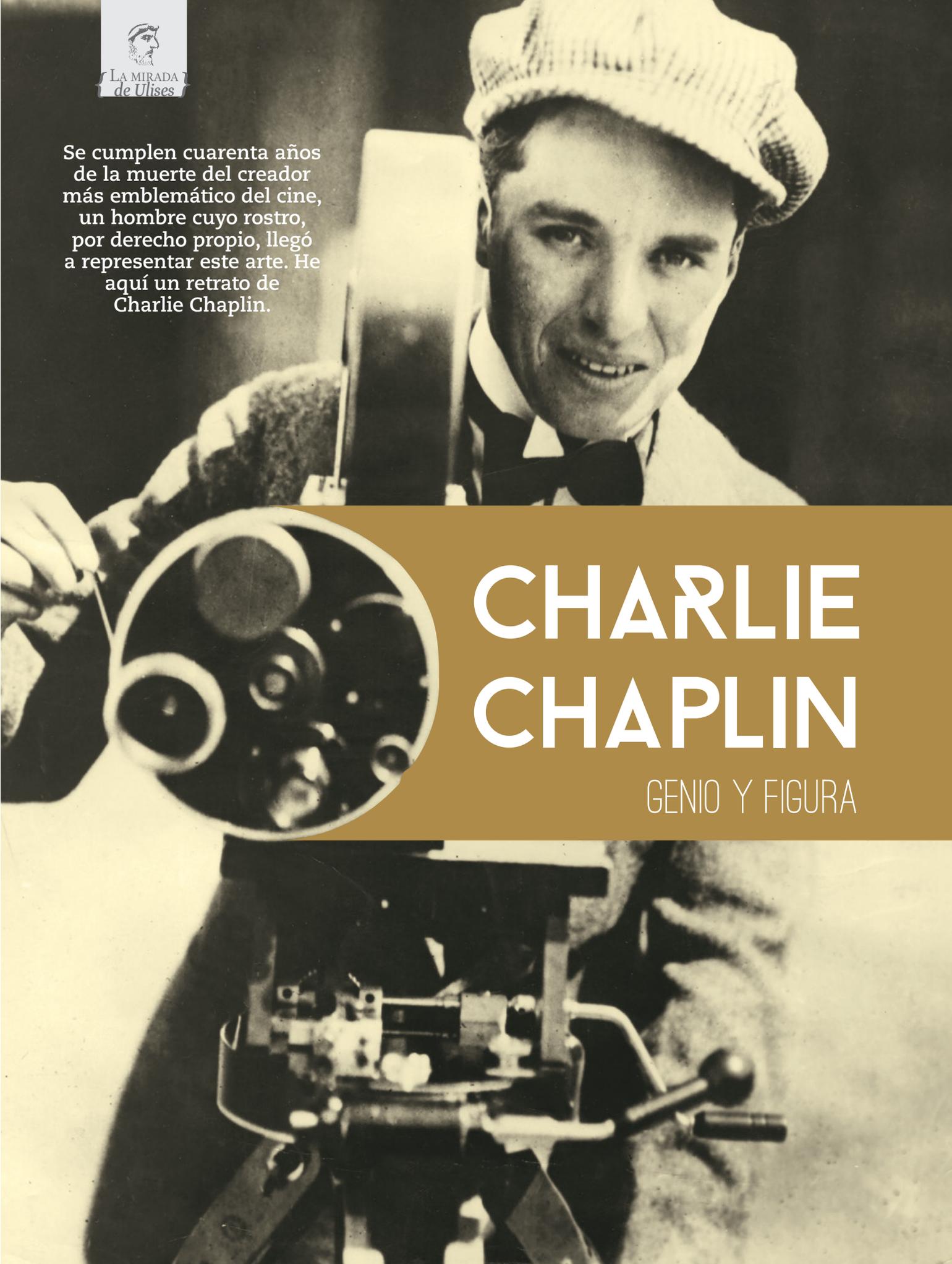




Se cumplen cuarenta años de la muerte del creador más emblemático del cine, un hombre cuyo rostro, por derecho propio, llegó a representar este arte. He aquí un retrato de Charlie Chaplin.



CHARLIE CHAPLIN

GENIO Y FIGURA

JUAN CARLOS
GONZÁLEZ A.

*Difícilmente podríamos decir de Chaplin
algo que no haya sido ya dicho.*

Rene Clair, 1929

En *El circo* (*The Circus*, 1928), Charlie Chaplin —perseguido por la policía— se refugia en un laberinto de espejos. De repente, ante nosotros, la figura múltiple y repetida del vagabundo, del “little fellow” que él creó en 1914. ¿Cuál es el personaje real y cuáles sus reflejos? Ni él mismo parece saberlo de la prisa y el desespero que siente en su huida. Pero para ser sinceros, tampoco nosotros lo sabemos con total certeza.

¿Es Charlie Chaplin el vagabundo travieso, pero de buen corazón, que se gana la solidaridad del público por su recursividad, desafío a la ley y eterno anhelo de amor? ¿Es Charlie Chaplin, en realidad, el director, el actor, el guionista, el compositor, el bailarín, el mimo consumado? ¿Es Charlie Chaplin el multimillonario productor, proclive a los escándalos románticos, e inestable emocionalmente? Todos a la vez son él. Quizá el más fácil de definir sea el que interpretó delante de la pantalla. Veamos cómo lo describe uno de sus abogados en un juicio de plagio en 1925: “El demandante ha llevado siempre un atuendo particular y característico, que consiste en un bigote de una forma muy especial, un sombrero viejo y ropa y zapatos gastados, y siempre del mismo estilo, en concreto, un bombín gastado, un chaleco mal ajustado, una americana demasiado estrecha, unos pantalones y unos zapatos demasiado grandes y un bastón flexible que el demandante hace oscilar y dobla al interpretar el personaje en sus películas” (Gifreu, 2009: 74-75). En *Vacaciones* (*The Idle Class*, 1921), uno de sus últimos cortometrajes, Charlie hace un papel dual, el del vagabundo y el de un millonario distraído. He ahí, de repente y juntas, dos de sus encarnaciones

contradictorias: el hombre sin oportunidades y deseoso de tener algo, no pasar hambre y encontrar afecto, versus el millonario clasista, hedonista y librepensador, que incluso fue acusado de amenazar los cimientos de la sociedad norteamericana por su conducta disipada y sus declaraciones de izquierda. En 1940 va a repetir ese juego dual cuando en *El gran dictador* (*The Great Dictator*) sea un idealista barbero judío, aun parecido externamente al vagabundo, y así mismo representante al dictador Hynkel, una sátira de Hitler.

Sin embargo, el hombre delante y detrás de la cámara era uno solo, una persona absolutamente brillante que de las cenizas de una infancia miserable en Inglaterra se alzó triunfal hasta la cima indisputada del estrellato artístico de Hollywood, con todos los peligros, tentaciones y pasos en falso que eso implicaba. Fue frágil, cayó, se equivocó, volvió a levantarse, volvió a caer, se puso en pie de nuevo, dijo muchas veces lo que no debía en los momentos menos oportunos. Esa parecía su manera de vivir, la que escogió para sí. Así supo crear, inventarse y reinventarse.

Tras repasar todos los largometrajes que hizo y un buen número de sus cortometrajes, me atrevo a concluir que el éxito de Charlie Chaplin como artista —al único que me interesa resaltar— consistía en el conocimiento y el dominio absoluto de su cuerpo. Desde su gestualidad facial hasta el control de cada uno de sus movimientos, Chaplin tenía claro que esa era su herramienta infalible, su arma secreta de seducción del público. Esa capacidad de expresión corporal la fue afinando a medida que su personaje en la pantalla también fue evolucionando

ARRIBA. *Vacaciones* (*The Idle Class*, 1921)
CENTRO. *El Circo* (*The Circus*, 1928)
ABAJO. *El gran dictador* (*The Great Dictator*, 1940)

y volviéndose más “estilizado”, esto es, menos agresivo, egocentrista y primario.

El Charlie individualista de sus primeros cortos no tiene nada que ver con la imagen benévola que de él tenemos, fruto de sus largometrajes de madurez. Ese cambio progresivo de la personalidad del vagabundo fue también reflejo de los avances narrativos del cine, pues curiosamente ambos iban en paralelo. Mientras el cine empezó a contar historias más elaboradas y más largas, el vagabundo se fue tornando más sutil, sus gestos más complejos y dicentes, su actitud más generosa. Su tipo de humor pasó del *slapstick* grueso a una comedia humana admirable, pero no por alguna intuición, sino por un estudio calculado y muy inteligente de lo que podía agradarle al espectador.

Incluso Chaplin mismo fue capaz de hacer evolucionar el tipo de actuación dramática para el cine. Cuando hace *Una mujer de París* (*A Woman of Paris: A Drama of Fate*, 1923) —su primer drama y su primera película para United Artists, la compañía que fundó junto a Douglas Fairbanks,

Desde su gestualidad facial hasta el control de cada uno de sus movimientos, Chaplin tenía claro que esa era su herramienta infalible, su arma secreta de seducción del público. Esa capacidad de expresión corporal la fue afinando a medida que su personaje en la pantalla también fue evolucionando y volviéndose más “estilizado”, esto es, menos agresivo, egocentrista y primario.





ARRIBA. *Vida de perros* (*A Dog's Life*, 1918)
CENTRO. *La quimera del oro* (*The Gold Rush*, 1925)
ABAJO. *Tiempos modernos* (*Modern Times*, 1936)

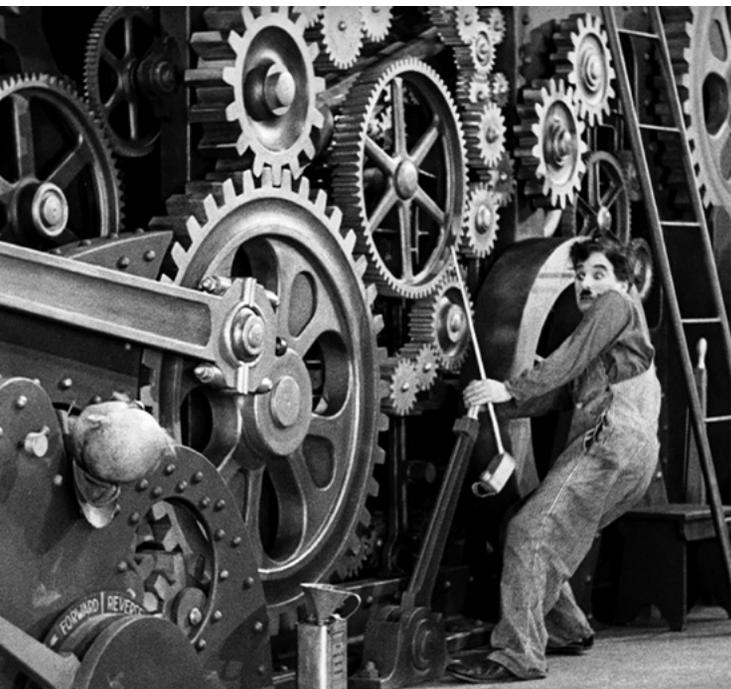


Mary Pickford y D. W. Griffith— opta por quedarse detrás de la lente y dirigir a sus actores buscando quitar toda ampulosidad teatral y limitando el rango de los gestos para hacerlos creíbles en la pantalla grande. Aquí también aprendió una lección: su solo nombre no bastaba para atraer a las audiencias. Ellos querían verlo y querían reírse con él. *Una mujer de París* perdió dinero.

Fusionar comedia y drama

En *Vida de perros* (*A Dog's Life*, 1918), uno de sus cortos para la Mutual Film Corp., Chaplin encontró un comodín dramático encarnado en Scraps, un perro callejero con el que podía probar a dar —con éxito— un poco de ternura. Pasar de una mascota a un niño era solo asunto de tiempo, como pudo constatarse en *El chico* (*The Kid*, 1921), donde ya la mezcla de comedia de costumbres y de drama social empieza a tomar forma para él y a hacerse central. Ambos elementos se irán refinando para alcanzar altas cotas de maestría en *La quimera del oro* (*The Gold Rush*, 1925), *El circo* (*The Circus*, 1928) y *Luces de la ciudad* (*City Lights*, 1931).

Mientras sus comediantes rivales, Buster Keaton y Harold Lloyd, le apuntaban a la acrobacia temeraria, donde la sonrisa franca era reemplazada por la risa nerviosa ante el peligro que asumían, Chaplin se decantó por el detalle de los gestos, por la agudeza de los movimientos, por la precisión de un bailarín que jamás pierde el ritmo y que tiene el *timing* cómico perfecto para la pantomima. La danza de los panecillos en *La quimera del oro*, las acrobacias en la cuerda floja de *El circo*, la escena de boxeo en *Luces de la ciudad*, la afeitada de un cliente al ritmo de la danza húngara número 5 de Brahms en *El gran dictador* son momentos de altísima comedia, igual de graciosos el año de su estreno que hoy. Chaplin los conseguía fruto de una exigencia personal máxima y de



repetir y repetir las tomas sin importar lo que eso representara en términos personales o de dinero. Él, a su vez, interpretaba en los ensayos todos los demás roles que los otros actores debían luego representar a la perfección según sus instrucciones (por eso se afirma que su compañero de reparto ideal fue Jackie Coogan, el niño de cinco años que coprotagonizó *El chico*, pues este se dedicaba a imitarlo). Todo le debía salir perfecto. Y lo lograba, no importa que atravesara momentos de enorme perturbación personal o laboral, bien fuera el hecho de tener que sacar subrepticamente de California lo rodado de *El chico* para evitar que lo confiscaran en un juicio de divorcio, cambiar de actriz protagónica en medio del rodaje de *La quimera del oro*, o presenciar impotente cuando un incendio destruyó el plató de *El circo*.

Pese a la perfección de sus filmes para United Artists, el Charlie de sus orígenes —el avisado egoísta y cruel de algunos de sus cortos para la Keystone y la Essanay— nunca desapareció del todo. El matiz solidario de sus largometrajes ocultaba bien esos impulsos primarios, la mayoría relacionados con el hambre, un recuerdo perenne de su infancia paupérrima llena de carencias. El hueso con restos de carne que el vagabundo gambusino se disputa con un gigante en *La quimera del oro* o la reacción violenta del personaje cuando ve que la chica de *El circo* se está comiendo un pan que él dejó momentáneamente abandonado son muestras de que detrás del solitario compasivo hubo siempre un ser que no dejó nunca de pensar primero en la satisfacción de sus propias necesidades. “Hay un lado cruel en ti”, le dice Henri Verdoux a su pequeño hijo, recriminándole por halarle la cola a un gato. Ese personaje —interpretado por Chaplin— es el protagonista de *Monsieur Verdoux* (1947), una sátira sobre un Barba Azul que asesina mujeres para quedarse con sus fortunas. Ya no hay dualidades como en el vagabundo, ahí ya solo hay maldad y cinismo puros.

Ese mismo “little fellow”, desconfiado de la ley —que nunca está a su favor— genera simpatía y solidaridad por estar oprimido. El drama está planteado: Charlie el vagabundo no puede vivir tranquilo, perseguido siempre por una policía que sumariamente lo hace sospechoso y culpable hasta que se demuestre lo contrario. Véanlo claramente

Mientras sus comediantes rivales, Buster Keaton y Harold Lloyd, le apuntaban a la acrobacia temeraria, donde la sonrisa franca era reemplazada por la risa nerviosa ante el peligro que asumían, Chaplin se decantó por el detalle de los gestos, por la agudeza de los movimientos, por la precisión de un bailarín que jamás pierde el ritmo y que tiene el *timing* cómico perfecto para la pantomima

en *El chico* cuando llegan a quitarle el niño. Esa lucha de Charlie por evitar que se lleven a John era una lucha colectiva de todos los que veían ese mediometraje y sentían que algo así les pasaba o les había pasado. ¿Cómo no verse representados e identificados con ese hombrecillo al que todo se lo habían arrebatado y que pese a eso seguía peleando por su dignidad? Aunque el drama social se iba haciendo patente en su cine había que llegar hasta *Tiempos modernos* (*Modern Times*, 1936) para ver la realidad penetrar profundamente en su cine. Es como si todos sus largometrajes previos hubieran sido fantasías y de repente el vagabundo llegara a la América pos Depresión económica en medio del desempleo, las huelgas y los cierres de fábricas y empresas. Es violenta esa llegada, es aterrador como lo trata la policía, todas las veces que lo ponen preso, la acusación de comunismo, la aparición de la cocaína en la cárcel. Charlie se asomaba a un mundo cambiante y peligroso para él y donde ya un ser idealista (y mudo, además) como él no cabía. Y por eso el vagabundo se va para siempre en esa película.

El otro enemigo —ya lo intuyen— fue la aparición del cine sonoro. El estreno de *El cantante de jazz* (*The Jazz Singer*, 1927) cuando Chaplin estaba acabando de rodar *El circo* marcaba el final de una época completa, pero en

ese momento nadie lo sabía. Chaplin pensó que era una moda frívola y pasajera, pero no resultó así. La tecnología llegaba para quedarse y para cambiar las costumbres del público y el modo de rodar y narrar en el cine. Carreras enteras de ilustres actores y actrices (John Gilbert, Pola Negri, Mae Murray) del cine mudo quedaron arruinadas, al no poderse acomodar a las nuevas exigencias histriónicas y de dicción. Mal aconsejado, Buster Keaton no pudo hacer el tránsito al sonoro y Harold Lloyd, aunque se acomodó, no pudo lograr la calidad que sus filmes silentes tenían. Chaplin miraba todo a la distancia. Solo él, solo alguien con su prestigio y su dinero podía atreverse a hacer *Luces de la ciudad*, estrenarla en 1931 y triunfar de manera rotunda. Aunque la película ya tenía efectos sonoros, música sincronizada y algunas voces deformadas, el vagabundo seguía siendo mudo. Si esa iba a ser su despedida, el filme tendría que ser inolvidable. Y de veras que esta es una obra maestra, un filme perfecto de principio a fin. Chaplin se esmera en hacer unas secuencias cómicas de enorme brillantez, como para que no olvidemos nunca el arte silente que estaba desapareciendo. Sin embargo, la escena final del filme y la más lograda no es cómica, sino dramática. El rostro del vagabundo entre el pasmo, la pena, el bochorno y la alegría. Todos esos sentimientos en un primer plano de un hombre. ¿Para qué las palabras?

La política de un autor

Tiempos modernos fue estrenada en Nueva York el 5 de febrero de 1936, cuando el cine sonoro llevaba casi una década de evolución. Tozudo, Chaplin insiste en que su personaje siga siendo mudo en medio de una película llena de sonidos y en la que el vagabundo canta una canción en un lenguaje incomprensible. Era la oportunidad para medir su propia vigencia y para darle al vagabundo una despedida digna al lado de una mujer: cuando se pierde en el horizonte, de la mano de ella, ya no volveremos a verlo. Esta cinta también le permitió a Chaplin expresar sus temores acerca de la industrialización, la fabricación en líneas de producción industrial y el consecuente desempleo. El tono de la película es político —al vagabundo lo acusan de liderar una manifestación comunista— un tópico

que este autor manejó con cierta ingenuidad. En su libro *Un comediante descubre el mundo*, escrito tras un largo periplo por Europa y Asia, Chaplin —devenido en intelectual— lanza una serie de utópicas propuestas para acabar con la inequidad social, que son tan bien intencionadas como poco prácticas. Sus ideas sobre el malestar político del mundo las expresó en la pantalla en *El gran dictador*, una sátira demasiado arriesgada sobre el totalitarismo que se mofó abiertamente de la amenaza que representaban Hitler y Mussolini, y que concluye con un discurso humanista que el propio Chaplin lanza en primera persona: “Hemos progresado muy deprisa, pero nos hemos encarcelado a nosotros mismos. El maquinismo, que crea abundancia, nos deja en la necesidad. Nuestro conocimiento nos ha hecho cínicos. Nuestra inteligencia, duros y secos. Pensamos demasiado, sentimos muy poco. Más que máquinas necesitamos más humanidad. Más que inteligencia, tener bondad y dulzura”, dice en un aparte.

Las ideas políticas de Chaplin expresadas en ese discurso son cuando menos candorosas y no resisten mayor análisis, más allá de haber sido pronunciadas por un hombre de enorme influencia y en un momento particularmente complejo de la historia. Hay una anécdota al respecto: “En una ocasión Chaplin y Buster Keaton estaban tomando cerveza en la cocina de este último. ‘Lo que yo quiero’ —dijo Chaplin— ‘es que todos los niños tengan lo suficiente para comer, zapatos en sus pies y un techo sobre sus cabezas’. ‘Pero Charlie’ —replicó Keaton— ‘¿Conoces a alguien que no quiera eso?’. Esa es quizá la mejor respuesta al discurso de cierre de *El gran dictador*” (Ackroyd, 2014: 195).

Esa postura política —mezcla de sentido común, humanismo, ética laica e izquierdismo— que prolongó con su apoyo a la apertura de un segundo frente europeo de los aliados durante la Segunda Guerra Mundial para ayudar a los rusos, amén de sus escándalos personales con jóvenes mujeres (incluyendo un pleito por paternidad en 1943), tendría graves consecuencias para él, quien además nunca se nacionalizó en Estados Unidos, algo que más que un capricho, hay que entenderlo como una defensa de su inveterada individualidad.

Durante las audiencias del Comité de Actividades Antiamericanas del Senado, en las que se indagaba por la infiltración comunista en Hollywood, Chaplin fue llamado a dar testimonio tal como lo anota en su autobiografía: “mientras estaba montando de nuevo *Verdoux*, recibí un mensaje telefónico de un funcionario judicial de Estados Unidos, diciendo que tenía para mí una citación por la que debía comparecer en Washington ante el Comité de Actividades Antiamericanas. Éramos diecinueve los citados” (Chaplin, 1964: 447). Tras tres aplazamientos de la citación, Chaplin les envió un telegrama en el que afirmó que “para su conveniencia les informaré lo que creo que quieren saber. No soy comunista, ni he ingresado en ningún partido ni organización política en mi vida. Soy lo que ustedes llaman un ‘pacifista’. Confío que esto no les ofenda. Así que especifiquen definitivamente cuando debo concurrir a Washington” (Alsina, 1977: 67). Curiosamente, el mensaje surtió efecto y Chaplin no fue citado a declarar. Sin embargo, la polarización que causaba con sus actitudes y con sus afirmaciones (en *Monsieur Verdoux* dice “un asesinato te convierte en un villano, millones en un héroe. Los números santifican, amigo”) le había causado ya un daño irreparable. Chaplin era un hombre incómodo para un país sumido en el miedo al comunismo.

Para asistir al estreno de *Candilejas* (*Limelight*, 1952) en Londres, Chaplin y su cuarta esposa, Oona O’Neill, abordaron el transatlántico RMS Queen Elizabeth el 18 de septiembre de 1952. Al otro día el fiscal general de Estados Unidos, James P. McGranery, revocó su permiso de ingreso al país. Chaplin se instaló definitivamente en Suiza cortando todos los lazos con Estados Unidos. Realizaría dos películas más, rodadas en Inglaterra: *Un rey en Nueva York* (*A King in New York*, 1957) y *La condesa de Hong Kong* (*A Countess from Hong Kong*, 1967). ¿Era el ocaso? Muchos pensaron eso, pero hay que ver el tono beligerante de *Un rey en Nueva York* para darse cuenta de que Chaplin tenía cuentas por saldar con Estados Unidos y que iba ser a través del cine como iba a arreglarlas. Esta cinta, en la que un monarca de un país europeo ficticio huye a América tras una revolución, es una crítica mordaz a los sistemas social, cultural y político norteamericanos, cacería

de brujas macartista incluida. Tristemente, el afán revanchista le quita agudeza y le añade una bufonería inédita para el tamaño de este artista.

Regreso con gloria

El 10 de abril de 1972 en el Dorothy Chandler Pavilion, en Los Ángeles, tuvo lugar una ceremonia de los premios Oscar que la historia no olvida. El presidente de la Academia de Hollywood, Daniel Taradash, presentó el premio honorario a Charlie Chaplin “por el incalculable efecto que él ha tenido en hacer del cine la forma artística de este siglo”. Aparece entonces Chaplin, a punto de cumplir 83 años, en el escenario. La ovación de todos los asistentes, de pie, dura 12 minutos. El homenajeador, algo abochornado, intenta detenerlos, pero es imposible, los aplausos no cesan. Cuando por fin logra hablar, dice tan solo, “Oh, muchas gracias. Esto es un momento emotivo para mí y las palabras parecen tan fútiles, tan débiles. Solo puedo agradecerles por el honor de invitarme aquí. Y ustedes son unas personas maravillosas y dulces. Gracias”.

Para un hombre que hizo del silencio en el cine su credo, era suficiente con lo que dijo esa noche. Muchas veces las palabras son fútiles y débiles, en cambio la gestualidad, las acciones y las emociones que Chaplin expresó y supo transmitirnos en la pantalla son, y serán, eternas. ■

Juan Carlos González (Colombia)

Médico especialista en microbiología clínica. Profesor titular de la Facultad de Medicina de la Universidad Pontificia Bolivariana. Columnista editorial de cine del periódico *El Tiempo*, crítico de cine de las revistas *Arcadia* y *Revista Universidad de Antioquia*, y del suplemento *Generación*. Actual editor de la revista *Kinetoscopio*. Autor de los libros *François Truffaut: una vida hecha cine* (Panamericana, 2005), *Elogio de lo imperfecto, el cine de Billy Wilder* (Universidad de Antioquia, 2008), *Grandes del cine* (Universidad de Antioquia, 2011) e *Imágenes escritas, obras maestras del cine* (EAFIT, 2014).

Referencias

- Ackroyd, Peter (2014). *Charlie Chaplin*. Londres: Chatto & Windus.
- Alsina T., Homero (1977). *Chaplin - Todo sobre un mito*. Barcelona: Bruguera.
- Chaplin, Charles (1964). *My Autobiography*. Nueva York: Simon and Schuster.
- Gifreu, Alex (coord.) (2009). *Chaplin en imágenes*. Barcelona: Obra Social La Caixa.