

152

CHARLES CHAPLIN

filmoteca  
de Caja España

escritos



Caja España

OBRA SOCIAL



F I L M O T E C A

# ESCRITOS - 152

CHARLES CHAPLIN



## EL FIN DE CHARLOT

Reestrenadas ahora en España, "Tiempos modernos" (realizada en 1935) y "El gran dictador" (de 1940) son las dos últimas películas que protagonizó Charlot, el personaje creado por Charles Chaplin. "El gran dictador" es además la primera película sonora de Chaplin y la única, por tanto, con sonido sincrónico en la que aparece esa imagen emblemática de la época del llamado cine "mudo": en esta película Charlot, por fin, habla. Por añadidura, este último filme es el resultado de un rodaje y de un proceso de producción muy corto para lo que era habitual en Chaplin, consecuencia sobre todo de que en esta ocasión trabajara con un guión completo, cambiando así su particular técnica de rodaje, tan característica que puede considerarse como única en la historia del cine.

En efecto, Chaplin rodaba y rodaba material, a partir de una idea o de una intuición, y tras visionarlo iba desechando o aceptando lo que el azar, la suerte o las siempre esquivas musas aportaban. Este método, que ha sido comparado al del pintor que traza un boceto tras otro, corrigiendo continuamente sobre la marcha, en cine es carísimo, porque exige mantener al equipo de rodaje inactivo durante largas temporadas. Pero Chaplin decidió utilizar el enorme poder y sobre todo el dinero que había ganado en Hollywood para pagarse este lujo. Sin embargo con "El gran dictador" iba a remolque de la vertiginosa actualidad: ideada en 1938, cuando el nazismo y el fascismo estaban en pleno auge, Chaplin acabó el guión justo el mismo día que Gran Bretaña declaraba la guerra a Alemania. Después aceleró de tal modo el rodaje que este apenas duró 168 días, un tiempo increíblemente corto en él, ya que casi siempre tardaba más de un año. Por otra parte y

pese al escaso tiempo invertido, dedicó más de 3 meses al discurso final, demostrando con ello la importancia que concedía a dicha escena.

Chaplin se metió así de lleno en la actualidad, implicándose en tiempo real, pero de manera visionaria, en el acontecimiento más importante del siglo XX: el nazismo y la siniestra mortandad que generó, especialmente mediante el Holocausto judío (que, como Solución Final, empezaría más de 2 años después del estreno de "El gran dictador"). Habiéndose resistido a la implantación del cine sonoro (un desarrollo técnico que, efectivamente, al principio dió lugar a un retroceso estético notable), Chaplin inmoló a su personaje mudo y musical, coreográfico y existencial, el Charlot arquetipo de la fotografía en movimiento, en una escena final en la que este desaparece para siempre tras hablar durante varios minutos de cara a la cámara.

¿Por qué rechazó Chaplin la implantación comercial de los llamados "talkies" o películas habladas con sonido sincrónico?. Veamos lo que él mismo razonó en un célebre artículo ("El gesto comienza donde acaba la palabra o ¡los talkies!", publicado en el Motion Picture Herald Magazine. New York, 1928): "¿Los talkies? -películas habladas-. Podéis afirmar que los detesto...Se disponen a estropear el arte más antiguo del mundo, el arte de la pantomima. Aniquilan la gran belleza del silencio. Derriban el edificio actual de la pantalla, la corriente que ha creado las estrellas, los cinéfilos, la inmensa popularidad del cine, la atracción de la belleza. Porque la belleza es lo más importante del cine. La pantalla es pictórica. Imágenes(..). En mi nuevo film "Luces de la ciudad" no usaré la palabra.

No la utilizaré jamás. Sería fatal para mí. Y no alcanzo a entender por que la utilizan quienes podrían prescindir totalmente de ella; Harold Lloyd, por ejemplo. Pero si utilizaré un acompañamiento musical sincrónico y grabado. Es algo muy distinto (...). El film hablado ataca las tradiciones de la pantomima que nos ha costado tanto esfuerzo introducir en la pantalla, y a partir de los cuales debe ser juzgado el arte cinematográfico. El film hablado destruye toda la técnica que hemos adquirido. Historia y movimiento se someten a la palabra para permitir una reproducción exacta de sonidos que la imaginación del espectador puede percibir. De manera insensible nuestro juguete se ha convertido en una forma de arte reconocida. Los actores saben que el objetivo no graba unas palabras, sino unos pensamientos y unas emociones. Han aprendido el alfabeto del movimiento, la poesía del gesto. Ahora el gesto comienza donde termina la palabra. (...). El arte cinematográfico se parece a la música más que a cualquier otro arte. Cuanto más trabajo más me sorprenden sus posibilidades y más seguro estoy de que actualmente sabemos muy poco de ellas. Los productores afirman que el público está cansado de películas mudas, que reclaman films hablados, en color, estereoscópicos. Dicen sandeces y lo saben. Lo que el público quiere es diversión para una tarde. No puedo soportar las canciones filmadas o los aguafuertes de colores. Con el teatro ya tenemos una perfecta forma de arte tridimensional. Al trasladar las obras de teatro a la pantalla, el film hablado se convierte en un sucedáneo del teatro. Peor todavía, en un sustituto del arte teatral en lugar del propio arte. Falsificación de un arte más antiguo y más importante, solo posee el valor de una copia de un viejo maestro. No es más que un hábil facsímil facilitado por la perfección de un sistema mecánico.

(...). Estoy seguro de que debo mi éxito a mis dotes de mimo. No he llegado al cine procedente del drama severo como algunas vedettes actuales. A excepción de una aparición en un escenario londinense en el papel de Billy, ordenanza de Sherlock Holmes, solo participé en la famosa compañía Karno. Los espectáculos de Karno respetaban todas las tradiciones de la pantomima. Acrobacias y payasadas, risa trágica y compasiva, melancolía, sketches, danzas y juegos malabares sobriamente mezclados expresaban la incomparable comicidad inglesa. Aparecían ladrones de bicicletas, jugadores de billar, borrachos que vuelven a casa, clases de boxeo en los bastidores de un music-hall, ilusionistas que fallan sus trucos, cantantes que se disponen a cantar y no lo consiguen... Cada número se realiza con esa impasibilidad que provoca indefectiblemente la risa. Todos los efectos hacían blanco con tanta seguridad como el puño de un gran boxeador. Todas las estratagemas sacudían al público como un cañonazo. Era imposible mejor escuela para un mimo de la pantalla, pues la esencia del cine es el silencio, En mis films yo no hablo jamás. No creo que mi voz pueda añadir nada a cualquiera de mis comedias. Al contrario, destruiría la ilusión que quiero crear, la de una pequeña silueta que simboliza la extravagancia, de un ilusionista, no de un personaje real, sino una idea humorística, una abstracción cómica. Si mis comedias mudas siguen divirtiéndome por una tarde al público, me sentiré totalmente satisfecho...”.

Charlot fue esa excelsa creación surgida de un horrible artefacto técnico, el cinematógrafo, que sin embargo gracias a los cineastas pioneros permitió una nueva forma de expresar el espacio y el tiempo: el ritmo de los gags de Charlot es musical y perfecto; es el movimiento en

estado puro, iniciático y fundante de la mirada humana. Nos ofrece el goce de una mirada inocente y armoniosa, a la vez que trasgresora, ejemplificado por un personaje paradójico, mitad aristócrata mitad mendigo, medio héroe y medio pillo. Una mirada por tanto estructurada en su relación misma con lo sagrado que, como explicó Bataille, tiene que ver tanto con la Trasgresión como con la Ley: en “Charlot en la calle de la Paz” (1917), el vagabundo miserable, que está dispuesto a robar el cepillo de una iglesia pasa, por mediación de una hermosa mujer, a ser un frágil policía, afortunadamente eficaz, que libera a toda una comunidad de una, hasta ese momento, invencible pandilla de gansters capitaneada por un gigantesco matón.

De la máquina cinematográfica, tan parecida en su mecánica interna a esas otras máquinas industriales e infernales que pone en solfa “Tiempos modernos”, Charlot extrae la mirada subjetiva que comunica al yo del espectador con ese otro a la vez próximo y distante, fruto de una identificación simbólica. Efectivamente, tal y como dice Chaplin en su escrito contra los talkies, el arte de Charlot si con algo tiene que ver es con la música. Ese es el mérito de Chaplin en la historia del cine: los Lumière, al sacar su cámara tomavistas a la calle utilizaron códigos procedentes de la pintura (encuadre, composición, utilización de la luz, profundidad de campo...) para crear así una imagen fotográfica legible. Pero había un exceso, un resto que no pudieron contralar, y ello pese a que intentaron construir escenas, a modo de “tableaux”, mediante un sutil trabajo escenográfico, a través de la utilización como figurantes de familiares o empleados. Así en “Juego de cartas” (1895), su padre y unos amigos se colocaron exactamente en la misma posición que los célebres jugado-

res de cartas de Cezanne, pero la llegada de un criado, con sus gestos excesivos y descontrolados (lógicamente, ya que no es un actor profesional) interfiere con la mirada, la desvía, la descoloca; del mismo modo que lo hace otro movimiento todavía más incontrolable: el de las infinitas hojas de los árboles del fondo. Los espectadores de la época dirigían su mirada, deslocalizada y perpleja, hacia estos “excesos”: “¡Mira como se mueven las hojas!”, gritaban asombrados, según los cronistas de la época.

Movimiento pues de una radicalidad fotográfica que impedía toda articulación lingüística y, no digamos, espectacular. Será a partir de ese “ruido” indeseable generado por la imagen fotográfica en movimiento, por la cámara cinematográfica, como el genio de Chaplin, desde 1914 hasta 1928 –partiendo, eso sí, no de la nada, sino del enorme trabajo escenográfico y mímico del primer gran artista del cine, George Méliès– logre poner en pie una visualidad nueva y armónica. Y eso que aquel ruido presentaba muchos inconvenientes para su transformación en pantomima, en espectáculo: era demasiado real, demasiado sucio, demasiado evidente y verosímil, a la vez que siniestro y fantasmal en su reproducción mecánica de una vida que ya no lo es, que ya pasó. Pero Chaplin, poco a poco, sacó ritmo, primero, melodía después y, por último, una armonía impensable hasta entonces, que dotó de contenido emocional a esa ruidosa y sucia –por realista– fotografía en movimiento. Es la música en la pantalla, es el ballet visual, el ritmo y la melodía conteniendo a lo escópico, poniendo freno a la simpleza voyeurista propiciada por tan extraño aparato.

Charlot logra crear algo nuevo –la visualidad musical o la música visual– y su creatividad llega al colmo cuando

entronca esa proeza con la emotividad más esencial y subjetiva –infantil, en el buen sentido de la palabra- del psiquismo humano; esa música sirve para mostrar a un entrañable personaje en lucha constante con los “mayores” (esos gigantes abusones, esos malencarados policías) y sobre todo con los objetos. En esas fases imaginarias de la construcción de la subjetividad, los objetos se confunden con el Yo, lo amenazan, lo asedian. Charlot lucha con ellos y los transforma mágicamente, haciendo de la necesidad virtud: unos cordones son espaguetis y una suela de zapato un filete. Los vemos, adquieren esa nueva textura ante nuestros ojos. El mundo del realismo sucio cinematográfico, todo él transformado, por arte de magia, en otra cosa, en una cosa gozosa y plena.

Pero superada, tras tanto trabajo, esta primera fase del desarrollo del cine en el ámbito estético, aguardaba al nuevo arte su inevitable encuentro con la palabra, con el teatro y la literatura. En eso, evidentemente, Chaplin se equivocó, no supo, no pudo ver lo que la palabra literaria y teatral tenían de capacidad de contención de lo escópico. El triunfo de la palabra, del conflicto teatralizado mediante los diálogos, sobre la mostruosidad de la cámara y su radicalidad fotográfica y voyeurista es la historia del gran cine clásico de Hollywood. Pero esa es otra historia.

Chaplin, por último, consiguió, eso sí, llevar el conflicto entre la máquina y el sujeto, entre la razón instrumental y el sentido emocional a su puesta en escena mediante la palabra sincronizada con la imagen en el famoso discurso final de “El gran dictador”: “Nuestra ciencia nos ha hecho cínicos; nuestra inteligencia, duros y faltos de sentimientos. Pensamos demasiado y sentimos demasiado poco. Más que maquinaria, necesitamos humanidad. Más que inteligencia, necesitamos amabi-

lidad y cortesía. Sin estas cualidades, la vida será violenta y todo se perderá”.

Porque esa técnica deshumanizadora puede utilizarse de nuevo, paradójicamente, en la visión artística de Chaplin, para combatir sus propios efectos devastadores: al hablar por la radio, el pobre peluquero judío del gueto se hace oír por todos, igual que Charlot pobló con su imagen mecánica y artificial la vida de las enormes masas de espectadores que con él gozaron: “Incluso ahora, mi voz está llegando a millones de seres de todo el mundo, a millones de hombres, mujeres y niños desesperados, víctimas de un sistema que tortura a los hombres y encarcela a las personas inocentes. A aquellos que puedan oírme, les digo: No desesperéis”. Y su mensaje es inequívoco y ejemplar, conmovedoramente vigente:”¡ No luchéis por la esclavitud ! ¡ Luchad por la libertad ! En el capítulo diecisiete de San Lucas está escrito que el reino de Dios se halla dentro del hombre, ¡ no de un hombre o de un grupo de hombres, sino de todos los hombres ! ¡ en nombre de la democracia, unámonos !”. Apelando a la democracia y al concepto de alma universal (esencia del sujeto), lo mejor y más valioso de la tradición civilizatoria occidental queda así reivindicado y salvado por Charlot, arquetipo del siglo XX imitado escenográficamente por un siniestro bufón y matarife, ese Hitler que no es sino su reverso diabólico.

Rememoremos, pues merece la pena, aquel momento único en la filmografía de Chaplin que es el discurso final de “El gran dictador”: sentados en la tribuna de los jerifaltes nazis, el pobre peluquero judío del gueto (Charlot) y su amigo, el disidente alemán (detalle de extrema benevolencia de Chaplin para con un pueblo en su inmensa mayoría colaboracionista y cómplice), ambos se dan cuenta de que por su enorme parecido con el

dictador Hynkel, Charlot ha sido confundido con él, y que no le queda más remedio que subir a la tribuna: “Habla, es nuestra única esperanza”, le dice a Charlot su amigo (Foto 1). En efecto, gracias a la semejanza formal entre Charlot y



FOTO 1

Hitler, la vida y el arte se entremezclan y comprometen de manera única y deslumbrante en esta película y, sobre todo, en ese final portentoso. Charlot habla: sube a la tribuna y mirando a cámara (algo totalmente excluído de sus películas anteriores, como en general ausente en todo el cine clásico de Hollywood) se dirige directamente al espectador en primer plano (Foto 2).



FOTO 2

Este momento ha sido ejemplarmente glosado por André Bazin en un texto que dió pie, más tarde, a un memorable artículo de J.G. Requena (“La muerte enun-

ciada”. *Contracampo* nº 37, 1984: a partir de la muerte de Charlot como personaje, Requena analiza la reconstrucción de Chaplin, como actor, en “Monsieur Verdoux” -1946- y “Candilejas” -1952-). Recordemos, en primer lugar, lo que decía Bazin: “.. se distingue claramente la descomposición del personaje (...). De ese plano interminable y demasiado corto (en escala) para mi gusto, sólo recuerdo el hechizante timbre de una voz y la más sorprendente de las metamorfosis. El mofoletudo rostro de Charlot desaparecía poco a poco (...) traicionado por la proximidad de la cámara (...). Debajo, como en sobreimpresión, aparecía la cara de un hombre envejecido (...) la cara de Charles Spencer Chaplin”.

El precio a pagar a la hora de utilizar el talkie, la palabra hablada, el discurso explícita e inequívocamente dirigido a los espectadores es, nada más y nada menos, que la desaparición, ya para siempre, de ese ícono del cine que fue Charlot. “Detengámonos por un instante en la escenografía de este momento crepuscular. Vestido con las ropas del dictador, subido al podio de la Historia, Charlot nos mira y toma la palabra. Habla a un contracampo infinito, pues se extiende más allá del universo de la ficción y más allá del tiempo en que su imagen es registrada. Los espectadores de entonces y los del futuro son así, explícitamente, interpelados. Pero la fuerza de las palabras que Charlot nos dirige reposa sobre todo en su carácter testamentario: son las últimas palabras al borde de la muerte (...). Charlot muere abrazado al Hitler que aniquila y que le aniquila. Pero en lugar de un hipotético silencio definitivo, un nuevo personaje emerge tras él, como por sobreimpresión. Llamemóslle Charles Spencer Chaplin” (JG Requena, *op.cit.*).

Es el fin de Charlot, su último y más valioso trabajo, la finalidad misma de una

máscara escénica trabajosamente construida a lo largo de años: salvar a una humanidad que nunca se ha puesto a sí misma tan en peligro, merced al desarrollo incontrolado de las máquinas, del crecimiento imparable de las técnicas de matar, ese es el legado de Charlot, máscara construida a su vez a partir de una máquina.

“Máscara” en griego clásico se decía “persona”. El sujeto humano es esa máscara simbólica que todos debemos construir para sobrevivir en esa representación que es la realidad. Máscara que nos protege, que crea nuestra intimidad, nuestra parte oculta (nuestro inconsciente) y debajo de la cual está ese cuerpo real, que envejece y que debe, en un momento de verdad, dar la cara: “Hannah, ¿puedes oírme? ¡ Dondequiera que estés, alza los ojos ! ¡ Mira, Hannah ! ¡ Vuela hacia el arco iris, hacia la luz de la esperanza ! ¡ Alza los ojos, Hannah ! ¡ Alza



FOTO 3

los ojos !”, le dice el Chaplin que emerge bajo la máscara de Charlot , dirigiéndose a la joven y bella mujer judía, heroína del

gueto (Foto 3). A pesar de estar en trámites de divorcio, Chaplin contrató a su mujer Paulette Goddard para este papel principal, el de Hannah. Se ha dicho que Chaplin, a lo largo de su tormentosa vida privada, demostró no tener demasiada suerte con las mujeres, pero su relación con Paulette Goddard presentó unas características especiales, ya que convivió con ella varios años negándose a declarar si estaban o no casados, firme en una actitud desafiante que hubo de procurarle nuevos quebraderos de cabeza con esos sectores puritanos de los EEUU con los que siempre se llevó tan mal. Pero la conexión con la vida no termina aquí, ya que Hannah era el verdadero nombre de su madre (llamada Hannah Hill), una mujer que se volvió loca muy joven, tras abandonar a sus hijos en un orfanato, y a la que Chaplin cuidó hasta el fin de sus días, primero en Inglaterra y más tarde en los EEUU, a donde se la llevó con él.

Arte y vida: Charlot y Chaplin dirigen su discurso a partir de un deseo siempre problemático (Hannah está muy lejos, Paulette va a divorciarse; ambas remiten a esa madre perdida, para la razón y el afecto, muy pronto, demasiado pronto) pero que, pese al conflicto que desvela, no pierde la esperanza, pues es un deseo guiado por el amor, en el que Chaplin / Charlot, el yo y el sujeto, el discurso y la máscara, se sustentan para poder así vencer a Hitler-Hynkel, ese otro pulsional y mortífero que amenaza con aniquilarlo todo.

LUIS MARTIN ARIAS

# BIOFILMOGRAFÍA

de CHARLES CHAPLIN



Charles Spencer Chaplin nació en Londres, en 1889 y murió en Corsier-sur-Vevey, Suiza, en 1977. Actor director, guionista y músico fue un indudable genio, un autor completo -puede que el primero en la historia del cine- de tal modo que su inmortal personaje, Charlot, llegó a encarnar la esencia misma del séptimo arte para millones de personas durante varias generaciones.

Su infancia ha sido descrita, no sin razón, como "dickensiana": nació en un barrio pobre de Londres, en el seno de una infortunada familia judía. Sus padres fueron unos cómicos de music-hall sin suerte. Su madre, Hannah Hill, de origen irlandés y español, había huido de casa a

los dieciséis años para trabajar en la farándula, y llegó a hacerse acreedora de cierta renombre como cantante y bailarina bajo los seudónimos de Florence Harley y Lili Harley. Siguiendo al hombre del que estaba enamorada viajó a África del Sur, donde concibió a su primer hijo, Sydney, con el cual hubo de regresar, soltera y sola, a un Londres victoriano. Allí contrajo matrimonio con un vocalista judío de origen francés llamado Charles Chaplin, padre homónimo del que sería el cómico más célebre de todos los tiempos, quien pronto se entregó a un irreversible alcoholismo, se amancebó con otra mujer y falleció precozmente. Para colmo de desdichas, Hannah perdió la voz, hubo de renunciar al teatro y se refugió en

un asilo, viéndose obligada a abandonar a sus pequeños Sydney y Charles Spencer en un orfanato. La suma de infortunios harían que pronto perdiera la razón y fuera internada largas temporadas en siniestros manicomios. Mientras, Charles, convertido en un golfillo dickensiano, deambulaba por las interminables calles londinenses, ejerce mil oficios, trabajaba donde podía y acabará por emplearse en modestas compañías teatrales. Su primer papel llega con una breve intervención en el melodrama popular "Jim, the romance of a cockney", de H. A. Sainsbury, a los doce años. Luego participa en "Sherlock Holmes", adaptación teatral de las novelas de Conan Doyle, se enamora de la primera actriz, Marie Doro, obtiene un papel para su hermanastro Sidney y, gracias al trabajo de ambos, consigue sacar a su madre de su sórdida y obligada residencia. Aún actuará en otros muchos teatros antes de ingresar en la compañía de acróbatas bufos de Charlie Manon, donde lo descubre el próspero empresario Fred Karno y lo contrata. Con este último viajará en compañías ambulantes que ejecutan números de mimo y cantan, porque la ley prohibía hablar si no se representaban obras de teatro, y es durante aquellos años cuando aprende gran cantidad de recursos que le resultarán muy útiles en sus creaciones futuras.

En 1910 cruza por primera vez el Atlántico, pero con el compromiso de volver a Londres y no quedarse en Estados Unidos, porque Karno teme que se deje seducir por los atractivos contratos que la incipiente industria cinematográfica está ofreciendo a los actores de talento. No obstante, en su segundo viaje, en octubre de 1912, aceptará la proposición del gran Mack Sennett, que se ha instalado en Hollywood con una pequeña compañía denominada Keystone. La

Keystone lo contrató en diciembre de 1913 y debutó allí como intérprete del filme "Making a Living" (Charlot periodista o Charlot reportero) dirigido por Henry Pathé Lehrman, corto que constaba de un solo rollo, con una duración aproximada de 15 minutos, y que fue rodado en tan solo unas horas. Le seguirán, en tan sólo un año, nada menos que 34 películas hasta "Un sueño de Charlot", el último film para la Keystone, ya con guión y dirección de Charles Chaplin (desde "Caught in a Cabaret" -Charlot camarero-, su filme número 12, la dirección y el guión fue a menudo responsabilidad de Charles Chaplin). 1914 resultó ser un intenso año de aprendizaje de los trucos del oficio cinematográfico que le sirvió además para obtener un gran éxito, pero las constantes discusiones y discrepancias con Mack Sennett también se hicieron insoportables. Chaplin busca repetir en el cine los efectos y el estilo que ha aprendido en las tablas: un humor a base de reticencias, de insinuaciones, de elipsis, de situaciones frustradas. Por su parte, Sennett quiere películas trepidantes, llenas de acciones alocadas, absurdas, caricaturescas: desea una cascada de disparates que cobren un sentido global luego en el montaje, tarea de la que él mismo se encarga.

La ruptura era inevitable, y a principios de 1915 firma un contrato con la productora Esanay para rodar catorce películas de dos rollos con completa libertad. Descubre a Edna Purviance y la convierte en la rubia heroína de la que el miserable vagabundo siempre se enamora, y así mismo va caracterizando al rudo y voluminoso antagonista con el que siempre ha de pelearse. El personaje de Charlot ya no necesitaría los payasos de la Keystone; incluso si debía repetir aquí y allá ciertos episodios de sus viejas películas, el trabajo de Chaplin consistía, en

parte, en precisarlo, pulirlo, liberarlo de la carga de vulgaridad (y también de los reflejos mecánicos heredados del slapstick) para elevarlo hasta la comicidad más noble. Acaba así de perfilarse, ya casi definitivamente constituido –después habrá de incorporar una mayor profundización en el gag y en el romanticismo melodramático- el icono más importante de siglo XX: Charlot.

Mucho se ha escrito sobre Charlot (Carlitos para los hispano parlantes), un personaje que nació ya en la primera película interpretada por Chaplin, cuando se calzó unos enormes zapatones de clown, similares a las célebres botas pintadas por Van Gogh, un pantalón que le venía grande y un desvencijado chaqué que le venía pequeño. Faltaba añadir a su emblemática indumentaria un cimbreante bastón de junco de bambú, un presuntuoso bombín y un ridículo bigote que luego le copio Adolf Hitler, para que comenzara su andadura fantástica aquel vagabundo imaginario, defensor quijotesco de niños desprotegidos, valedor de vírgenes apuradas y enemigo juramentado de gigantescos polis armados con negras porras. Charlot fue un pícaro escurridizo, un lanzador de tartas de crema infatigable, un enamorado sin suerte, un David que debía habérselas en cada esquina con un Goliat, un arlequín encantador cuyos andares contrahechos y mohínes maravillosos todos los niños del mundo han imitado. Sobre este personaje patético y vulnerable escribió lo siguiente, en un inspirado artículo, Manuel Villegas López: “Este hombre solo, sin amigos, sin patria, sin clase social, que no sabe adónde va ni de donde viene, este hombre sin raíces, sin pasado y sin porvenir, este hombre en continua frustración de todo lo que constituye la vida, es sencillamente esto: el hombre que sobra, el hombre superfluo”. Con la contradicción inscrita en sí mismo

(parte superior de burgués, inferior de vagabundo), siendo a la vez niño y adulto, trasgresor y protector, Charlot puso ritmo cinematográfico al frenético siglo XX.

Su fama crece como la espuma, y en 1916 tiene ya numerosas ofertas y decide aceptar la que le ofrece la Mutual por la nada despreciable cantidad de 670.000 dólares al año. Para esta productora realiza una película particularmente hermosa, “La calle de la paz”, en la que el ya célebre vagabundo se mete a frágil policía – personaje éste que ha sido hasta la fecha su inveterado enemigo -, demostrando con ello que, merced a la propia estructura del gag y a la sabia eficacia de su humor, puede incluso permitirse el lujo de invertir radicalmente sus presupuestos ideológicos. En 1917 firma por la ya astronómica cifra de 1.200.000 dólares con la First National, y antes de cumplir los veintiocho años es un hecho que Chaplin se ha convertido en uno de los cómicos más populares de Estados Unidos y que el indigente ha pasado a ser millonario. No obstante, esto no le hará ceder un ápice en su insobornable independencia, y alguna de las películas de esta época, como por ejemplo “Armas al hombro”, tendrán un marcado carácter antimilitarista. Por otra parte, en 1918, se casará con una muchacha de origen humilde, Mildred Harris, que sólo cuenta dieciséis años, y de la que se separará en 1920 provocando un enorme escándalo en Hollywood. Cofundador de la United Artists con Griffith, Fairbanks y Mary Pickford (1919), pasó a la realización de largometrajes que necesitaron meses de preparación y que fueron objeto de campañas publicitarias muy bien calculadas al controlar Chaplin completamente producción y distribución. Intentaría, incluso, la producción de películas de otros, con “The Seagull” de Sternberg (para él fue un fracaso y no la distribuyó jamás).

En esta etapa, Chaplin ejerce el máximo control sobre su personaje Charlot. Pero al mismo tiempo que llevaba a cabo una profundización en el gag, intentando con ello realzar a Charlot, esto conllevaba una disminución del ritmo (sensible sobre todo en “La quimera del oro”), con una acentuación de los elementos sentimentales, que si bien están desde el principio siempre presentes, se precisan y llegan hasta el romanticismo melodramático (“Luces de la ciudad”).

Durante este tiempo, el hombre Chaplin debe capear los primeros temporales de una vida privada que sus dos giras triunfales, en 1921 y 1932 por Europa y más tarde por el resto del mundo contribuyeron a hacer pública. Si su primer matrimonio y su primer divorcio (Mildred Harris, 1918, 1920) había pasado casi desapercibido, no ocurriría lo mismo en el segundo (1927), con Lita Grey (con la que se casó en 1924) que le interpuso un proceso “escandaloso” haciendo de él el blanco de las ligas puritanas. Además, Chaplin debería afrontar las consecuencias del final del cine mudo, que sobrevino cuando su estilo visual había alcanzado la cumbre. Chaplin, el mimo, el maestro del gesto elocuente, uno de los grandes innovadores del arte cinematográfico silencioso, se opuso con todas sus fuerzas a la incorporación de los diálogos sincronizados, alegando que eso supone el fin del gran espectáculo que ha llegado a ser el cine al final del período mudo – y, al principio, no le falta razón – e incluso en 1931 realiza todavía una película muda, “Luces en la ciudad”, una melodramática historia con una florista ciega (Virginia Cherrill) que hace llorar a medio mundo. Pese a todo, muchos profetizan el final de la brillante carrera de Chaplin, porque un buen número de estrellas ha sucumbido al nuevo reto técnico y todo hace presumir que él será uno más. Sin embargo, al

genio no se le ha agotado la imaginación ni está en las últimas. Emprende un viaje triunfal por el mundo y es aclamado por las multitudes, recibido por los reyes, admitido en compañía de hombres como Gandhi y Einstein....

Si el matrimonio de Chaplin con Paulette Goddard (1933-1941) gozó de gran discreción, las películas de este período inquietaron al público con mensajes comprometidos: “Tiempos modernos” atacaba el trabajo en cadena, y “El gran dictador” anunciada abiertamente como panfleto antihitleriano, le aportó a Chaplin los ataques de los medios aislacionistas. Durante la guerra, intervendría en favor de la apertura del “segundo frente”. Simultáneamente, la audacia formal creció en sus películas tras sus vacilaciones ante el fin del cine mudo. En 1942, la joven actriz Joan Barry instigó contra Chaplin un escándalo que concluiría en 1948, con la condena del cineasta a tener que pasar una pensión a un hijo que no era suyo. Entre tanto, Chaplin había encontrado una compañera, quizá largo tiempo buscada en la persona de Oona O’Neill, con la que se casó en 1943, a pesar de la oposición de su padre, el dramaturgo Eugene O’Neill. Por fin, en “Monsieur Verdoux” (1946), Chaplin retiraba la máscara de Charlot: el discurso final de “El gran dictador” había sido la despedida de este inolvidable personaje.

En 1947, sería absurdamente acusado por la Comisión de Actividades Antiamericanas de simpatizar con el comunismo. Perseguido en los EEUU, por fin, en 1952, hallándose en Londres con su mujer y sus cuatro hijos para presentar su film “Candilejas” se enteró de que se le había declarado culpable de actividades antiamericanas y de que se había dado orden para su internamiento si decidía regresar. El orgulloso Charles Chaplin contestó negándose a volver y con una pelí-

cula extraordinariamente polémica, “Un rey en Nueva York” (1958), penúltimo de los largometrajes en el que un chiquillo es convertido cruelmente en un delator y donde se burla a las claras del infame tribunal. Habiendo encontrado en Europa la tranquilidad, Chaplin redactó sus memorias (*My Autobiography*, 1964) y añadió a su filmografía “La condesa de Hong Kong”, su única película en color, en la que se contentó con una breve aparición (1967). En 1972, aceptó regresar a esa América a la que había jurado no volver a poner los pies para recibir un Oscar especial en medio del entusiasmo general. Ennoblecido por la Reina de Inglaterra con el título de Sir (1975), pasó sus últimos años en uno de los más bellos paisajes de Suiza. Tras su muerte su tumba fue saqueada, su cadáver fue exhumado y todavía hoy se desconoce su paradero.

#### **Filmografía:**

**1914.** Making a living (Charlot periodista), Kid auto races (Carreras sofocantes), Mabel’s strange predicament (Aventuras extraordinarias de Mabel), Between showers (Charlot y el paraguas), A film Johnnie (Charlot hace cine), Tango Tangles (Charlot en el baile), His favourite pastime (Charlot extremadamente galante), Cruel, cruel love (Un amor cruel), The star boarder (Charlot huésped ideal), Twenty minutes of love”(Charlot de conquista), Mabel at the wheel (Mabel y el auto infernal), Caught in a Cabaret (Charlot camarero), Caught in the rain (Charlot y la sonámbula), A busy day (Charlot sufragista), The fatal mallet (El mazo de Charlot), Her friend the bandit (Charlot ladrón elegante), The knockout (Charlot árbitro), Mabel’s busy day (Mabel vendedora ambulante), Mabel’s married life (Charlot en la vida conyugal), Laughing gas (Charlot falso dentista), The property man (Charlot regisseur), The face on the barrom floor (Charlot pintor),

Recreation (La pícara primavera), Tillie punctured romance (Aventuras de Tillie-El romance de Charlot), The masquerader (Charlot artista de cine), His new profession (Nueva colocación de Charlot), The rounders (Charlot y Fatty en el café), The new Janitor (Charlot conserje), Dough and dynamite (Charlot panadero), Those love pangs (José, rival de Charlot), His trysting place (Charlot se engaña), Gentlemen of nerve (Mabel y Charlot en las carreras), His musical career (Charlot domina el piano), His prehistoric past (Charlot prehistórico), Getting acquainted (Charlot tiene una mujer celosa) –hasta aquí todas producciones *KEYSTONE*-.

**1915.** His new job (Charlot cambia de oficio), A night out (Charlot trasnochador), The champion (Charlot campeón de boxeo), In the park (Charlot en el parque), A jitney elopement (la fuga de Charlot), The tramp (Charlot vagabundo), By the sea (Charlot en la playa), Work (Charlot trabajando de papalista), A woman (Charlot, perfecta dama), The bank (Charlot, portero de banco), Shanghaied (Charlot marinero), A night in the show (Charlot en el teatro), Carmen(Carmen).

**1916.** Police (Charlot, licenciado de presidio), Triple trouble (Aventuras de Charlot) – hasta aquí producidas por *ESSANAY*-, The floorwalker (Charlot encargado de bazar), The fireman (Charlot bombero), The vagabond (Charlot, músico ambulante), One A.M. (Charlot a la una de la madrugada), The count (El conde), The pawnshop (Charlot prestamista), Behind the screen (Charlot tramoyista de cine), The rink (Charlot héroe del patín).

**1917.** Easy street (Charlot en la calle de la paz), The cure (Charlot en el balneario), The inmigrant (Charlot emigrante), The adventurer (El aventurero) –hasta aquí producciones *MUTUAL*-.

**1918.** A dog's life (vida de perro), The bond (El bono), Shoulder arms (Armas al hombro).

**1919.** Sunnyside (Al sol), A day's pleasure (Un día de juerga), The kid (El chico), The iddleclass(Los ociosos).

**1922.** Pay Day (Día de paga), The pilgrim (El peregrino) -hasta aquí producidas por *FIRST NATIONAL*-.

**1923.** A Woman of Paris (Una mujer de París)

**1925.** The Gold Rush (La quimera del oro)

**1927.** The Circus (El circo)

**1930.** City Lights (Luces de la ciudad)

**1935.** Modern Times (Tiempos modernos)

**1940.** The Great Dictator (El gran dictador)

**1946.** Monsieur Verdoux (Monsieur Verdoux)

**1952.** Limelight (Candilejas) -hasta aquí producidas por *UNITED ARTISTS*-.

**1957.** A King in New York (Un rey en Nueva York)

**1966.** A Countess from Hong Kong (La condesa de Hong Kong)

# PROGRAMA

CICLO: "CHARLES CHAPLIN"

MARZO 2004

---

- **LEÓN:** SANTA NONIA 4
- **PALENCIA:** CALLE MAYOR 54
- **PONFERRADA:** RÍO ANSELMO 12  
(POLIGONO "LAS HUERTAS")
- **VALLADOLID:** FUENTE DORADA 6
- **ZAMORA:** LEOPOLDO ALAS "CLARIN" 4

**TODAS LAS PROYECCIONES TENDRÁN LUGAR A LAS 8 DE LA TARDE  
(excepto en ZAMORA que tendrán lugar a las 8,15 h.)**

---

## EL CHICO

(The Kid)

EEUU, 1921.

B/N, 68 minutos

Dirección: CHARLES CHAPLIN

Fotografía: R.H. TOTHERON

Guión: CHARLES CHAPLIN

Intérpretes: CHARLES CHAPLIN, EDNA PURVIANCE, BABY HATHAWAY, CARL MILLER.

Con esta película Chaplin dió plenamente en el clavo y obtuvo una auténtica obra maestra que siguió siendo su preferida cuando ya era octogenario. El personaje de Charlot cobra una nueva dimensión, más dramática, más honda, porque la historia es un prodigioso melodrama



que conectó extraordinariamente con la sensibilidad popular de la época. Hay en ella algo de autobiografía, sobre todo en la descripción de la miseria de las calles de Kensington, arrabal donde Chaplin pasó su infancia, del orfanato Hanwell Residential donde fue confinado, de un horrible dormitorio público que la pobreza le había hecho visitar... En la película

aparece además una escena singularmente memorable en la que Charlot, que ha recogido y educado esmeradamente – con esa dignidad tan poco a propósito en los desarrapados y que constituye el sello de su estilo – a un niño abandonado, gana el sustento de ambos colocando cristales que previamente ha roto el chico (Jackie Coogan). Todo parece sacado de un folletín de Dickens. Es también antológico el ingenuo sueño del vagabundo, cuando éste se encuentra desesperado por la desaparición del muchacho. En él recrea un mundo imposible y angelical donde Charlot persigue a una doncella purísima, interpretada por Lita Grey, con la que en la vida real el cineasta Charles Spencer Chaplin se casará algún tiempo después, en octubre de 1924.

## EL CIRCO

(The Circus)

EEUU, 1928

B/N, 40 minutos

Dirección: CHARLES CHAPLIN

Guión: CHARLES CHAPLIN

Fotografía: ROLLIE TOTHERON

Intérpretes: CHARLES CHAPLIN,  
MENA KENNEDY, AL  
ERNEST GARCIA, GEORGE  
DAVIS.

Último film mudo de Chaplin, en el que el vagabundo Charlot deambula por un circo ambulante y se enamora de una mujer jinete que está enamorada de un musculoso trapecista. Mientras tanto, le suceden mil y una peripecias. En efecto,



huyendo de la policía, Charlot consigue refugiarse en un circo durante una función y es tal el estruendo que arma que el público, creyendo que forma parte de espectáculo, rompe en risas y aplausos. El dueño le contrata, pero ante la poca habilidad que demuestra en todas las tareas que desarrolla, le despide. Sus compañeros se declaran en huelga para pedir su readmisión y, una vez recobrada la confianza de su jefe, se convierte en la atracción más popular del circo. Se enamora de una joven amazona pero no es correspondido por ella. Es vuelto a despedir, por reivindicar un salario mayor, pero cuando le vuelven a readmitir Él no vuelve por no regresar otra vez ante un amor imposible.

\* Ambas proyecciones (El Chico y El Circo):

León: LUNES 8

Palencia: JUEVES 25

Ponferrada: MIERCOLES 10

Valladolid: MARTES 23

Zamora: LUNES 15

## UNA MUJER DE PARÍS

(A Woman of Paris)

EEUU, 1923.

B/N, 80 minutos.

Dirección: CHARLES CHAPLIN y  
EDDIE SUTHERLAND

Guión: CHARLES CHAPLIN

Fotografía: ROLLIE TOTHERON

Intérpretes: EDNA PURVIANCE, ADOLPHE  
MENJOU, BETTY MORRISSEY,  
CARL MILLER.



Obra maestra dirigida por Chaplin en la que una joven enamorada quiere escaparse con su novio, pero al final sospecha que la está engañando y se marcha sola a París. En la gran ciudad consigue una sólida posición gracias a sus relaciones amorosas con un rico amante, pero

allí, inesperadamente, se va a encontrar de nuevo con su antiguo novio y van a tratar de reanudar su idilio. En este sorprendente filme Chaplin se sale de todos los tópicos y de todo lo que cabía esperar de él en ese momento, por eso va mucho más allá de sus trabajos anteriores, innovando completamente sobre lo que en el campo del melodrama era habitual hasta entonces en Hollywood. Sobre la película se lanzaron a degüello las ligas puritanas y las mentes bien pensantes de los EEUU y el público se desconcertó ante esta única película dirigida por Chaplin pero en la que él apenas si actúa (sólo un papel muy secundario, como portero), y en la que el humor es mucho más soterrado. Pese a todo eso, o quizá gracias precisamente a sus rarezas, sus aspectos innovadores, formales, siguen hoy llamando la atención del cinéfilo.

León: MARTES 9

Palencia: VIERNES 26

Ponferrada: JUEVES 11

Valladolid: MIERCOLES 24

Zamora: MARTES 16

## TIEMPOS MODERNOS

(Modern Times)

EEUU, 1936.

B/N, 86 minutos.

Dirección: CHARLES CHAPLIN

Guión: CHARLES CHAPLIN

Fotografía: IRA H. MORGAN y ROLAND  
TOTHERON

Intérpretes: CHARLES CHAPLIN, PAU-  
LETTE GODDARD, HENRY  
BERGMAN, STANLEY J.  
"TINY" SANDFORD



En esta crítica mordaz a la sociedad industrial Charlot trabaja en una de las fábricas del sector del acero. Debido al ritmo frenético de la cadena de montaje, termina perdiendo la razón. "Tiempos modernos" (1936) fue el esperadísimo gran retorno de Chaplin. Tardó tres años en pensarla, planificarla y en rodarla, naciendo de la rabia, pues no le gustaba nada lo que estaba sucediendo a su alrededor, la Gran Depresión americana, la lucha por conseguir un trabajo, el hambre, el auge de los fascismos europeos. Y, por encima de todo eso, el malestar ante un nuevo mundo, acelerado, maquinizado, ruidoso; una rabia que concretó en una gran bestia negra: la irrupción del sonoro, como un viento que iba a acabar para siempre con el silencio.

Las únicas voces de la película brotan de las máquinas (la máquina alimentadora, la radio de la prisión) o, directamente, de sus dueños: la voz del poder, la voz del amo de la fábrica, que controla a sus obreros a través de unas enormes pantallas de televisión. Como remate de su jugada se reservó una pataleta la típica patada de Charlot. El Vagabundo habla, y canta, por primera vez en su historia, pero para no decir absolutamente nada. Camarero cantante, olvida la letra de su canción e improvisa una letra, una letra inútil, un puro camelo, porque le bastan sus gestos para contar la historia. Esto es lo que dice: "Se bella pew satore, je notre so katore, je notre qui kavore, je la ku la qui la kwa... La spinach or la busho, cigaretto toto bello, ce rakish spagoletto, ce le tu la tu la trois... Senora fila scena, voluez-vous la taximeter, la jaunta sur la seata, je le tu le tu le waaah! "

León: MIERCOLES 10

Palencia: MARTES 23

Ponferrada: LUNES 8

Valladolid: JUEVES 25

Zamora: MIERCOLES 17

## EL GRAN DICTADOR

(The Great Dictator)

EEUU, 1940.

B/N, 126 minutos.

Dirección: CHARLES CHAPLIN

Guión: CHARLES CHAPLIN

Fotografía: KARL STRUSS y ROLAND  
TOTHERON

Intérpretes: CHARLES CHAPLIN, PAU-  
LETTE GODDAR, BILLY GIL-  
BERT, CARTER DEHAVEN



Obra maestra imprescindible de la Historia del Cine y última película interpretada por Charlot, que hace un doble papel: de pobre barbero judío del gueto y de dictador nazi. Un país imaginario, Tomania, pierde la guerra en 1918, pero esto es irrelevante para el pequeño barbero judío (Charles Chaplin), uno de los soldados tomaniamos. Desde hace vein-

te años sufre de amnesia e ignora que un tipo fanfarrón llamado Hynkel (Charles Chaplin) y que físicamente es su doble, se ha erigido en dictador de Tomania. Hynkel y sus camaradas han llegado al poder, haciendo creer al pueblo en grandes promesas, sin dar nada a cambio. Para apartar de la mente del pueblo los problemas económicos de Tomania, el dictador Hynkel recurre al antisemitismo. Mientras tanto, el barbero escapa del hospital donde ha estado ingresado durante varios años y regresa a su barbería, en pleno gueto. Cuando los matones de Hynkel llegan y escriben la palabra "Judío" en la ventana de su barbería, el desconcertado barbero se limita a borrarla. Esto provoca una pelea, en la cual el barbero arroja pintura sobre sus atacantes. Una muchacha pobre del gueto, llamada Hannah (Paulette Goddard), acude en auxilio del barbero, pero los demás le son hostiles. Sin embargo, es rescatado por Schultz (Reginald Gardiner), uno de los hombres de Hynkel, que había sido compañero del barbero durante la guerra de 1918.

León: JUEVES 11

Palencia: MIERCOLES 24

Ponferrada: MARTES 9

Valladolid: VIERNES 26

Zamora: JUEVES 18

[www.cajaespana.es](http://www.cajaespana.es)

