

Charles Chaplin

¿Qué hace correr a Charlot?

El público le reconoce por su cara, sobre todo por el pequeño bigote trapezoidal y por sus andares de pato más que por el hábito, que tampoco en esta ocasión hace al monje. En *El peregrino* Charlot aparece sólo vestido de presidiario o con *clergyman*, y en numerosas cintas utiliza smoking o elegante frac de millonario. Pero estas señales físicas serían de escaso valor de no darse sobre todo y antes que nada las constantes internas y realmente constitutivas del personaje. Y éstas no son ya tan fáciles de definir o describir. Se puede intentar hacerlo, por ejemplo, de acuerdo con su modo determinado de hechos. Así, la ausencia total de terquedad cuando el mundo le opone una resistencia excesiva. Procura entonces eludir la dificultad en lugar de resolverla; le basta una solución provisional como si para él no existiera el porvenir. En *El peregrino*, por ejemplo, detiene un rodillo de pastelería sobre un estante con una botella de leche que deberá utilizar instantes más tarde; el rodillo le caerá evidentemente sobre la cabeza. Pero si bien es cierto que lo provisional siempre le basta, también lo es que en lo inmediato da muestras de un prodigioso ingenio. Ninguna situación le deja nunca desamparado. Tiene solución para todo pese a que el mundo, y más quizá el de los objetos que el de los hombres, no está hecho para él.

Charlot y los objetos

La función utilitaria de los objetos hace referencia a un orden humano a la vez utilitario y previsor del porvenir. En este mundo, el nuestro, los objetos son útiles, más o menos eficaces y dirigidos hacia una meta determinada. Pero los objetos no sirven a Charlot como nos sirven a nosotros. Del mismo modo que si la sociedad le integra es sólo provisionalmente y debido a algún malentendido, cada vez que Charlot quiere servirse de algún objeto de acuerdo con su carácter utilitario, es decir social, o bien lo hace con una ridícula torpeza (en particular en la mesa), o bien son los mismos objetos los que en último extremo se le resisten voluntariamente. En *Un día de juerga*, el viejo Ford se para cada vez que abre la portezuela. En *Charlot a la una de la madrugada*, la cama mecánica hace piruetas para impedirle acostarse. En *Charlot prestamista*, los engranajes del despertador que acaba de desmontar se ponen a retorcerse solos como si se tratara de gusanos. Pero, inversamente, esos objetos que se le resisten en la misma medida que a nosotros nos son útiles, le sirven con mucha más facilidad cuando hace de ellos un uso multiforme, pidiéndoles en cada ocasión el servicio del que tiene inmediata necesidad. La farola de *Charlot en la calle de la Paz* sirve de cámara de gas para asfixiar al terror del barrio. Un poco más tarde el hornillo servirá para aporrearle (mientras que la cachiporra, objeto "funcional", sólo había llegado a producirle un ligero zumbido en los oídos). En *El aventurero*, una pantalla le transforma en lámpara de pie invisible a los policías. En *Al sol*, una camisa sirve de mantel y las mangas de servilletas, etc. Es como si los objetos sólo aceptaran ayudar a Charlot al margen del sentido que la sociedad les ha asignado. El más bello ejemplo de estos desfases es la famosa danza de los panecillos, donde la complicidad del objeto estalla en una coreografía gratuita.

(...) Aunque formado en la escuela del *music-hall*, Charlot ha depurado su vis cómica negándole al público cualquier tipo de concesión. Su exigencia de simplicidad y eficacia está totalmente orientada hacia una claridad lo más elíptica posible del gag, pero tan pronto éste ha terminado Charlot se niega a insistir en él. La técnica del gag en Charlot merecería por sí sola un estudio que aquí nos resulta imposible de emprender. Bastará quizá el haber hecho comprender que accede a una especie de perfección límite, a la suprema densidad del estilo. Es absurdo, por ejemplo, ver a Charlot como un clown genial. De no haber existido el cine Charlot hubiese sido sin duda un clown de gran talento, pero el cine le ha permitido elevar la comicidad del circo y del *music-hall* al

más alto nivel estético. Chaplin necesitaba los medios del cine para librar al máximo lo cómico de las servidumbres de espacio y tiempo impuestos por la escena o por la arena del circo. Gracias a la cámara, pudiendo ser presentada en toda su extensión la evolución del efecto cómico, no sólo no es necesario ya exagerar el gag para que toda la sala lo comprenda, sino que al contrario puede afinarse al máximo, limar y pulir los engranajes para conseguir una mecánica de alta precisión capaz de responder de inmediato a los más delicados resortes.

Además, es significativo que los mejores filmes de Chaplin puedan ser revisados indefinidamente sin que disminuya el placer de verlos; al contrario, sucede sin duda que la satisfacción causada por algunos gags es hasta tal punto profunda que resulta inagotable, pero sobre todo que la forma cómica y el valor estético nada deben al factor sorpresa. Éste, agotado en la primera visión, cede el sitio a un placer mucho más delicado que consiste en la espera y el reconocimiento de una perfección.

El pecado de la repetición

La tendencia a la mecanización es el tributo de no adherencia a los acontecimientos y a las cosas. Como el objeto no se proyecta nunca en el futuro de acuerdo con una previsión utilitaria, cuando Charlot tiene con él una relación duradera contrae muy deprisa una especie de calambre mecánico, un hábito superficial en el que se desvanece la conciencia de la causa inicial del movimiento. Esta lamentable inclinación le juega siempre malas pasadas. La encontramos al principio del famoso gag de *Tiempos modernos*, en el que Charlot, trabajando en cadena, continúa espasmódicamente enroscando tuercas imaginarias. Pero se la descubre bajo una forma más sutil en *Charlot en la calle de la Paz*, por ejemplo. En la habitación donde es perseguido por el villano, Charlot coloca la cama entre él y su adversario. Siguen una serie de fintas en las que cada uno recorre en sentido longitudinal la cama de un lado a otro. Al cabo de un cierto tiempo Charlot acaba, pese a la evidencia del peligro, por habituarse a esta táctica de defensa provisional y en lugar de subordinar sus medias vueltas a la actitud de su adversario, se pone a hacer de forma mecánica sus idas y venidas como si ese gesto bastara por sí mismo para separarle eternamente del peligro. Naturalmente, por más estúpido que sea el adversario, le bastará con romper una vez el ritmo para que Charlot vaya a caer en sus brazos. Estoy casi seguro de que no hay en toda la obra de Chaplin un ejemplo de mecanización que no le juegue una mala pasada. Y es que en cierto modo la mecanización es el pecado fundamental de Charlot, su "tentación" constante. Su libertad con respecto a las cosas y a las situaciones no puede proyectarse en el tiempo más que bajo una forma mecánica, como una fuerza de inercia que se sucede tras un lanzamiento inicial. La acción del-hombre-de-la-sociedad, ustedes y yo, está organizada por la previsión y controlada en el curso de su desarrollo por una referencia constante a la realidad que pretende modificar. Se adhiere en toda su extensión a la evolución del acontecimiento en que se inserta. La de Charlot, por el contrario, está constituida por una sucesión de instantes, a cada uno de los cuales basta su propio esfuerzo. Pero llega la pereza y Charlot reproduce en los instantes siguientes la solución que convenía sólo en un momento dado. El pecado capital de Charlot, al que por lo demás no duda en recurrir para hacernos reír a sus expensas, es la proyección en el tiempo de un modo de ser apropiado al instante; es la "repetición".

Creo incluso que se debe vincular el pecado de repetición con la conocida familia de gags en los que vemos a un Charlot dichoso, llamado al orden por la realidad. El célebre gag de *Tiempos modernos* en el que Charlot quiere bañarse y se tira al río... que sólo tiene veinte centímetros de agua, o aquel otro del principio de *Charlot en la calle de la Paz* en el que Charlot, transformado por el amor, sale con las manos juntas y alzando los ojos al cielo y... se rompe la crisma en la escalera. Aunque pensando en un

inventario más preciso, adelantaría gustoso que todas las veces que Charlot nos hace reír a sus expensas, y no a expensas de los demás, es porque de una u otra forma ha cometido la imprudencia de asimilar el futuro al presente, o de penetrar inocentemente en el juego de los hombres-según-la-sociedad creyendo en alguna de sus grandes máquinas para hacer el futuro: máquinas morales, religiosas, sociales, políticas...

André Bazin, "Introducción a un simbolismo de Charlot", en *Qu'est ce-que le cinéma?*, París, Éditions du Cerf, 1958.