

# EL CINE

## EL GRAN POEMA DE CHAPLIN

CHAPLIN ha vuelto a nosotros, no con la dulce mirada destructora de *Monsieur Verdoux* o con la canosa melancolía de Calvero, sino con el cabello negro, el cuerpo danzante, la mirada joven. Ha vuelto con una película filmada hace treinta y dos años y que tal vez sea la más actual de las obras cinematográficas. Los exhibidores —parientes de esos editores que publican el *Quijote* expurgado— nos la han ofrecido en cercenadora pantalla panorámica. Y Chaplin mismo le ha puesto música y palabras, dañando así la perfección de su película. Chaplin no tenía derecho a destruir el maravilloso silencio de las imágenes con su voz. En él el verbo era acción, gesto, y el gesto era símbolo. Cada instante de silencio valía por miles de palabras. Su obra se abría en el silencio, se cierra con la palabra. En el cine sólo Eisenstein, Carl Dreyer, Murnau y Chaplin han sabido hallar para los eternos temas, las eternas emociones, el lenguaje visual completo y apropiado.

Pero es preciso que olvidemos las palabras, que hagamos de cuenta que no existe ese entusiasta vecino de butaca que ahora se ha colocado detrás de la pantalla para contarnos la película. Vamos a tratar de ver y nada más. Para hacernos ver nacieron el cine y Charles Chaplin. Ojos que ven, corazón que siente.

Hay que rechazar además de la palabra cualquier supuesto tema literario. Olvidar si la trama es de folletín, o si recuerda a Daudet. La película crece como una criatura que nace de sí misma y terminará en sí misma, engendrando, como decía Nietzsche de la música, "el poema de su propia sustancia". El parentesco más cercano de *La quimera del oro* es con la música. Siguiendo un ritmo interno, una melodía inaudible, los gestos se entretajan, fluyen, forman variaciones de los temas: la soledad, el amor, el hambre. Unas cuantas notas agudas como las de un violín o una flauta sugieren sobre el fondo orquestal toda una dimensión humana. Por ejemplo: aquel gesto derruido y amargo de la pros-

Por José DE LA COLINA



"en una imaginaria Alaska"

tituta entre la confusión de rostros ebrios y bailarines, o aquel burro que se entromete en la cabaña del vagabundo cuando éste espera a sus amigas para la cena de Año Nuevo. Chaplin es la invención, el espíritu creador capaz de dar nueva vida a los tópicos. Sólo él podía extraer ya valores poéticos de recursos tan cansados como la tristeza en medio de la alegría general.

No pudo escoger Chaplin mejor escenario, para la geometría de sus piruetas cómicas y patéticas, que esta imaginaria Alaska, gran cuartilla en blanco donde el paso ambicioso del hombre dejará su caligrafía impetuosa o tímida. La primera imagen es ya terriblemente expresiva: esa línea de hombres que viene de la lejanía —¿del infinito?—, que pasa delante de nosotros y vuelve a perderse en la nieve. El tema de la soledad destaca también desde el principio: aparte del tropel, el vagabundo pálido, el *little good fellow* con su paso tropezón, ignorante como un ángel de los osos, de los gigantes en-

loquecidos, de la furia del viento, del Destino.

Sólo unos fugaces chispazos humorísticos, necesarios como agujeros para que escape la excesiva presión emocional, disminuyen la violencia de ese Destino siempre hostil, siempre hacedor de bromas pesadas. El hombrecito tropieza con todo, es perseguido por todo: las mesas le atrapan, le apuntan obstinadamente los cañones de los fusiles, los perros le arrastran, los aleros descargan la nieve sobre su cabeza, los más fuertes le ponen zancadillas. Estamos orillando el mundo intolerable de Franz Kafka. Estamos observando también la aventura de un espíritu que se niega a ser víctima de un proceso absurdo, que dice *no* a los verdugos. ¿Por qué esa terca cerrazón sobre Charlot? Tal vez por su inocencia —las picardías de Charlot son picardías de ángel—, porque es el eterno inocente, el que no participó en el crimen pero lo ha visto, y un inocente en el lugar del crimen es una acusación silenciosa. Por eso donde está solitario está fuera de peligro. Cuando aparece acompañado, la escena se carga inmediatamente de inquietud. La soledad de Chaplin es riqueza y desesperación, condena y libertad. A veces parece que alguien se acerca a él, pero es un equívoco: se dirigen a otro que había detrás, y la mano del pequeño se tiende al vacío. Es una de las escenas más significativas de Chaplin. Y sólo en el sueño, en aquella ingenua fiesta, la soledad se rompe y Chaplin, gozando por primera vez del amor correspondido, ejecuta la danza de los panecillos, verdadero rito de comunión en que los utensilios pierden su realidad terrena y pragmática y se convierten en metáfora, en ritmo, en embriaguez. Charlot se ha vuelto entonces un poeta, un mago, un semidios capaz de dar vida a lo exánime y de fundir a los contrarios. Pero es un momento, una ínsula extraña en la soledad. Y ese final absurdo, totalmente irreal, en el que Chaplin aparece sonriente junto a Georgia, no significa nada: el azar está ya soplando detrás de la escena. Volverán la soledad, la inquietud, el hambre. Ya nos lo anuncia Charlot cuando, millonario y elegante, se agacha a recoger de la cubierta del barco la colilla de un puro. Nos había repugnado verlo de jactancioso figurín, pero en ese gesto se recupera a sí mismo, en ese gesto le recuperamos.

Para rodear —nunca penetrar— esa soledad del vagabundo, Chaplin creó ca-



"la dulce mirada destructora"



"la canosa melancolía de Calvero"



"luego vuelve a la soledad"

racteres que aunque recuerdan los de sus anteriores películas, tienen variaciones muy importantes. Siguen siendo, sí, secundarios personajes de una danza alrededor de Charlot, pero son humanos. Ya no hay malos y buenos. Black Larsen afecta poco la aventura de Charlot y además desaparece en seguida; en realidad no hacía ninguna falta. Mack Swain, que recuerda a Eric Campbell, el gigante avieso de *La calle de la paz*,<sup>1</sup> es ahora una especie de oso bonachón que sólo por la imposición del hambre perseguirá con una escopeta a su pequeño camarada. Jack, el monstruoso amigo de Georgia, es un bromista que carga un tanto la mano y nada más. Y Georgia es una verdadera novedad en el retablo de figuras femeninas de Chaplin; difiere totalmente de aquellas protagonistas lánguidamente rubias e ingenuas que interpretaba Edna Purviance: es dura y voluntariosa, se mueve con desenvoltura entre hombres rudos e incluso es capaz de burlarse del enamorado hombrecillo, aunque al final se vea ganada por su ternura. Esta *Comedia del Arte* es también una comedia humana.

¿Y el personaje central, Charlot? Un personaje que en cada momento está hablando a todos y a uno solo. Una mezcla de San Francisco de Asís y Lázaro de Tormes, una conjunción de lo sagrado y lo profano, de lo dionisiaco y lo apolíneo. Juglar y trágico. Hamlet y Falstaff. Pierrot y Arlequín. En resumen, el personaje más vivo que ha creado el cine, el único mito universal nacido en la pantalla. Es, también, una sensibilidad vibrante que recoge la historia —la infra-historia y la suprahistoria—, que no puede pasar por ningún lugar sin que su alma sea rozada: reúne todo aquello que le rodea, lo vasto y lo minúsculo, lo bello y lo feo, y lo transforma, lo espiritualiza. Es un poeta, hace que las cosas trasciendan su materia, que se pongan en pie y bailen, que se vuelvan metáfora. Nunca expone una teoría socialista, pero su lenguaje es lenguaje de comunión. En una sociedad perfecta no hallaría felicidad ni acomodo. Remueve el mundo de los demás, introduce en él la verdad, la poesía, pero no lo comparte. Comparte hasta donde puede el calor humano, el calor de alguien con un rostro y un nombre individuales, pero luego vuelve a la soledad a cargarse de cosas que entregará en su próximo contacto.

¿Qué más podemos decir de *La quimera del oro*? Ante ella sólo cabría señalar la pantalla y decir: eso, y esto, y

aquello. No hay pretexto para hablar en plan de crítico cinematográfico. Chaplin ha compuesto su película con una asombrosa simplicidad de elementos. No ha torturado la cámara: la ha puesto en los lugares adecuados y ha dicho: observa. A veces la acerca a un rostro o un pequeño detalle, pero es siempre el gesto —el hombre— y no la cámara lo que destaca. Chaplin niega la técnica y afirma el cine. Es decir: el cine como expresión de una inteligencia y una sensibilidad, como expresión del genio, como creación pura. El llamado séptimo arte no ha logrado aún —con technicolor, sonido estereofónico, efectos tridimensio-

nales— ir más allá en el corazón humano que este vagabundo de andar tartajoso. El mundo, decía Marcel Proust, no se creó una sola vez, sino que se repite cada vez que existe un artista genial. Chaplin fue el primer creador en una época en que el cine era documento, noticiario, apariencia. Fue el primer poeta y el primer filósofo del cine. "Nunca proclamaremos bastante —escribe René Clair— el amor, el reconocimiento y la humildad que su obra nos inspira."

<sup>1</sup> En *Al margen de un libro sobre Chaplin*, artículo publicado en esta misma Revista (n. 7, vol. x), hago un breve comentario de las películas anteriores a la que nos ocupa.

# T E A T R O

Por José Luis IBAÑEZ

## LOS FRUTOS CAIDOS

LOS FRUTOS CAIDOS de Luisa Josefina Hernández es el resultado del encuentro de la autora con la clase media mexicana en su condición más representativa: la órbita familiar en el momento de crisis, cuando la serie de convenciones que la estrecha obliga a sus miembros a buscar una forma de liberación. En el caso de *Los Frutos Caídos* es sólo uno de ellos el que inicia la búsqueda: *Celia* se decide actuar de acuerdo con sus intereses personales y se revela contra el pasado y los prejuicios, únicos lazos tangibles que la atan a su familia; pero encuentra que no está sola: su visión de la vida la une y la hace coincidir con ellos. Sus actos influirán directamente sobre la forma de vida que su familia había aceptado. *Celia* descubrirá que en su búsqueda ha arrastrado consigo a los demás hasta el conocimiento de su realidad interior, realidad que los identifica con ella y que la hará reconocer su incapacidad para vivir bajo otro orden moral. La búsqueda le revelará que la felicidad es inaccesible; pero encontrará una tranquilidad en el cumplimiento del deber.

El problema de *Los Frutos Caídos* es el de la insatisfacción absoluta e irremediable que los personajes no son capaces de superar aunque adquieran conciencia de ella: la aceptan como el resultado ineludible de un sistema de vida que es el único a su alcance. *Celia* no es heroica y por tanto no puede ir más allá de sí misma: está incapacitada para superarse y su única solución posible es la de los demás: la aceptación consciente de su estado. La obra desarrolla la lucha de estos personajes contra sus propias limitaciones hasta llegar a la derrota final, solución que no es positiva, pero sí lógica, y sobre todo, auténtica.

Luisa Josefina Hernández no se limita a exponer: juzga a sus personajes, pero sin falsificarlos, otorgándoles una independencia que los llevará a decidir conscientemente su destino.

Sin embargo, no le bastarían a Luisa Josefina Hernández su capacidad de observación o su profundidad de pensamiento para hacer de *Los Frutos Caídos* la obra importante que es, si además no hubiera alcanzado la identificación perfecta y el conocimiento absoluto de la técnica realista que manifiesta con toda claridad. La eficacia de la forma en que ha encerrado sus ideas las convierte en



Los Frutos Caídos— "resultado ineludible de un sistema de vida"