

El niño eterno: un acercamiento mítico al personaje Charlot

Daniela Silveira dos Santos

Tutor: Núria Bou

Curs: 2009/10

Doctorat en Teoria, Anàlisi i Documentació Cinematogràfica

**Treballs de recerca dels programes de postgrau del
Departament de Comunicació**

Departament de Comunicació

Universitat Pompeu Fabra

Abstract: Este trabajo pretende realizar un acercamiento mítico al personaje cómico Charlot a través de un análisis de los cinco largometrajes realizados por Charles Chaplin teniendo como protagonista el vagabundo: *El chico* (*The kid*, 1921), *La quimera del oro* (*The gold rush*, 1925), *El circo* (*The circus*, 1928), *Luces de la ciudad* (*City lights*, 1931) y *Tiempos modernos* (*Modern times*, 1936). Buscaremos ampliar la comprensión de este personaje a través de la figura arquetípica del “niño eterno” – el *puer aeternus* –, y desde dos perspectivas distintas: el tiempo y el espacio. El primer capítulo trata de entender cómo las manifestaciones mágicas y sincrónicas del tiempo componen la narrativa y el montaje de las películas; el segundo busca verificar de qué manera la paradoja nostálgica que impulsa y detiene el movimiento de Charlot organiza el espacio fílmico.

Keywords: Chaplin, Charlot, tramp, *puer aeternus*, myth, archetype, imaginary, character, movie, shot, narrative, editing, space, time, movement, eternity, synchronicity, magic, comic, tragic, child, angel, nostalgia.

INTRODUCCIÓN

La grandeza mítica de un pequeño hombre ridículo

*De niño había visto a un vagabundo pedirle a su madre un poco de pastel, y ella se lo dio, y cuando el vagabundo se había marchado carretera abajo, el niño dijo: – Mamá, ¿quién era ese? – Era un vagabundo.
– Mamá, yo también quiero ser un vagabundo.*

Jack Kerouac, *On the road*

De qué manera un vagabundo cómico ha llegado a ser el más célebre personaje de la historia del cine es un misterio que ha impulsado la intención de hacer este trabajo. Su creador fue un niño pobre de los suburbios londinenses que, gracias a un talento espectacular, ascendió a las cimas del arte cinematográfico, convirtiéndose en una de sus mayores estrellas. El recorrido artístico de Charles Chaplin es largo. Por lo que se sabe, ha sido siempre un artista, desde su infancia (su madre, según dicen, era un genio del mimo), y siguió haciendo películas hasta la vejez, incluso después de la desaparición de Charlot. Sin embargo, en algún momento, su personaje lo sobrepasó. Cuando Charlot surge, en 1914, el cine es un arte nuevísimo y no ha producido todavía ni una ínfima parte de sus obras maestras. Chaplin realiza nada menos que un cortometraje por semana, y empieza a dominar el arte de hacer filmes. Pero, ¿quién podría imaginarse que aquél “pequeño hombre de aspecto ridículo”¹ se convertiría en uno de los más grandes personajes de todos los tiempos?

¹ EISENSTEIN, Sergei, et al. *El arte de Charles Chaplin*. Buenos Aires: Nueva Visión, 1973, p. 128.

Antes de empezar a rodar largometrajes, el éxito de Chaplin es ya estruendoso. De 1921 a 1936, filma seis largos, de los cuales cinco son protagonizados por el vagabundo. Es la Edad de Oro de Charlot. Un cineasta maduro, en posesión absoluta de su genio, va a regalar cinco obras maestras a la historia del cine, las cuales elevarán el vagabundo – más humanizado que en sus primeros tiempos, más trágico, pero igualmente cómico – desde su “puesto” de personaje universal hacia lo de figura mítica inolvidable. Dentro de este marco histórico está situado nuestro corpus fílmico: *El chico* (*The kid*, 1921), *La quimera del oro* (*The gold rush*, 1925), *El circo* (*The circus*, 1928), *Luces de la ciudad* (*City lights*, 1931) y *Tiempos modernos* (*Modern times*, 1936).

Nuestro recorrido, sin embargo, es mítico. Sin tener la pretensión de agotar el tema Chaplin-Charlot, nos empeñaremos en hacer justo lo contrario: descubrir dónde reside su “inagotabilidad”. Porque Charlot, casi cien años después de su primera aparición, continúa intocable, sigue haciendo reír y llorar, y no se ha vuelto víctima de una estética fechada, como suele ocurrir a muchas películas que, a pesar de haber sido grandes éxitos en su época, han perdido su fuerza con el tiempo. Charlot, en cambio, ha hecho naturalmente el tránsito de la Historia al Mito. Y si en este trabajo lo analizamos desde una perspectiva arquetípica – la del *puer aeternus*, el “niño eterno” – es porque tenemos claro que este personaje va mucho más allá del vagabundo cómico, y que su comprensión, en vez de limitada o reducida, merece ser *ampliada*.

El nacimiento de un *puer*

El término *puer aeternus* aparece en la obra de C. G. Jung en 1912, un año después que J. M. Barrie publicara por primera vez su famoso relato del “niño que no quiere crecer”, *Peter Pan*. Tan sólo dos años más tarde, nacía en los estudios de la Keystone Comedy Film Company el personaje de Chaplin: un

tipo rebelde, inmaduro, ingenioso y juguetón, contrario a toda orden y autoridad, y absolutamente reacio al trabajo, pese a su flagrante pobreza. Chaplin fue también responsable de que se estrenara en la pantalla la primera estrella infantil de la historia del cine, Jackie Coogan, con quien protagonizó su primer largometraje *El chico*. En el período de algunos pocos años, la fascinación alrededor de la figura arquetípica del niño eterno empieza a tomar forma, y a partir de unos hechos inminentemente sincrónicos, gana una relevancia sin precedentes en el imaginario popular.

Para comprender la complejidad del arquetipo del *puer aeternus* y su relación con Charlot y el relato chapliniano, empero, habrá que huir de la interpretación apresurada y demasiado fácil del *niño que no quiere crecer*. En un aspecto, el *puer* se encuentra muy relacionado a la figura fantástica y ambigua de Hermes-Mercurio. Mensajero divino, guía de las almas, dios de las fronteras y de los viajeros, pero también de los ladrones y de los mentirosos, el himno homérico a Hermes lo invoca como “el de multiforme ingenio (*polytropos*), de astutos pensamientos, ladrón, cuatrero de bueyes, jefe de los sueños, espía nocturno, guardián de las puertas, que muy pronto habría de hacer alarde de gloriosas hazañas ante los inmortales dioses”. Guardián y embustero, ingenioso y oportunista: no hay duda de que el vagabundo lleva consigo estas múltiples facetas. Pero esto ha sido solamente la base inicial, el punto de partida del carácter de Charlot. El personaje va a sufrir importantes cambios con el paso del tiempo, hasta alcanzar una “madurez óptima”. Sin perder del todo su faceta *trickster*, Charlot va a desarrollar un aspecto más humano y más espiritual con el que se hará conocido. El niño rebelde y embustero abrirá espacio a otro aspecto del *puer*: el ángel, el niño divino.

En su autobiografía, Chaplin relata que, en la concepción de su personaje, “quería que todo estuviera en contradicción: los pantalones, holgados; la chaqueta, estrecha; el sombrero, pequeño, y los zapatos, grandes”. Cuando James Hillman intuye, en sus ensayos sobre el arquetipo del

puer aeternus, que “encontramos en las vidas dominadas por el *puer* una afectación por la locura, algo raro en el modo de vestirse y el modo de caminar, aquella señal de desatención con la normalidad – un sombrero extraño, una prenda rota (...) y la tesitura de la vida normal fuera de foco, surrealístamente abierta al acaso”², tenemos la impresión de que está describiendo al propio Charlot. Sin embargo, no nos quedaremos en meros espejismos o paralelismos entre las figuras del vagabundo y del *puer*. Como afirma Jean Mitry, “una cosa es poner en imágenes un mito *crystalizado* en sus propias significaciones literarias, vuelto concepto puro, y otra dar a un ser vivo el sentido y el valor de un mito”. Es Chaplin quien convierte a Charlot en “el único mito auténtico fabricado, significado por el cine”³; es su arte cinematográfico, por tanto, lo que nos interesa aquí. Será en el estilo chapliniano – no sólo de encarnar su personaje, sino también de poner en marcha su imaginario, crear sus historias, narrarlas, montarlas, fotografiarlas y emplazarlas en un paisaje fílmico inconfundible – donde encontraremos la revelación del substrato mítico de Charlot.

Un viaje en el espacio-tiempo de Charlot

Mitry nos llama la atención sobre el hecho de que muchos autores cinematográficos pueden tener una visión bastante personal del mundo, pero “muy pocos de ellos consiguen crear un *universo*. Simplemente, no han creado todavía personajes en el sentido en que se entiende a un Rastignac o un Raskólnikov. A excepción, por supuesto, de Chaplin, quien domina desde muy arriba el panorama del cine y cuyo ‘Charlot’ ni siquiera es un personaje, sino una figura universal, un mito.”⁴ Para entender la grandeza mítica del vagabundo, pues, tendremos que emprender, más que un análisis de su carácter y de su persona, un viaje por su universo *puer*.

² HILLMAN, James. *O livro do puer*. São Paulo: Paulus, 1999, p. 172.

³ MITRY, Jean. *Estética y psicología del cine: las estructuras*. México, Siglo XXI, 1989, p.442.

⁴ *Ibid.*, p. 39.

Nuestro recorrido tiene dos itinerarios distintos. El primero, sobre el *tiempo*, quiere mostrar cómo Chaplin teje sus historias a partir de una narrativa y un montaje *sincrónicos*, en los cuales abundan las epifanías, los golpes de suerte, los acontecimientos espontáneos, las ocurrencias mágicas, las coincidencias significativas y los cambios cíclicos; que sugieren un *tiempo mítico* y una *trayectoria circular* que se opone al recorrido heroico vertical. El segundo, sobre el *espacio*, pretende verificar de qué manera el movimiento de Charlot está gobernado por una *paradoja nostálgica*: por un lado su naturaleza aérea que, patente en el vagabundeo, la claustrofobia, la inquietud, la imaginación, la predisposición a la lejanía y el deseo de libertad, busca *ampliar* el espacio; y por el otro su naturaleza amorosa, ese anhelo de intimidad que realiza una *concentración tranquilizadora* del espacio y del movimiento a través del enlace afectivo.

¿Se puede conocer el alma de un vagabundo? Entrar en este espacio-tiempo habitado por niños eternos, ángeles caídos, bufones tragicómicos, corazones soñadores, viajeros solitarios, estrellas de papel y amores lejanos – buscarla, en fin, en la “gracia salvaje y barroca de la infancia”⁵ – es, al menos, intentarlo.

⁵ BAUDELAIRE, Charles. *Les fleurs du mal*. Paris, Le Livre de Poche, 1972, p. 296.

Puer y Kairos:

El tiempo mítico en el relato chapliniano

- *¿Quién eres? – Kairós, el dueño del Mundo.*
- *¿Por qué andas de puntillas? – Corro sin parar.*
- *¿Por qué llevas talares en los pies? – Vuelo como el viento.*
- *¿Por qué llevas una cuchilla en la mano derecha?*
 - *Para que los hombres vean que yo, Kairós, soy más agudo y más rápido que cualquier hoja cortante.*

Poseidipo

Las encrucijadas del tiempo

Después de un rótulo que nos advierte que se trata de “una película con una sonrisa – y quizás una lágrima”, el primer largometraje de Charles Chaplin, *El chico* (*The kid*, 1921), empieza en tono melodramático: vemos a una pobre mujer (Edna Purviance), “cuyo pecado era ser madre”, salir de un hospital de caridad con su bebé en los brazos. Al llegar a la calle, mira a su izquierda y a su derecha: no sabe qué hacer ni a donde ir. En una acción paralela, el padre del niño (Carl Miller) la mira en una foto, para luego dejar que su retrato se quemara en el fuego. Que esté irremediadamente sola y desamparada parece justificar lo que va a hacer acto seguido: la mujer ve un coche de lujo aparcado delante de una mansión, y como si una terrorífica idea de repente la hubiera poseído, estrecha fuertemente a su bebé contra el pecho. En seguida, mira al cielo: si no puede remediar su desgraciada situación, la madre busca, con la mirada hacia las alturas, la misericordia que le permitirá entregar a su hijo “en manos de Dios”. Deseando conducirlo hacia un futuro y una suerte diferentes de los suyos, entra rápidamente en el coche y allí lo deja, con la esperanza de

que sea encontrado y acogido por gente rica. Pero por mucho que lo desee, este no será su destino. Aquí, el acaso “interfiere” por primera vez en la trama: en cuanto la madre se va, el coche es robado por un par de ladrones, que salen disparados con el bebé en el asiento trasero. Cuando se dan cuenta de su presencia, lo bajan del coche y lo tiran a su propia suerte entre la basura de un callejón cualquiera. Tras una sucesión de hechos azarosos, el niño, como veremos, acaba de ponerse en el camino de Charlot.

El montaje paralelo nos muestra cómo la madre camina en dirección opuesta al lugar donde ha abandonado a su hijo, alejándose débilmente en la profundidad de campo. Mientras tanto, en el mismo plano donde el ladrón ha dejado al niño – un cruce de calles – vemos que Charlot, en su “paseo matutino”, realiza el movimiento contrario: entra en el fondo del cuadro y va poco a poco acercándose a la cámara hasta encontrar al bebé abandonado. Charlot lo coge en brazos, y a partir de entonces, por más que lo intente, ya no podrá deshacerse de él. Vigilado de cerca por un oficial de policía que cree que el niño es suyo, Charlot, contrariamente a la madre y el ladrón, no podrá abandonarlo. Está “destinado” a quedarse con él.

¿Cómo no complacerse ante este juego sincrónico que crea Chaplin, en que las situaciones se encadenan con fabulosa naturalidad, como si la propia narrativa fuera una danza? La relevancia y la locuacidad del acaso en el relato chapliniano llaman la atención porque, más allá de la posible ingenuidad o inverosimilitud de su contenido, proponen un ritmo y una coherencia de significado a la totalidad de la narrativa. Los desdoblamientos del tiempo y el poder de las casualidades participan activamente en la arquitectura del relato, estableciendo conexiones mágicas de sentido. Eso equivale a decir que no sólo de recursos cómicos y dramáticos se valen las películas de Chaplin, sino que también, y sobre todo, de un poderoso substrato mítico. Más allá del melodrama vivido por la madre y de las situaciones cómicas protagonizadas por el vagabundo, lo que vemos en los primeros diez minutos de *El chico* es cómo la acción se desarrolla de manera que el niño va a parar

irremediablemente a los brazos de Charlot, sin que haya cualquier relación o proximidad entre ellos y sin que el vagabundo pueda hacer nada al respecto para revertir la situación. Es el acaso el que va a relativizar el espacio y sincronizar el tiempo creando un *kairos* – un *momento oportuno* – del cual emergerá un significado donde hasta entonces no había ninguno. La casualidad es algo más que cómica o trágica: es mágica.

Si tanto el acercamiento como el encuentro entre niño y vagabundo son fruto del acaso, este azar no es azaroso, ni es absurdo o sin propósito; es, de hecho, la fuerza de atracción “necesaria” para unirlos. Jung nos recuerda que “la palabra ‘a-caso’, lo mismo que ‘o-currencia’, es sumamente significativa: es lo que se mueve en dirección a alguno como atraído por este”.⁶ Para él, existe un principio de conexión que se opone a la *causalidad*, y que, aunque sin base científica, reclama su lugar en la comprensión de la realidad, más precisamente en aquella dimensión que Mircea Eliade designa como “la experiencia de lo sagrado”.⁷ Su concepto de *sincronicidad* – la ocurrencia simultánea de hechos sin ningún vínculo causal, pero que están conectados por algún tipo de significado – nos acerca a la comprensión de las “coincidencias significativas” tan frecuentes en el relato chapliniano. La “lógica” defendida por Jung y escenificada por Chaplin es la de que, por caóticos que parezcan, los acontecimientos obedecen a un orden propio y tienen un sentido en sí mismos.

Hay fenómenos psicológicos paralelos que no se dejan en absoluto relacionar causalmente entre sí, sino deben hallarse en otra relación del acontecer. Esta correlación me pareció esencialmente dada por el hecho de la simultaneidad relativa, de ahí la expresión “sincronicidad”. Parece, en realidad, como si el tiempo fuera, no algo menos que abstracto, sino más bien un *continuum* concreto, que contiene cualidades o condiciones fundamentales que se pueden manifestar, con simultaneidad

⁶ JUNG, Carl Gustav. *La interpretación de la naturaleza y la psique. La sincronicidad como un principio de conexión acausal*. Barcelona, Ediciones Paidós Ibérica, 1994, p. 14.

⁷ “Desafortunadamente, no tenemos a nuestra disposición una palabra más precisa que el término ‘religión’ para describir la experiencia de lo sagrado.” La palabra religión, según Eliade, “[...] no implica necesariamente la creencia en Dios, dioses o espíritus, sino que se refiere solo a la experiencia de lo sagrado y, por tanto, se halla relacionada con los conceptos de *ser*, *sentido* y *verdad*.” (ELIADE, Mircea. *La búsqueda: historia y sentido de las religiones*. Barcelona, Kairós, 2000, p. 7.)

relativa, en diferentes lugares, con un paralelismo causalmente inexplicable.⁸

La idea del tiempo como *continuum* concreto, donde tienen lugar simultaneidades y paralelismos significativos, como si fueran comandados por una especie de “inteligencia superior”, no solo coincide con la premisa narrativa de Chaplin, sino que es una de las piezas claves que componen el esqueleto arquetípico de su personaje. El arquetipo del *puer aeternus* – el “niño eterno”, substrato mítico de Charlot – está asociado a la fenomenología del espíritu, y la sincronicidad, en la medida que puede ser entendida como un puente entre la materia y el espíritu, lo visible y lo invisible, también forma parte de este conjunto de fenómenos, lo cual se refiere no a verosimilitudes causales, sino a conexiones de sentido. De hecho, en las historias protagonizadas por Charlot, suele haber un “hilo mágico” que enlaza los acontecimientos en eventos sincrónicos, momentos oportunos y golpes de suerte que van poco a poco tejiendo la trama de la película y cargándola de significación. Es precisamente cuando huye de la mera causalidad de los hechos que la narrativa chapliniana adquiere los contornos de un relato mítico. En vez de crear el caos, el acaso va a crear precisamente el cosmos: ahí donde lo que ocurre podría no ser más que mera fatalidad, de repente, a través de los ojos de Charlot, simplemente es, tiene sentido en sí mismo porque, al sincronizar la existencia, evoca la idea de un destino. La condición misma del vagabundo va a propiciar manifestaciones mágicas: sin hogar, ni trabajo, ni familia, ni siquiera un rumbo definido, Charlot está más que nadie entregado a su propia suerte, y vivir de tal modo, según Hillman, es entregarse también a la sincronicidad, “que es la prueba de un orden secreto guiando al destino más allá de las categorías *senex* de tiempo, espacio y causalidad”.⁹

Chaplin, pues, se vale de una suerte de narrativa sincrónica, que sugiere el acercamiento de los elementos de la trama debido a una fuerza de atracción mágica, sobre todo en la primera parte de sus filmes, cuando Charlot, solitario y

⁸ JUNG, Carl Gustav, WILHEM, Richard. *El secreto de la flor de oro*. Barcelona, Ediciones Paidós Ibérica, 1982.

⁹ HILLMAN, James. *O livro do puer: ensaios sobre o arquetipo do puer aeternus*. São Paulo, Paulus, 1998, p. 173.

sin rumbo, no tiene todavía ninguna relación con los demás personajes de la trama. El acaso entonces se mueve para que dichos personajes se acerquen y crucen sus caminos, formando un punto a partir del cual se planteará el conflicto, y la trama empezará a tejerse. En esta intersección narrativa, encontramos muchas veces los símbolos del *cruce*, como la *encrucijada* o la *esquina*. De hecho, es precisamente en una intersección que Charlot encuentra al niño abandonado en *El chico*, así como a la chica huérfana (Paulette Goddard) en *Tiempos modernos* (*Modern times*, 1936) y a la muchacha ciega (Virginia Cherril), que vende flores a la vuelta de una esquina en *Luces de la ciudad* (*City lights*, 1931). “La importancia simbólica de la encrucijada es universal. Está ligada a esa situación de cruce de caminos, que hace de la encrucijada como un centro del mundo”.¹⁰ Las encrucijadas son, además, “lugares epifánicos (lugares de apariciones y revelaciones) por excelencia [...] que provocan el detenimiento y la reflexión, y también lugares de paso de un mundo a otro, de una vida a otra, o de la vida a la muerte”.¹¹ Es también símbolo del encuentro con el destino: “En una encrucijada es donde Edipo encuentra y mata a su padre, Layo, y su tragedia comienza. Al término de un largo viaje que había emprendido sólo para huir de su destino es cuando precisamente, en una encrucijada, ese destino se le impone”.¹² Además de la noción del *lugar* donde uno se encuentra con el destino, los símbolos del cruce nos remiten también al momento decisivo en que este mismo destino se manifiesta en el *tiempo*. Este momento-lugar crucial es lo que llamamos *kairos*.

***Kairos*: el momento oportuno**

En la Grecia Antigua, *kairos* significaba “el momento oportuno”, “la ocasión propicia”, aunque en la época arcaica también designara un “lugar decisivo”. En Homero, se refería a una “abertura penetrable”, y la misma idea de apertura estaría asociada a *kaîros*, un término griego que hace referencia al

¹⁰ CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Diccionario de los símbolos*. Barcelona, Herder, 1986, p. 446.

¹¹ *Ibid.*, p. 446.

¹² *Ibid.*, p. 448.

arte de tejer.

Tejer, tiempo y destino son ideas que están frecuentemente conectadas. Una abertura en la telaraña del destino puede significar una abertura en el tiempo, un momento eterno cuando el patrón se aprieta o es atravesado. El tejedor atraviesa su carrete o su lanzadera en la abertura de las urdiduras tejidas en un momento crítico, el momento adecuado (*kairós*), pues “la abertura en la urdidura dura solo un tiempo limitado, y el ‘tiro’ debe hacerse mientras ella está abierta”.¹³

Kairos es así el momento-lugar sagrado, el instante decisivo que rompe la continuidad cronológica, permitiendo la irrupción de lo eterno en la temporalidad, pero que necesita ser identificado y penetrado rápidamente *mientras la abertura está abierta*. Esta acepción podría enfatizar las nociones de *intencionalidad* y *oportunismo* al definir al *kairos* como el “momento que no hay que dejar pasar, de decisión que hay que saber tomar” y que “permite actuar sobre las circunstancias imponiéndoles un sentido”.¹⁴ Pero esto sería un intento de “heroicizar” al *kairos*, de dominarlo y ponerlo a servicio de la voluntad. Cartier-Bresson afirmaba: “Uno no debe desear nada. Cuando desea algo, no ocurre nada. Solo existe el acaso, nada más”. La génesis del *kairos* es espontánea. Apunta a los dominios de la suerte y del acaso, en la medida en que actúan obedeciendo a un orden invisible. En esta acepción, es el sentido el que se impone, y no al revés. La “decisión que hay que saber tomar” ya no es la de actuar *sobre* las circunstancias (acto heroico), sino más bien la de actuar *de acuerdo* con ellas (acto sincrónico), puesto que las circunstancias son, en sí mismas, la manifestación del sentido. *Kairos* es así el momento de iluminación que permite *visualizar* el orden secreto que hay por detrás de los hechos y *aceptarlo*, poniéndose a su disposición para que el significado pueda manifestarse.

Kairos como manifestación del sentido se acerca mucho a la noción de *epifanía* (que Mircea Eliade prefería llamar *hierofanía*, término acuñado por él

¹³ HILLMAN, James, *op.cit.*, p. 163.

¹⁴ CLAIR, Jean. “Kairós: la noción del momento oportuno en la obra de Cartier-Bresson”. In: *¿De quién se trata? Una retrospectiva completa de la obra de Henri Cartier-Bresson*. Madrid, Lunweg Editores, 2003.

mismo para referirse a la “manifestación de lo sagrado”). El término epifanía (de *phaino*, “aparecer”, “brillar”) se refiere a la “manifestación de un dios”, cuando lo divino se da a conocer. En su *Diccionario filosófico*, Voltaire menciona la epifanía como “la visibilidad, la aparición, la ilustración, lo resplandeciente”.¹⁵ En un análisis de las epifanías joyceanas, Barthes alude al “momento en que el alma del objeto más común parece brillar” y a una “repentina manifestación espiritual”.¹⁶ Diderot y Lessing hablan ambos de un “instante *pregnante*, el condensado de sentido que capta la emoción y la creencia del espectador”.¹⁷ Para Gumbrecht, la epifanía siempre implica la emergencia de una sustancia, y más específicamente, “la emergencia de una sustancia que parece aparecer de la nada”.¹⁸ El autor ilustra la epifanía a partir del ejemplo de una jugada deportiva:

Como epifanía, una hermosa jugada es siempre un evento: pues no podemos nunca predecir si va a emerger, y cuándo lo hará; si emerge, no sabemos a qué parecerá [...]; y se deshace a sí misma, literalmente, tal como emerge. Ninguna fotografía puede captar una hermosa jugada.¹⁹

De la misma manera, el cine – imagen en movimiento, continuidad que una y otra vez culmina en un instante grávido de sentido – y más precisamente el arte cinematográfico de Chaplin, cuya duración “no podría ser evidentemente más que la *permanencia del instante*”,²⁰ está hecho de hermosas jugadas, de instantes sucesivos y de epifanías impredecibles que parecen producirse “sobre la marcha”. Mitry lo describe de un modo inmejorable:

Las películas de Charlot no están construidas como “dramas”. No obedecen a una estructura premeditada de la que serían solamente la expresión, la traducción cinematográfica. El drama no es aquí otra cosa que un encadenamiento de situaciones engendradas según una continuidad que se construye sobre la marcha, que solo se apoya en sí misma, con una libertad que sólo pertenece a la vida. Cada escena, cada

¹⁵ VOLTAIRE. *Diccionario filosófico*, vol. 5. Nueva York, Tyrell y Tompkins, 1825, p. 16.

¹⁶ BARTHES, Roland. *La preparación de la novela*. México, Siglo XXI, 2005, p. 155.

¹⁷ GUMBRECHT, Hans Ulrich. *Producción de presencia: lo que el significado no puede transmitir*. México, Universidad Iberoamericana, 2005, p. 163.

¹⁸ *Ibid.*, p. 163.

¹⁹ *Ibid.*, p. 163.

²⁰ MITRY, Jean. *Charlot y la “fabulación” chaplinesca*. Barcelona: Fontanella, 1967, p. 36.

secuencia, continúan lógicamente las anteriores, pero fácilmente puede percibirse que la menor alarma, el menor golpe de viento hubiera podido hacer que las cosas pasasen de otro modo. Es evidente que, desde el punto de vista estético, esta construcción que no se basa más que en la continuación y el encadenamiento de las situaciones resulta peligrosa. Es probable que no pudiera adaptarse más que a las películas de Charlot, en el sentido de que se apoyan por completo en el personaje y en sus actos, y que es él solo quien dirige el juego.²¹

Y añade: “Puede corregirse esta afirmación subrayando que tal estética, entonces adecuada únicamente a las películas de Charlot, no es, hablando con propiedad, ‘peligrosa’, sino, con toda evidencia, más difícil”. Es precisamente esta estética “más difícil” lo que intentamos desvelar y comprender aquí, desde un punto de vista mítico; y en este nudo investigativo, podemos considerar lo que parece ser la estructura que más se acerca a la construcción de la primera fase del relato charlotesco: el *acaso* (la sincronicidad) lleva a un *kairos* (un momento-lugar), donde se produce una *epifanía* (instante pregnante) que crea (revela) un *significado*, del cual Charlot (el *puer*) es el heraldo, el ángel (del griego *ángelos*, “mensajero”).

Está dada, pues, la conexión entre *puer* y *kairos*. “Los relativos se dicen el uno del otro”, ha dicho Deleuze.²² Pero Charlot no se define solamente por sus arquetipos hermanos. Con efecto, el vagabundo siempre nos dará la impresión de estar en *oposición*, de ser el *reverso* de algo, lo *diferente*. Deleuze también nos hará recordar que “la mayor diferencia es siempre la oposición”.²³ Así que para comprender más a fondo los conceptos de *puer* y *kairos* – y su relación con Charlot – será importante considerar los opuestos que les corresponden, *senex* y *kronos*. *Puer* y *senex* constituyen la raíz de palabras como *puerilidad* y *senilidad*, es decir, que personifican distintas etapas de la vida humana, respectivamente la primera y la última: niñez-juventud y vejez-senectud. El niño divino y el viejo sabio constituyen una dualidad arquetípica: el niño es simbólico de lo que “va a ser” y cuyo potencial es infinito; el viejo

²¹ MITRY, Jean. *Estética y psicología del cine: las formas*. México, Siglo XXI, 1989, pp. 488-489.

²² DELEUZE, Gilles. *Diferencia y repetición*. Buenos Aires, Amorrortu, 2006, p. 64.

²³ *Ibíd.*, p. 64.

simboliza lo que “ha sido” y debe renunciar a ello. Uno representa la eternidad (*kairos*, el instante eterno), el otro la temporalidad (*kronos*, que en griego significa “tiempo” y está relacionado con Crono-Saturno, uno de los antiguos titanes de la mitología, tardíamente convertido en dios del tiempo humano, cronológico). Esto afecta en gran medida la relación de cada uno de estos arquetipos con el pasado y el futuro. Bazin llama la atención sobre el modo en que Charlot procura siempre una solución provisional a sus problemas, “como si para él no existiera el porvenir”.

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 el que se inserta. La de Charlot, por el contrario, está constituida por una sucesión de instantes, a cada uno de los cuales le basta su propio esfuerzo.²⁴

De manera similar, ve en su célebre “patada hacia atrás” el símbolo de su desvinculación con el pasado:

Esa indiferencia suprema con respecto al tiempo biográfico y social en el que estamos sumergidos y que es para nosotros causa de remordimiento e inquietud, la expresa Charlot con un gesto familiar y sublime: esa extraordinaria patada hacia atrás que le sirve tanto para librarse de la piel del plátano que acaba de pelar o de la cabeza imaginaria de gigante Goliat como, más idealmente todavía, de cualquier pensamiento desagradable. [...] esa patada hacia atrás expresa a la perfección la constante preocupación de Charlot de no sentirse ligado al pasado, ni de arrastrar nada tras él.²⁵

Ecce puer: aparición y espontaneidad de Charlot

Hemos visto como Chaplin crea una estética en la cual las situaciones son encadenadas “con una libertad que sólo pertenece a la vida”, pero, por otra parte, con una magia que sólo pertenece al mito. Por lo tanto, si se puede hablar de “epifanías chaplinianas”, éstas parecen desprenderse

²⁴ BAZIN, André. *Charlie Chaplin*. Barcelona, Paidós Ibérica, 2002, p. 23

²⁵ *Ibíd.*, pp. 21-22.

espontáneamente del tiempo mítico del relato, manifestándose con la misma calidad simbólica que las caracteriza. Si la epifanía implica la emergencia de una sustancia de la nada, ¿cómo entonces el *puer* hace su aparición, su entrada en la escena? La imagen de la caída accidental y la idea de algo que “cae del cielo” se muestran frecuentemente asociadas a la aparición mágica del *puer* y a su génesis espontánea. En *El chico*, por ejemplo, al encontrar al bebé abandonado en el suelo de la calle, lo primero que hace el vagabundo es mirar hacia arriba, como si sospechara que se cayó de algún sitio. Al observar a una mujer que lleva su bebé en un cochecito, Charlot lleva el niño hasta ella y le dice: “Perdone, se le cayó algo”. La caída accidental es también lo que caracteriza a los “niños perdidos” de *Peter Pan*. “Son los niños que caen de sus cochecitos cuando la niñera no está mirando”, explica Peter a Wendy.²⁶

Casus, *caere*, *Fall* (en alemán) se refieren al modo accidental en que las cosas caen, como quedan dispuestas, su situación. *Casualties* (en inglés, “casualidad”, “accidente”, “baja”) y *accidents* (en inglés, “accidente”) también remontan a la misma raíz latina, *caere*, *caer*. Donde el *senex* sistematiza esas caídas con seguros contra accidentes o seguros de vida, la consciencia *puer* se mueve en cada caída como un momento de significado.²⁷

Accidente y significado: las cosas, para Charlot, son regalos divinos; “caen del cielo”, tanto literal como metafóricamente. En *La quimera del oro* (*The gold rush*, 1925), aunque suba a la montaña en busca de oro, es el oro el que encuentra al vagabundo. Una escena muy demostrativa de esta película es aquella en que Charlot va por primera vez al *dance-hall* de la ciudad. Allí se enamora perdidamente de una muchacha, Georgia (Georgia Hale), mientras que ella apenas se percata de su existencia. Charlot no consigue hacerse visible a los ojos de su amada. Sólo cuando Georgia, buscando provocar y desafiar a Jack, el mujeriego prepotente y autoritario que la acosa, decida bailar con el tipo más insignificante que encuentra en el salón, advertirá la presencia Charlot. Sea como sea, este es el *kairos* ofrecido al vagabundo. Tras el baile, los dos pretendientes de Georgia se pelean: Jack le mete a Charlot el

²⁶ BARRIE, J. M. *Peter Pan*. Madrid, Alianza Editorial, 2009, p. 37.

²⁷ HILLMAN, James, *op.cit.*, p. 180.

sombrero en la cabeza, hasta tapar sus ojos, y el vagabundo, intentando pegarle a ciegas, acaba golpeando a un pilar del salón, lo que hace caer accidentalmente un enorme reloj en la cabeza de Jack. Cuando consigue por fin quitarse el sombrero, Charlot encuentra a su oponente desmayado en el suelo y cree que lo ha “noqueado” de un puñetazo. Accidentalmente victorioso, el vagabundo se marcha triunfante, ante la mirada de todos, tras haber llegado como un forastero cualquiera que pasaba desapercibido. Lo debe todo al acaso y a su relación mágica con los objetos: como observa Mitry, en las películas de Charlot,

el objeto a menudo llega a ser el auxiliar favorable que le saca de un mal paso, que le permite transformar a su favor el juego de las circunstancias. Se observará simplemente que el objeto no llega a ser favorable a Charlot más que en la medida en que éste lo emplee en contrasentido o lo utilice en fines que no son los suyos.²⁸

Para Bazin, “es como si los objetos sólo aceptaran ayudar a Charlot al margen del sentido que la sociedad les ha asignado”.²⁹ Así, el reloj salda la pelea a favor de Charlot (el *puer*), pero sólo en la medida en que es destituido de su función de medir el tiempo (el *senex*). Entonces ya no es un reloj, sino únicamente un objeto que “cae del cielo” en un momento oportuno, un *kairos* venturoso. Su caída es mágica no sólo por su favorable casualidad, sino porque ilustra cómo las cosas participan de los dominios sincrónicos donde se mueve Charlot, relacionándose significativamente con él.

La presencia de Charlot “no es *condicional, sino accidental*”.³⁰ En este sentido, *El circo* (*The circus*, 1928) es la película que más enfatiza el carácter accidental y espontáneo de Charlot. En dicho filme, la risa es un *kairos* que no puede ser obtenido intencionalmente, mediante números ensayados y previsibles. De hecho, el circo del que nos habla el título solo logrará obtener la risa del público a través de las situaciones que Charlot, ignorante de su propia comicidad, provocará espontáneamente al azar. Ya al principio del filme, vemos

²⁸ MITRY, Jean. *Charlot y la “fabulación” chaplinesca*. Barcelona: Fontanella, 1967, p. 71.

²⁹ BAZIN, André, *op. cit.*, p. 17.

³⁰ MITRY, Jean, *op. cit.*, p. 67.

cómo el circo es un espacio profano, comandado por un déspota (Ernest García) que desprecia a los payasos y maltrata a su hija, Merna (Merna Kennedy). La atmósfera de miedo y tristeza en los bastidores parece justificar la falta de éxito del circo, que apenas cuenta con un público pequeño y aburrido. Del lado de afuera de este lugar frío y desprovisto de alegría está Charlot. Aunque el rótulo ponga “hambriento y sin dinero”, su figura es más cómica que trágica, y todo – su aparición, el cambio de la música – apunta a la llegada del sentido en la trama, en contraste con la falta de sentido de la que padece el circo. *Surge Charlot, todo cambia*:³¹ es él quien trae la magia, el movimiento, lo nuevo. Huyendo de un oficial de policía, va a parar al centro del picadero, donde los payasos hacen una presentación tediosa sobre una estera giratoria; precisamente sobre esa estera, la persecución entre Charlot y el policía prosigue. Sorprendido por la escena inusitada, el público explota a carcajadas. Charlot protagoniza una sucesión de situaciones cómicas y es intensamente aplaudido. No simplemente por su aparición súbita o por el cambio que provoca en la atmósfera del circo: es más bien la total ausencia de intención cómica del vagabundo lo que hace que el público se ría. Bergson explica de la siguiente manera el carácter accidental del cómico:

Un hombre que va corriendo por la calle, tropieza y cae; los transeúntes ríen. No se reirían de él, a mi juicio, si pudiesen suponer que le había dado la humorada de sentarse en el suelo. Se ríen porque se ha sentado contra su voluntad. No es, pues, su brusco cambio de actitud lo que hace reír, sino lo que hay de involuntario en ese cambio, su torpeza. [...] Lo cómico es, pues, accidental.³²

Cuando Charlot logra escaparse del policía y los payasos vuelven a la arena, los espectadores, contrariados, gritan “¡Porquería!”, exigiendo el regreso del “hombre divertido”. Desean nuevamente aquél momento mágico que sólo el vagabundo puede proporcionarles. El director del circo le ofrece entonces un trabajo a Charlot, pero cuando lo somete a una prueba, descubre que el vagabundo no consigue ejecutar números ensayados, y que es incapaz de ser

³¹ *Ibíd.*, p. 67.

³² BERGSON, Henri, *op. cit.*, pp. 16-17.

divertido intencionalmente. Charlot es admitido como tramoyista, y mientras intenta cargar montones de platos, comienza a perseguirlo una mula y se estrella accidentalmente contra la platea, provocando una nueva ola de carcajadas. Todo lo que hace Charlot es un desastre, pero su comicidad reside precisamente en ello y en los accidentes que protagoniza delante del público. Para Bergson, la *distracción* y la *inconsciencia* son especialmente característicos de lo cómico:

¿Qué de extraño tiene que el *distraído* [...] haya tentado generalmente el humor de los autores cómicos? [...] Y es que la distracción, en efecto, si no nos lleva a la fuente misma de lo cómico, nos pone en una cierta corriente de hechos y de ideas que vienen en línea recta de esa fuente; nos coloca sobre una de las grandes pendientes naturales de la risa. [...] También es [...] una especie de automatismo el que provoca nuestra risa, un automatismo muy cercano a la simple distracción. Para convencerse de ello, bastará observar que generalmente un personaje cómico lo es en la medida exacta en que se desconoce a sí propio. Lo cómico es *inconsciente*. Como si usase al revés el anillo de Giges, se hace invisible para sí mismo, volviéndose visible para todo el mundo.³³

Invisible para sí mismo, visible para todo el mundo: gracias a la comicidad accidental de Charlot, el circo prospera, sin que él se dé cuenta de que es la estrella del espectáculo. “Es sensacional, pero no lo sabe”, dice el director del circo. “Sigue tratándolo como a un tramoyista”. Pero la inconsciencia de Charlot no es la de un mero payaso torpe; más bien se asemeja a la de un huracán, una fuerza de la naturaleza que es también una fuerza arquetípica. Para constatarlo, bastará observar que su aparición, tal cual un ciclón, invariablemente trae consigo el caos y el movimiento, los cuales sirven a un propósito dentro de la narrativa: y es que la llegada del vagabundo define la ocasión propicia para que ocurra algún tipo de *cambio*. “Cada vez que aparece, determina a su alrededor el mismo movimiento, vuelve a ser la causa de un pequeño drama momentáneo, actúa sobre el mundo que le rodea como un imán sobre un paquete de limaduras”.³⁴ Con su fuerza centrípeta, Charlot es

³³ *Ibid.*, pp. 18-21.

³⁴ MITRY, Jean, *op. cit.*, p. 67.

siempre el centro de gravedad y el eje absoluto de la acción, el *kairos* y el *omphalos* a través de los cuales emerge el significado.

Las epifanías del tiempo: el umbral kairótico

La aparición “de la nada”, súbita y mágica, y en el momento oportuno, también suele ser representada por el simbolismo de la puerta. Según Chevalier, la puerta “simboliza el lugar de paso entre dos estados, entre dos mundos, entre lo conocido y lo desconocido, la luz y las tinieblas”. En cuanto a abertura que permite entrar y salir, es “el pasaje posible – aunque único – de un dominio a otro: por lo general, en la acepción simbólica, del dominio profano al dominio sagrado”.³⁵ “Lugar de la epifanía divina”, la puerta “se abre a un misterio”: “en las tradiciones judías y cristianas la importancia de la puerta es inmensa, puesto que ella da acceso a la revelación”.³⁶ En el cine, es sabido que la simple abertura de una puerta tiene el poder de hacer surgir un elemento nuevo en la pantalla y cambiar toda la dinámica de la escena. Lo que sale por una puerta es una especie de revelación: es totalmente diferente un personaje que entra en el plano a partir del fuera de campo de un personaje que entra en el plano a través de una puerta que ya estaba en el plano; este recurso tiene un componente mágico que no se encuentra en aquél. Chaplin lo utiliza a menudo y con bastante coherencia en sus películas. En *El circo*, la puerta dará paso a la aparición mágica de Merna, la muchacha de la cual Charlot se enamorará. Él está sentado en el patio del circo, al lado de su habitación, preparando el desayuno. Tiene apenas una rebanada de pan y un huevo que ha logrado quitarle a una gallina que pasaba por allí. Cuando va en busca de más leña para el fuego, la chica abre la puerta de su habitación y se queda en el umbral. Tiene una expresión triste, y el rótulo pone: “Hambrienta”. Su padre, el director del circo, le ha prohibido comer por haber fallado en el salto del aro. Al toparse con el desayuno de Charlot, se precipita sobre él, pero el vagabundo reaparece, le quita el pan de las manos y la espanta como a un ave. Su

³⁵ CHEVALIER, Jean, *op.cit.*, p. 855.

³⁶ *Ibid.*, p. 856.

expresión de desamparo, sin embargo, acaba por conmover al vagabundo, que le da la mitad del pan, luego la otra mitad y también el huevo. Charlot se va y Merna vuelve a su habitación; toda la secuencia del encuentro entre la amazona y el vagabundo acontece entre la abertura y el cierre de la puerta.

No hay que buscar mucho en la obra de Chaplin para constatar la importancia de la puerta en los encuentros amorosos y el despertar de la pasión: tras enamorarse de Georgia en *La quimera del oro*, Charlot ve a la muchacha resurgir como una aparición justo delante de la puerta de su cabaña, donde va a parar casualmente durante un paseo con sus amigas. En *Luces de la ciudad*, el encuentro con la muchacha ciega ocurre, al igual que en *El circo*, entre el abrir y cerrar de una misma puerta. Sobre esta escena, hay que resaltar que la concepción del *kairos* perfecto, de la casualidad que hace que la chica ciega, en su primer encuentro con el vagabundo, lo confunda con un millonario, no fue algo fácil para Chaplin. En un documental sobre el cineasta, se cuenta que Chaplin pasó mucho tiempo buscando una solución que fuera lo bastante original y convincente.³⁷ Lo ha logrado, y eso, además de ser una prueba de su ingenio como autor de cine, es también una muestra de cuán difícil puede llegar a ser la concepción de una situación sincrónica verosímil. Que es la siguiente: Charlot cruza la calle en medio de un atasco y al ver a un policía en una moto, instintivamente huye de él; entra entonces por la puerta de un coche y luego sale por la otra. Al dejar el vehículo, ya en la acera, la hermosa florista ciega que allí se encuentra piensa que se trata de un hombre rico y se dirige a él pidiéndole que le compre una flor. Charlot lo hace, pero no comprende de inmediato que se trata de una chica invidente, y tampoco que ha sido confundido con alguien adinerado. Cuando el verdadero hombre rico entra en su coche y se marcha, al escuchar otra vez el golpe de la puerta, la florista piensa que es Charlot quien se ha ido. El vagabundo comprende entonces la fantasía generada por la puerta del coche en la mente de la muchacha, y de esta ocurrencia “mágica” nace la trama de la película.

³⁷ *Charlie: vida y obra de Charles Chaplin* (2003), Richard Schickel.

Además de adecuarse con exactitud a la idea homérica de *kairos* como “abertura penetrable”, el simbolismo del pasaje y del umbral se encuentra íntimamente conectado a *puer* y *kairos* en cuanto *oportunidad*.³⁸ Según Hillman, la palabra oportunidad, probablemente derivada de *porta*, *portus* (entrada, pasaje), describiría “aquello que ofrece una abertura o aquello que está frente a una abertura y listo para atravesarla”.³⁹ Constituye, así, “una brecha en el tiempo (*senex*) a través de la cual *kairos* (*puer*) puede pasar al orden establecido”.⁴⁰ Chevalier nos recuerda que la puerta “tiene un valor dinámico, psicológico; pues no solamente indica un pasaje, sino que invita a atravesarlo. Es la invitación al viaje hacia un más allá...”.⁴¹

El análisis de los momentos kairóticos de *El chico* nos permite comprobar el absoluto (e insistente) protagonismo que tienen las puertas y los umbrales, principalmente en aquellos acontecimientos más cruciales y sincrónicos. Analicemos por un instante el plano de la primera culminación kairótica de la película, el momento oportuno para la decisión de Charlot, aquella que va a cambiar todos los acontecimientos posteriores: la aceptación, ante la súplica por escrito de la madre, de quedarse con el niño que ha encontrado en la calle. A diferencia de los planos anteriores, éste tiene los rebordes del cuadro oscurecidos, dando a la imagen un contorno circular. El marco es una especie de comillas en el plano, la señal de que “algo fundamental va a ocurrir aquí”. Lo que ocurre, simbólicamente, es un paso del *cruce sincrónico* (encuentro y planteamiento del conflicto) al *curso circular del tiempo* (nudo narrativo) a través del *umbral kairótico* (primer punto de quiebre de la película). Chaplin construye, de hecho, un “cruce imaginario” en el plano: en el centro del cuadro, hay un pasaje cuyo umbral separa la calle, en primer plano, de un miserable conjunto residencial, al fondo. Charlot entra en el cuadro con el bebé en los brazos y se detiene exactamente delante del umbral, mirando, en el fuera de campo, al policía que lo había estado persiguiendo. Si

³⁸ “El *puer* representa la consciencia que necesita dejar su puerta entreabierta; nada totalmente cerrado; *toujours ouverte, toujours disponible*, como la máxima para los jóvenes en *Los monederos falsos*, de André Gide” (HILLMAN, James, *op.cit.*, p. 165).

³⁹ *Ibid.*, pp. 161-162.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 165.

⁴¹ CHEVALIER, Jean, *op.cit.*, p. 855.

consideramos la cámara como uno de los extremos de una línea imaginaria que se extiende hasta la profundidad de campo y el muro como la línea perpendicular con la cual aquella hace una intersección, entonces la imagen forma un cruce cuyo centro es el umbral (la abertura penetrable), por donde el vagabundo, centro de la acción, debe hacer el tránsito del bebé a su propio mundo. Cuando Charlot entra en el cuadro, su bastón cae accidentalmente al suelo, y este acontecimiento aparentemente sin importancia es en verdad significativo, porque el bastón, en su caída, señala el lugar y el momento propicios a la decisión que Charlot tiene que tomar. Para recogerlo, el vagabundo tendrá que sentarse en el borde de la acera, y tras sentirse tentado a dejar al bebé en una alcantarilla, encontrará entre los pliegues de su ropa la nota de la madre: “Le ruego ame y cuide a este niño huérfano”. Charlot está ahora entre el umbral kairótico y el mensaje que lo enuncia su misión – especie de “convocación divina” – y una vez que la acepta, se levanta y cruza el pasaje que lo había estado enmarcando en el plano, para luego desaparecer en la profundidad de campo.

A continuación, el vagabundo encuentra a tres mujeres en la entrada del edificio donde vive (esta misma puerta aparecerá repetidas veces en momentos cruciales de la película). Una de ellas, situada en el umbral, le pregunta si el bebé es suyo, al que el vagabundo le responde que sí; luego, le interroga por su nombre, y tras averiguar el sexo del bebé, Charlot lo nombra “John”. De esta manera, el vagabundo reafirma su decisión, descubre el sexo del bebé, lo bautiza, y todo ello sucede en el segundo umbral de la acción. Tras convertir al bebé en un “ser social”, Charlot cruza el tercero y último umbral: el de su miserable casa, que a partir de ahí también será el hogar del niño. Los umbrales representan, así, el paso a lugares cada vez más pequeños, dispuestos como uno dentro del otro: la casa dentro del edificio, el edificio dentro del condominio, el condominio dentro del suburbio, etc., lo que, además de sugerir una creciente intimidad entre el vagabundo y el niño, le confiere a la casa este carácter de microcosmos “incubador” al cual es conducido John y donde por fin estará protegido.

Cinco años después del abandono del bebé, la madre se ha convertido en una cantante de éxito, una mujer rica pero desdichada, mientras que Charlot y el niño (Jackie Coogan) son felices, aunque vivan en la pobreza. Los dos pícaros se ganan la vida haciendo trampas en los alrededores del suburbio: el pequeño rompe los cristales de las ventanas para que Charlot pueda ofrecer servicios de reparación. La distancia entre los mundos de madre y niño hace que un acercamiento entre ellos parezca improbable, pero la mujer no ha podido superar el dolor de haber perdido a su hijo, y para mitigar su culpa practica la caridad; es así como va a parar justo delante de la puerta del edificio donde viven John y Charlot. Allí distribuye contenta juguetes a los niños, y al ver a una madre con su bebé, le pide cogerlo en brazos por un instante. Sentada en el escalón con el bebé en su regazo, no puede evitar acordarse del suyo, y su rostro, antes sonriente, se nubla. El plano encuadra apenas a la puerta, todavía cerrada, y a la mujer, con la mirada perdida fuera de campo. Ya no está allí; su alma se ha ido, está en el pasado. Por un instante, vemos resurgir la misma imagen melodramática del inicio de la película: la de la madre martirizada con su bebé en los brazos. Lo que rompe esta evocación, este *estar-en-el-pasado*, es la aparición epifánica del niño, que sale de repente por la puerta. Tras cinco años separados, madre e hijo se encuentran en el mismo plano. La imagen está cargada de significación: sentado en el umbral, el niño mira a su madre, pero ella, hundida en su culpa y su dolor, mira al bebé que tiene en los brazos (y que le recuerda al suyo, tal cual era la última vez que lo vio), sin sospechar que su verdadero hijo está justo a su lado, mirándola. La expresión del niño es nostálgica, como si anhelara la madre que nunca llegó a conocer, como si supiera que un día fue el bebé en los brazos de aquella mujer. Entonces ella también lo mira: a partir del instante en que se vuelve visible a los ojos de la madre, el niño empieza a hacer el camino de vuelta a sus orígenes. Él le sonríe inmediatamente, como si estuviera esperándolo; ella también le sonríe y le da unos juguetes. Acto seguido, se levanta, entrega al bebé a su madre y, sin mirar hacia atrás, se va, dejando a su hijo una vez más librado a su propia suerte. Hay aquí un apunte de lo que vendrá luego (el

encuentro definitivo entre el niño y la madre), pero el momento oportuno todavía no ha llegado, y el alejamiento se repite: la madre se va, el niño se queda, y la puerta del *kairos* permanece cerrada.

El tiempo recreado: del *kairos* a la génesis de un nuevo cosmos

Volvamos por un momento al final de la primera parte de *El chico*: una vez en la intimidad de su nuevo hogar, el bebé empieza a llorar desesperadamente, y un nervioso Charlot se rasca la cabeza sin saber qué hacer. Paralelamente a ello, como si escuchara el llanto del bebé, la madre se arrepiente de su decisión y vuelve al local donde ha dejado a su niño para recuperarlo. Pero, como sabemos, es demasiado tarde. Cuando se entera de que el coche fue robado, la mujer se desmaya (delante de la puerta de la mansión, el hogar que había idealizado para su hijo y que difiere completamente al de Charlot). En el montaje paralelo, en cambio, vemos que – como por arte de magia – el vagabundo y el niño ya se encuentran perfectamente adaptados el uno al otro. Charlot ha empleado todo su ingenio para improvisar una cuna, un biberón y unos pañales para el bebé. El caos da así lugar a un nuevo cosmos: después de hacer un azaroso recorrido desde el hospital a la calle, de un coche de lujo a un hogar miserable – pasando por manos tan distintas como las de su madre, el ladrón, una mujer y un anciano, hasta llegar al vagabundo – el niño por fin se encuentra a salvo, por fin está “en manos de Dios”. No en vano la segunda parte de la película empieza con la plácida imagen de un cielo con luminosos nubarrones, donde podemos leer: “Cinco años después”. La imagen se va mezclando lentamente con la siguiente, en la que vemos al niño, idéntico a un vagabundo en miniatura, sentado serenamente en el borde de la acera. En esta escena, el cielo – el mismo que ha mirado y suplicado la madre antes de abandonar a su hijo – ya no está en el fuera de campo, sino que, como una cortina que se abre, toma la pantalla para introducirnos en el nuevo cosmos idílico en el que viven Charlot y el niño – que a pesar de la pobreza son felices, como hemos visto – y en el

cual pronto se introducirá, casualmente, la madre.

Una vez planteado el conflicto, hay en los largometrajes de Chaplin esta recurrencia a una situación de aparente equilibrio y armonía, en que el caos se estabiliza y un nuevo cosmos es creado. Es más: dentro de él se formará un *microcosmos*, donde tiempo y espacio se concentrarán en una especie de “estado de incubación”, creando la intimidad propicia para que lo nuevo pueda desarrollarse. Durand destaca que:

Necesitamos de una casita dentro de la más grande ‘para poder encontrar sin problemas las seguridades primarias de la vida’ [...] La importancia microcósmica concedida a la morada indica ya la primacía que se otorga en la constelación de la intimidad a las imágenes del espacio bienaventurado, del *centro paradisiaco*.⁴²

De aquí que emerjan, en el seno de cada aventura de Charlot, los más diversos símbolos de intimidad – la casa, la cabaña, el circo, la cama, la cuna, el sueño, el alimento, el círculo, el centro, hasta el oro y el dinero – que indican una búsqueda constante – aunque provisional – de bienestar y reposo. Nada aparentemente más paradójico para el espiritual e inquieto *puer aeternus*, pero ya veremos cómo la nostalgia y la necesidad de intimidad constituyen la otra cara del arquetipo.

En este capítulo tratamos de entender *cómo el arquetipo de la creación cosmogónica participa del carácter renovador del tiempo mítico en el relato chapliniano*. Recordemos la escena en que Charlot encuentra por primera vez a la hambrienta amazona en *El circo*. Además de darle de comer, el vagabundo le regala un huevo. A partir del momento en que Merna recibe el huevo de las manos de Charlot, ya no vuelve a pasar hambre: el vagabundo será contratado por el circo y, aunque su padre la siga castigando, Charlot siempre encontrará una manera de alimentarla. El nacimiento del mundo a partir de un huevo es

⁴² DURAND, Gilbert. *Las estructuras antropológicas del imaginario*. México, Fondo de Cultura Económica, 2004, pp. 252-253.

una idea común a la mitología de muchas culturas,⁴³ pero también simboliza la renovación periódica de la naturaleza. El símbolo que el huevo encarna “no se refiere tanto al nacimiento como a un *re-nacimiento*”.⁴⁴ Así, de la misma manera que la puerta marca el momento oportuno en que Charlot y la muchacha se conocen, el huevo puntúa la renovación de la vida y del cosmos habitado por ella a través de la figura protectora de Charlot. La imagen de la chica volviendo a su habitación con un huevo en las manos es, de este modo, doblemente íntima: la nueva vida que está por nacer (o renacer) será antes incubada. “El huevo también participa del simbolismo de los valores de reposo, como la casa, el nido, la concha, el seno de la madre”.⁴⁵ En él, además, “actúa la dialéctica del ser libre y del ser encadenado”. De hecho, más que resolver el problema del hambre de Merna, Charlot terminará por liberarla, como veremos más adelante, de la autoridad castradora de su padre.

El tiempo de la buena suerte: la protección mágica

Recordemos por un momento el inicio de la película *La quimera del oro*: Charlot camina distraído al borde de un precipicio sin darse cuenta de que un oso le está siguiendo; mira hacia atrás justo en el momento en que el oso desaparece, entrando por un sendero de la montaña. La imagen de Charlot totalmente entregado a la suerte e inconsciente de los peligros que lo rodean, además de incrementar su aspecto cómico, lo acerca a su porción mágica de niño divino: el *puer* no se protege, es protegido; escapa a los peligros gracias a una fuerza invisible: la suerte. Es muy interesante notar cómo la figura trágica y desgraciada del vagabundo está separada por una línea apenas visible de la ingenua criatura que es constantemente agraciada por el acaso y siempre se salva de lo peor. De hecho, lo más relevante no es lo que hay de razonable en ello, sino de qué manera los sucesos de Charlot convocan al imaginario. Al demandar un tipo de comprensión no-racional, lo cómico revela sus rasgos

⁴³ CHEVALIER, Jean, *op. cit.*, p. 583.

⁴⁴ ELIADE, Mircea. *Tratado de historia de las religiones*. México, Ediciones Era, 2005, p. 370.

⁴⁵ CHEVALIER, Jean, *op. cit.*, p. 584.

mágicos. En su estudio sobre la risa, Bergson defiende una lógica intrínseca al género cómico, una “lógica de la imaginación”:

Una proposición como ésta: “Mi traje habitual forma parte de mi cuerpo” es absurda a los ojos de la razón. Sin embargo, la imaginación la acepta como verdadera. “Una nariz roja es una nariz pintada”, “un negro es un blanco disfrazado”: estos juicios, no obstante ser absurdos para la imaginación que razona, son verdades certísimas para la simple imaginación. Hay, pues, una lógica de la imaginación, que no es la lógica de la razón, que hasta suele estar en pugna con ella y con la cual será menester que cuente la filosofía, no sólo para el estudio de lo cómico, sino en todas las investigaciones de este orden.⁴⁶

En *La quimera del oro*, Charlot busca su suerte en las heladas montañas del Alaska, escenario de la famosa “fiebre del oro” de finales del siglo XIX y principios del siglo XX. Debido a una tormenta de nieve, va a parar a las puertas de la cabaña de un fugitivo perseguido por la policía, Black Larsen (Tom Murray), donde pronto se refugiará también un afortunado explorador que ha hallado oro, Big Jim McKay (Mack Swain). Charlot se encuentra, al mismo tiempo, con el peligro y la suerte. La reunión de los tres hombres en la pequeña choza es, además, curiosa: Charlot difiere por completo, física y psicológicamente, de los dos buscadores de oro, los cuales son entre sí igual de corpulentos, fuertes, barbudos y temperamentales, y apenas se diferencian por ser uno “el malo” y el otro “el bueno”. Encerrados en la cabaña a causa de la tempestad y abatidos por el hambre, los tres hombres deciden probar su suerte jugando a las cartas para ver quien deberá salir en busca de comida. “Saldrá el menos afortunado”, dice Big Jim. Tras levantar una carta de valor muy bajo, Charlot cree ser él el menos afortunado, pero una de valor aun más bajo sale para Black Larsen. Éste se va, pero jamás vuelve; en el camino, encuentra el oro de Big Jim y se apodera de él. Mientras tanto, en la cabaña, los dos hombres padecen de hambre. Charlot se come su zapato, y Big Jim, sufriendo alucinaciones, confunde a su compañero con un pollo gigante y se abalanza para comérselo. Charlot es salvado por un oso, el cual se introduce

⁴⁶ BERGSON, Henri. *La risa. Ensayo sobre la significación de lo cómico*. Buenos Aires, Editorial Losada, 1962, pp. 37-38.

en la cabaña justo en el momento en que Big Jim intenta asesinarlo. El animal (que nos hace recordar al mismo que seguía a Charlot en la montaña) es entonces sacrificado y sirve de alimento a los dos hombres hambrientos.

A partir de ejemplos como éste, empezamos a verificar que el “auxilio divino” se encuentra constantemente asociado a los símbolos de intimidad y bienestar – alimento, morada, dinero, oro, etc. En *El circo*, como hemos visto, la aparición de Charlot es antecedida por el título: “hambriento y sin dinero”. El vagabundo es la imagen misma de la desventura. Al entrar en el cuadro donde se amontona una multitud, sin embargo, va a parar justo al lado de un ladrón, en el momento en que éste le roba la cartera y el reloj a un anciano. Pero el anciano advierte que le han robado, y el ladrón, para zafarse, deposita los objetos en el bolsillo de Charlot. Sin enterarse de lo que pasa, Charlot camina hacia los chiringuitos, donde, con su famoso ingenio, consigue comer furtivamente al perrito caliente de un niño sin quitárselo de las manos. El ladrón observa todo de cerca, a la vez que un policía observa al ladrón; cuando éste se acerca y mete la mano en el bolsillo de Charlot, el policía le pilla *in fraganti* y le devuelve la cartera y el reloj al vagabundo, pensando que es el dueño de los objetos. Charlot se queda estupefacto con la situación. De hambriento y sin dinero pasa a tener entre sus manos una cartera repleta de billetes, justo delante de una caseta de comida. Mientras sacia su hambre comiendo varias salchichas, su suerte vuelve a cambiar: el dueño de los objetos reconoce sus pertenencias y llama a la policía. Empieza entonces una persecución, la cual acabará dentro del circo, donde la suerte de Charlot cambiará una vez más y el vagabundo se convertirá en una estrella.

Su estancia en el circo nos muestra que Charlot no solamente “es protegido”, sino que tiende a amparar a aquellos que de alguna forma se asemejan a él en su soledad, privación o abandono. El bebé sin madre en *El chico*, la amazona hambrienta y maltratada en *El circo*, el explorador sin memoria que perdió su fortuna en *La quimera del oro*, la chica huérfana de *Tiempos modernos*, el millonario suicida y la muchacha ciega en *Luces de la*

ciudad: hay siempre un personaje desamparado que termina por caer bajo la custodia del vagabundo. Pero si a Charlot, por un lado, se le atribuye la misión de cuidar a alguien, por otra parte, no lo hace de una manera heroica, ni tampoco paternal. En *El chico*, una serie de situaciones demuestran cómo él es un padre inmaduro y poco responsable. En una escena muy ilustrativa, John prepara la comida mientras Charlot lee el periódico en la cama. Es el niño el que da las órdenes y el que lo fuerza para que vaya a la mesa: Charlot se porta como un niño, mientras que John se porta como adulto. Y si éste luego se arriesga peleando en la calle con apoyo del vagabundo, es que Charlot, él mismo un *puer*, al no protegerse, tampoco conoce los recursos para proteger al pequeño; lo que salva al niño es lo mismo que salva a Charlot, la suerte, la “protección divina”, la misma a la que la madre, mirando al cielo, ha invocado por su hijo antes de abandonarlo y a la cual el vagabundo está conectado. Esta conexión con lo divino es lo único que él posee y lo único que puede ofrecer.

En este sentido, Charlot se acerca a otra dimensión arquetípica del *puer*: la de Hermes Psicopompo, el mensajero divino de la mitología, siempre en tránsito entre los dos mundos – el divino y el humano – y con el poder de hacer la conexión entre ellos. Esta calidad angélica es la que lo caracteriza, más que en cualquier otra película de Chaplin, en *Luces de la ciudad*: Charlot emprenderá un tránsito incansable entre dos mundos completamente distintos (el de los pobres y el de los ricos) y construirá entre ellos un puente virtual que hará posible que su amigo rico y borracho (Harry Myers) ayude a su novia pobre y ciega sin ni siquiera llegar a conocerse entre ellos. Pero no podrá hacerlo heroicamente. Charlot sólo conseguirá ayudar a la muchacha siendo él ayudado por la suerte: por casualidad traba amistad con el millonario y lo encuentra en la calle cuando más lo necesita. Así consigue dar a la chica lo que de ninguna forma hubiera podido conseguir trabajando o luchando (incluso literalmente, dada su malograda incursión en el boxeo). Un ángel, como veremos, no es un héroe.

El tiempo de la mala suerte: los reveses de la fortuna

En la fenomenología arquetípica de la creación cosmogónica, el eterno retorno se encuentra como una de las “leyes” del tiempo sagrado según la cual todo cosmos *creado* vuelve a ser amenazado e invadido por el caos original, exigiendo ser *recreado*. En “Hollywood, comedy, and The Case of Silent Slapstick”,⁴⁷ Krutnik puntúa que, de acuerdo con la teoría neoclásica, la resolución narrativa consiste, o debería consistir “en una definitiva *peripeteia*, o revés de la fortuna” – para peor, en el caso de la tragedia, y para mejor, en el caso de la comedia.⁴⁸ Hacia el desenlace de las películas de Chaplin, hay siempre este punto crítico de cambio y desequilibrio, en el que tienen lugar las situaciones que de alguna manera rompen con la armonía del cosmos paradisiáco e instauran el caos: las enfermedades, las decepciones, las separaciones, las pesadillas, los peligros, los cambios climáticos, etc. En *El chico*, la enfermedad del niño señala el principio de su separación de Charlot. Como un columpio dramático, la misma fuerza de atracción que hacía que John siempre volviera a los brazos del vagabundo, ahora hará que recorra el camino opuesto, hacia su madre. Es precisamente ella la que lo trae enfermo a los brazos de Charlot. Al recibir la visita del médico, el vagabundo acaba por contarle la verdad acerca del niño, y éste es llevado a un orfanato. Mientras Charlot lucha con todas sus fuerzas para recuperarlo, la madre vuelve al suburbio y, delante de la puerta de los *kairos* anteriores, descubre la nota que ha escrito ella misma hace cinco años. El vagabundo huye con el niño a un albergue y allí es descubierto por el dueño del lugar, que leyendo el anuncio que la madre ha publicado en el periódico trata de entregar al niño a la policía a cambio de una buena recompensa. Madre e hijo se encuentran en la comisaría, mientras Charlot vuelve al suburbio solo, con el sombrero del niño en la mano. Se queda dormido en la calle y sueña que el barrio es una especie de paraíso, colmado de flores, niños y ángeles (“Dreamland”). Para completar su felicidad, la puerta se abre y de ella sale el niño, abalanzándose a sus brazos. Pero pronto el sueño se convierte en una pesadilla: Charlot se mete en problemas

⁴⁷ In: KRUTNIK, Frank, NEALE, Steve. *Popular film and television comedy*. Londres, Routledge, 1990.

⁴⁸ KRUTNIK, Frank, *op. cit.*, p. 28.

con la policía y es abatido de un tiro en pleno vuelo “angelical”. Esta película dentro de la película parece ser una muestra en miniatura de cómo Charlot está inevitablemente a merced de las alternancias de la fortuna.

A diferencia de los personajes de Buster Keaton y Harold Lloyd, que suelen emplear gran parte del tiempo del relato intentando heroicamente solucionar o liberarse de una situación crítica, Charlot, pese a su ingenio para escaparse de muchos líos, no puede evitar sufrir las peripecias del destino; su movimiento es como el péndulo mismo de la fortuna. En efecto, la narrativa chapliniana se caracteriza mucho más por sus altibajos que por el *crescendo* de las películas de Keaton y Lloyd. Mientras que en éstas el montaje sufre un aceleramiento creciente hasta alcanzar la solución final, en las de Chaplin éste está centrado más bien en la *alternancia*, en un juego de tira-y-afloja muy particular. Eric Rohmer compara la estructura de los filmes de Chaplin a una melodía, “ora sostenida, ora relajada, ora lenta, ora rápida, ora despojada, ora enriquecida de variaciones, cadencias y elevaciones”.⁴⁹ Krutnik, por otra parte, señala que, mientras Keaton y Lloyd adoptan en sus películas estrategias de combinación, motivación e integración, Chaplin basa su narrativa en temáticas de *oposición*, lo que, según él, crea el problema de “cómo proveer un final apropiado” a sus filmes.⁵⁰

En *El circo*, el cambio de suerte llega a Charlot a través de la amazona de la cual está enamorado. Al verlo siendo explotado por su padre, Merna abre sus ojos al hecho de que él es “la estrella del espectáculo”. Charlot empieza entonces a hacer sus exigencias; quiere un sueldo digno y que el director deje de maltratar a la muchacha, de lo contrario dimitirá. Sus condiciones son aceptadas, y todo empieza a transcurrir en armonía: el padre trata cariñosamente a la chica, el circo tiene inmensas colas de gente, y vemos cómo Charlot, ahora un artista mimado, ha adquirido una postura creída y arrogante. Pero su fortuna volverá a cambiar una vez más, precisamente en el momento en que Merna deja que una pitonisa lea su fortuna en las cartas. “Veo

⁴⁹ ROHMER, Eric. *Epílogo: La condesa de Hong Kong*. In: BAZIN, André, *op. cit.*, p. 124.

⁵⁰ KRUTNIK, Frank, *op. cit.*, p. 130.

amor y matrimonio con un hombre guapo y moreno que se encuentra ya cerca de ti”, profetiza la mujer. Charlot, que escucha todo al otro lado de la lona, se mira al espejo y se convence de que este hombre es él. Eufórico, se adelanta a su supuesto futuro de amor y matrimonio con Merna comprándole un anillo de compromiso. Mientras tanto, ella conoce a la nueva atracción del circo, Rex, el equilibrista (Harry Crocker), y los dos se enamoran perdidamente. La muchacha vuelve para contarle a la mujer que la profecía se ha cumplido, y Charlot, al enterarse que ella se ha enamorado de otro, queda destrozado. En un instante, el vagabundo va de la alegría extrema a la tristeza más profunda. Afectado por su estado de ánimo, no logra el mismo desempeño que antes en sus actuaciones. Al final del espectáculo, el director le pregunta: “¿Qué pasa? ¡Apenas se han reído!”. La respuesta se encuentra en el plano: Charlot está sentado en un costado, mientras que la chica y el equilibrista charlan en el otro, completamente enamorados y ajenos a todo. A continuación, tras una corta elipsis, Rex se pone enfermo, y Charlot, viendo en ello una oportunidad para impresionar a Merna, aprovecha la ocasión para presentarse en la cuerda floja – intenta, así, forjar un *kairos* – pero el intento termina siendo un desastre, y Charlot sale vivo de milagro. Al final, todo lo que consigue es que el director del circo lo despida, y que vuelva a maltratar la chica. Nótese la relación simbólica entre el desequilibrio de Charlot en la cuerda floja y la inestabilidad repentina de su fortuna: es ya un presagio de la caída del vagabundo del lugar al cual no pertenece, de la condición ilusoria en la que se encuentra, sobre todo en lo que respecta a la chica.

Tal como en *El chico*, el motivo del sueño como intento de escapismo a una dura realidad también aparece en *La quimera del oro* y está igualmente ubicado en este “punto de quiebre de la suerte” para Charlot. En ésta película, el vagabundo sueña que comparte una alegre y encantadora cena de Nochevieja con Georgia – la muchacha que ha conocido en el *dance-hall* – y sus amigas; al despertar, se da cuenta de que era sólo un sueño, y que su amada no ha venido, ni vendrá nunca. Desde la puerta de la cabaña, un Charlot tristísimo escucha la celebración de Año Nuevo en el salón. El *puer*

cómico da lugar al *puer* trágico: esta escena no sólo pone en evidencia el aspecto más dramático de Charlot, sino que además expresa un punto importante en la evolución psicológica del personaje. “Charlot ha sido *dandy*, rebelde, superviviente, pendenciero, soñador o borracho, antes de mostrar su verdadero rostro, el de un niño abandonado”.⁵¹

El abandono y la profunda desilusión del vagabundo, sin embargo, coinciden no sólo con el fin de un año y el inicio del otro, sino también con el fin de su desgracia y el inicio de su fortuna. Eliade nos advierte sobre el carácter sagrado del Año Nuevo y sus celebraciones: “Cuando ocurre ese corte del tiempo que es el *Año*, asistimos no sólo al cese definitivo de cierto intervalo temporal, sino también a la *abolición* del año pasado y del tiempo transcurrido. [...] La regeneración es, como lo indica su nombre, un nuevo nacimiento”.⁵² El Año Nuevo es, de este modo, un momento de suspensión del tiempo profano, momento sagrado en el cual se recrea el cosmos a partir del caos. En *La quimera de oro*, será a partir de la Nochevieja que una serie de sincronías espaciales y temporales llevará al punto de quiebre kairótico de la película. Sólo para citar algunas de ellas, vemos como Big Jim, que ha llegado a la ciudad sin memoria y necesita de la ayuda de Charlot para encontrar la cabaña cerca de la cual está su oro, sale por una puerta justo cuando Charlot pasa por la calle, pero no advierten la presencia el uno del otro. Por la noche, mientras busca a Georgia por el salón, Charlot se topa accidentalmente con Big Jim, y éste le ofrece la mitad de todo su oro en cambio de que el vagabundo le ayude a encontrar la cabaña. Una vez más, es la suerte la que encuentra a Charlot, y no al revés.

El *kairos* ofrecido al vagabundo al toparse con Big Jim apunta al desenlace favorable de la película, pero una vez que la intencionalidad no juega a favor del *puer* porque no pertenece al dominio del acaso, el encuentro con el oro tampoco será deliberado. Éste será, una vez más, *obra del acaso*.

⁵¹ LARCHER, Jérôme. *Charles Chaplin*. París, Cahiers du cinéma, 2007, p. 38.

⁵² ELIADE, Mircea. *El mito del eterno retorno*. Arquetipos y repetición. Madrid, Alianza Editorial, 1979, p. 56.

Charlot y Big Jim consiguen llegar a la cabaña, pero durante la noche una violenta tormenta arrastra la choza hasta el borde de un precipicio, el mismo donde se ha muerto Black Larsen y justo donde se encuentra el oro. De nuevo, el peligro y la suerte están “hombro con hombro” para Charlot: de un lado está la muerte, del otro la fortuna. La cabaña queda mitad en el aire, mitad en el suelo; los dos hombres emprenden un intento desesperado para no caerse al precipicio, mientras la casa oscila como un balancín. Big Jim es el primero en salvarse, y nada más salir de la casa, encuentra su oro. Cuando consigue saltar por la puerta de la cabaña, en el último segundo antes que ésta caiga al precipicio, Charlot ya es un hombre millonario. Charlot pasa de la muerte a la vida y de la pobreza a la riqueza en un instante eterno, a la vez fugaz y decisivo, “más agudo y más rápido que cualquier hoja cortante”.

El argumento de la terrible tormenta que arrastra la casa hasta un lugar propicio, aunque peligroso, se encuentra también en la película *El mago de Oz* (*Wizard of Oz*, Victor Fleming, 1939), igualmente protagonizada por un personaje *puer*, en este caso una *puella*, Dorothy Gale (Judy Garland). Mucho más que a la lluvia en sí, el poder de la tormenta está relacionado con la fuerza de los vientos – no es una coincidencia que el apellido de Dorothy, “Gale”, signifique en inglés “viento fuerte”, “ráfaga de viento”, y que sea precisamente un huracán el que haga volar su casa hasta el mundo de Oz. No nos olvidemos de que, al principio de *La quimera del oro*, es también una tempestad la que lleva a Charlot hasta la cabaña de Black Larsen. Así, la tormenta se configura no tanto como simbolismo de la buena o mala suerte, sino de su *cambio*; como si se tratara de una interferencia mágica no solamente en el destino de los personajes, sino también en su conciencia: ¿*quién* tiene el control? ¿Qué fuerza es ésta que, actuando súbitamente, se muestra mayor, más poderosa, y desde luego más inteligente?

Si buscamos en la mitología, el cambio climático provocado por la tormenta es similar al movimiento de la Rueda de la Fortuna, que tiene el poder de alterar el destino humano. Chevalier nos recuerda que, en el tarot, la Rueda

de la Fortuna “representa las alternancias de la suerte, la dicha o la desdicha, las fluctuaciones, la ascensión y los riesgos de la caída”.⁵³ Y añade:

Símbolo solar, es la rueda de los nacimientos y de las muertes sucesivas a través del cosmos; es, en el plano humano, la inestabilidad permanente y el perpetuo retorno. “La vida humana rueda inestable como los radios de una rueda de carro”, decía Anacreonte. Y ese movimiento que tan pronto eleva como abate es el movimiento mismo de la Justicia, que quiere mantener el equilibrio en todos los planos y no duda en atemperar por la destrucción y la muerte el triunfo de las realizaciones creadoras (...) Se verá también en la subida y la bajada una ley de alternancia, e incluso de compensación, que se desprende de la historia humana, social o personal, en la que se suceden sin tregua éxitos y reveses, nacimientos y muertes. Desde un punto de vista más interior, la rueda de la fortuna es menos la imagen del azar que de la justicia inmanente.⁵⁴

Fijémonos en el uso oportuno que Chevalier hace de la palabra “atemperar”, cuya etimología pertenece igualmente a los vocablos *tiempo*, *temperancia* y *tempestad*. Marramao nos llama la atención al hecho de que

la palabra “tiempo”, derivada del latín *tempus*, sustituye en las lenguas románicas dos términos que en inglés y en alemán designan, respectivamente, al tiempo cronológico y el tiempo meteorológico: *time* y *weather*, *Zeit* y *Wetter*. [...] El sustantivo *tempus* nace de la abstracción de términos como *tempestus*, *tempestar*, *temperare* y también *temperatura*, *temperatio*, etc. Es como si la unicidad del término representara nuestra conciencia de que aquello que llamamos “tiempo” no es más que un punto de encuentro entre elementos distintos [...] que hace del *tempus* algo muy próximo a los que los griegos llamaban *kairós*, el *tiempo oportuno*, el *tiempo propicio*. [...] Así, *kairós* se aleja de la típica recepción moderna del término (“momento instantáneo” u “ocasión”) y pasa a designar, lo mismo que *tempus*, una imagen muy compleja de la temporalidad que nos remite a la *calidad del acuerdo* y de la *mezcla oportuna* de elementos distintos, exactamente igual que el tiempo atmosférico.⁵⁵

Después de la tempestad siempre llega la calma: en *El mago de Oz*, Dorothy va a parar, tal cual deseaba, a un lugar *over the rainbow*, mientras que

⁵³ CHEVALIER, Jean, *op. cit.*, pp. 899-900.

⁵⁴ *Ibid.*, p. 900.

⁵⁵ MARRAMAIO, Giacomo. *Kairós. Apología del tiempo oportuno*. Barcelona, Gedisa, 2008, pp. 128-130.

Charlot y su compañero encontrarán, literalmente, el frasco de oro al final del arco iris. La inestabilidad, por lo tanto, termina siendo necesaria al equilibrio – y el cambio, inseparable del movimiento. El simbolismo de la rueda, así como el de la tempestad y de todo que está relacionado con los cambios de la fortuna, representa una ley eterna e inalterable. Para Durand,

la rueda y todas sus variantes, movimiento en la inmovilidad, equilibrio en la inestabilidad, antes de ser técnicamente explotadas y profanarse en simple instrumento utilitario, ante todo son un engranaje arquetípico esencial en la imaginación humana. Donde quiera se transparente su emblema [...] se revela como arquetipo fundamental de la victoria cíclica y ordenada, de la ley triunfante sobre la apariencia aberrante y animada del devenir.⁵⁶

El eterno retorno de Charlot

¿Cómo saber desde cuándo Charlot existe?

André Bazin

Consideremos el argumento de Krutnik respecto a la supuesta dificultad de Chaplin de proveer un final apropiado a sus filmes a causa de sus temáticas de oposición. Según éste autor, “la oposición no puede ser resuelta”.⁵⁷ En *El chico*, la unión idílica de Charlot y el niño se ve amenazada por el acercamiento de la madre y el descubrimiento de que John es su hijo perdido. Aquí, como en sus demás filmes, la oposición creada por Chaplin (Charlot con el niño de un lado, la madre con el niño de otro) no resulta fácil de solucionar. “El final feliz para ella supondrá la ruptura de la armonía en la cual ha crecido el pequeño”.⁵⁸ Así que habrá un desenlace favorable, pero no exactamente una solución. Retornemos al punto en que Charlot está adormecido en la calle, sufriendo una

⁵⁶ DURAND, Gilbert, *op. cit.*, p. 337.

⁵⁷ KRUTNIK, *op. cit.*, p. 130.

⁵⁸ RIAMBAU, Esteve. *Charles Chaplin*. Madrid: Ediciones Cátedra, 2000, p. 267.

pesadilla, después de haber perdido a John: el vagabundo despierta con un oficial de policía sujetándolo por la ropa y es llevado por él hasta el umbral de una mansión (el hogar ideal que la madre por fin puede proporcionar a su hijo). Allí Charlot se reencuentra con ambos y se une a ellos; la puerta se cierra y así se acaba la película. Lo que vemos aquí no es una culminación – la conquista de una meta al final de un recorrido – sino más bien un retorno al punto original, como el cierre de un círculo: de hecho, el final feliz y el cierre de la puerta son complementarios a la primera escena de la película, en que la abertura de las rejas del hospital dan paso a la calle donde madre e hijo van a separarse. El círculo entre ellos está cerrado, pero ¿qué le pasa a Charlot?

No hay solución para Charlot, así como no la hay para ninguna figura mítica: si termina rico o pobre, solo o acompañado, feliz o melancólico, no importa; la figura de Charlot rechaza naturalmente la idea de un final porque el mito es mayor que el relato, no puede ser encasillado dentro de una única “historia”. Por eso el retorno – y la promesa del retorno – es el único desenlace posible. Parece como si hubiera una sutil, pero significativa diferencia que nos permitiera pensar en un modelo narrativo con *comienzo-final* y otro con *apertura-cierre*. En el primero, la película termina en la cumbre, en la apoteosis de una búsqueda; el desenlace es *remate*: el relato se agota, vacía a sí mismo con un acuerdo o una solución, y el fin difiere por completo – de hecho, es el punto más lejos – del principio. Como, por ejemplo, en *Grandma's boy* (Fred Newmeyer, 1922), en que el personaje cobarde de Harold Lloyd se convierte en un valiente hombre al final de la película; o *Safety last!* (Fred Newmeyer, 1923), que termina cuando Lloyd alcanza la cima del edificio que ha escalado heroicamente. Incluso las elipsis son demostrativas de este contrapunto en relación al tiempo: en *Grandma's boy* y en *Our hospitality* (Buster Keaton, John G. Blystone, 1923), hay un lapso temporal que explica la historia de los personajes desde la niñez, algo impensable de aplicarse a Charlot. Sólo lo que está inserto en el tiempo puede tener una *cronología*. En las elipsis de Chaplin, cambian los demás personajes – el niño crece, Merna se casa, la florista

recupera la vista – pero Charlot, aunque su suerte sufra los cambios más vertiginosos, permanece igual.

El segundo modelo de planteamiento y desenlace, en cambio, es necesariamente circular y solo puede concluir su recorrido completándose; el final es *cierre*: la circunferencia se cierra donde ha empezado, y ahí está completa, acabada, plena. Es éste, nítidamente, el “modelo Chaplin” de construir finales. No nos sorprende que en ellos se encuentren justamente los simbolismos del círculo, de las espirales, las repeticiones, los reencuentros; todo lo que de alguna forma significa el retorno a una condición anterior, originaria. El final, en Chaplin, es siempre, de alguna manera, un regreso: del niño a su madre, de Charlot a las calles y a su condición de vagabundo, al encuentro de la amada que pensaba haber perdido para siempre...

En el desenlace de *La quimera del oro* – que de todos es lo que más se asemeja a un final “apropiado” o conclusivo – vemos como Charlot, ahora un hombre millonario, vuelve a vestir sus harapos miserables de vagabundo para sacar una foto y cae, por accidente, en la clase pobre del navío, inmediatamente siendo confundido con un ladrón por un policía. Pase lo que pase, Charlot es siempre Charlot. Hay en su recorrido un movimiento eterno y un patrón inmutable que encuentra en la Rueda de la Fortuna la representación del carácter cíclico y a la vez estático del tiempo: el borde simboliza lo que se mueve, lo que cambia, o sea, los reveses de la fortuna; el eje simboliza el centro, lo que permanece inmóvil en el movimiento. En este sentido, el final de *El circo* es muy emblemático. Charlot, tras haber fracasado en la cuerda floja, se encuentra solo por la noche delante de una pequeña hoguera, similar al principio de la película, cuando preparaba su desayuno. Merna va a su encuentro y le pide para que la lleve con él; pero ahora Charlot, en vez de ilusionarse una vez más y ceder a su enamoramiento por la muchacha, utiliza esta oportunidad para tomar la decisión correcta y resignarse a su ineluctable soledad. En un momento de iluminación, exclama tener una idea y vuelve al circo para proponerle a Rex “una solución”: entrega entonces en las manos del

equilibrista el anillo que había comprado para la chica, y los dos enamorados se casan, apadrinados por él. Así, de la misma manera que había presagiado, al darle el huevo, que ya no volvería a pasar hambre, Charlot ahora hace llegar a la chica la alianza que le proporcionará la independencia definitiva de la tiranía de su padre. Es el anillo, en efecto, que cierra el círculo de la trama. En la última secuencia, el padre de la chica acepta su unión con Rex, y también la vuelta del vagabundo; pero éste decide quedarse mientras el circo se va. Charlot permanece inmóvil dentro del círculo donde antes se levantaba la carpa y que ahora es sólo una marca en la arena. Durand nos recuerda que “*el círculo*, dondequiera que aparezca, siempre será un símbolo de la totalidad temporal y del nuevo comienzo”.⁵⁹ Sentado en una caja, el vagabundo coge una estrella de papel del suelo y se queda mirándola. La estrella en el centro del aro es la primera imagen que aparece en la película. Además de estar directamente asociada a la muchacha, hace la conexión entre el principio y el fin de la historia. De hecho, a pesar de la historia y de todo lo que ha pasado en ella, Charlot es todavía Charlot: solo, vagabundo, libre y, lo que es típicamente *puer*, eternamente en movimiento. Tras reflexionar un rato, el vagabundo amasa el pedazo de papel, hace una pelota y la pateo hacia atrás, para luego salir del círculo de arena y seguir caminando hacia el horizonte. Es la señal incontestable de que va a proseguir en su búsqueda de emociones y aventuras, momentos y lugares mágicos, en eterno retorno. Parece como si fuera un destino y él estuviera de acuerdo con ello.

Que “el fin no tenga fin” no parece por lo tanto un problema a ser resuelto, sino tan sólo el misterio y la grandeza mítica de este personaje que Chaplin nos ofrece disfrutar. Larcher dice del final de *Luces de la ciudad* que es “uno de los más bellos finales abiertos que existen: el espectador nunca sabrá si la chica llora de alegría por haber encontrado a quien nunca dejó de amar o por la desesperación de constatar que quien ha llevado la luz a su mundo de ceguera es ese pobre zarrapastroso...”.⁶⁰ Si los desenlaces de Charlot no corresponden a la idea clásica de *happy end*, y si, de alguna manera, pueden

⁵⁹ DURAND, Gilbert, *op. cit.*, p. 332.

⁶⁰ LARCHER, Jérôme, *op. cit.*, p. 57.

parecer desiguales, indefinidos e incluso “inapropiados”, es porque buscan, cada uno a su manera, aquella “calidad del acuerdo y de la mezcla oportuna de elementos distintos” del que nos habla Marramao, aquél “equilibrio en todos los planos” que caracteriza a la justicia arquetípica citada por Chevalier. Alejándose de la resolución fácil, Chaplin (Charlot) recrea su propio misterio: el candoroso y caótico vagabundo, que busca torpemente el equilibrio en la inestabilidad, “el reposo en el drama del movimiento”, en su jornada no menos que sonámbula, de repente – y “todo el genio de Chaplin reside en ese *de repente*”⁶¹ – cuando la película acaba, se ha convertido en algo sagrado, mítico, mayor que el relato.

Epílogo: del tiempo circular a la verticalidad del espíritu

*¿Qué es, pues, el tiempo? Si nadie me lo pregunta, lo sé;
si debo explicarlo a quien me pregunta, no lo sé.*

San Agustín

Porque Charlot y el relato chapliniano se inscriben en los dominios inefables del tiempo mítico del *puer aeternus*, y no en el tiempo profano, predecible y mensurable del *senex*, es que el tema parece tan fácilmente escapar de nuestras manos. Nos hemos puesto, en el corazón de nuestro análisis, delante de conceptos tan inabarcables como suerte, destino, acaso, eternidad, sincronicidad. Nuestro tema, sin embargo, ofreció algunas vislumbres de sus significados a partir de los patrones arquetípicos y de las repeticiones que, según Mircea Eliade, representan una victoria sobre el tiempo histórico y cronológico y que, en su *eterno retorno*, se oponen a la noción del tiempo como *progreso*. El tiempo mítico es circular; el tiempo histórico, lineal.

⁶¹ PIERRE, Sylvie. In: LARCHER, Jérôme, *op. cit.*, p. 58.

Recordemos que para el cristianismo el tiempo es *real* porque tiene un *sentido*: la Redención. “Una línea recta traza la marcha de la humanidad desde la Caída inicial hasta la Redención final, y el sentido de esta historia es único, puesto que la Encarnación es un hecho único. [...] no es un acontecimiento repetible que pueda retomarse en cualquier ocasión” [...].⁶²

El sentido del tiempo mítico, en cambio, radica en su eterna repetición, que excluye completamente la idea de un final.

En este aspecto, el cristianismo se afirma sin discusión como la religión del “hombre caído en desgracia”: y ello en la medida en que el hombre moderno está irremediablemente integrado a la *historia* y al *progreso*, y en que la historia y el progreso son caídas que implican el abandono definitivo del paraíso de los arquetipos y de la repetición.⁶³

¿No serían exactamente este *hombre moderno*, este *progreso* y esta *caída* lo que Chaplin retrata en su película *Tiempos modernos*?⁶⁴

La trayectoria de Charlot es circular. No apunta a ninguna evolución, redención o cambio del personaje, y no tiene un fin sino en sí misma. El final de un recorrido de Charlot es sólo el principio de otro, cuando y donde el vagabundo volverá absolutamente igual a siempre para abrir y cerrar el círculo de una nueva aventura. Aquí llegamos a un punto fundamental para la comprensión de Charlot en tanto niño eterno: él no aspira a la transcendencia porque *el puer ya pertenece al mundo trascendental del espíritu*. Ya es eterno, por lo tanto, no necesita, como el héroe, emprender una lucha contra el tiempo.⁶⁵ Cuando Charlot actúa, no lo hace de una manera heroica ni épica porque lo suyo no es lo heroico ni lo épico. Charlot fracasa cuando intenta comportarse heroicamente, porque, al contrario del héroe, no puede actuar,

⁶² ELIADE, Mircea, *op. cit.*, p. 131.

⁶³ *Ibid.*, p. 149.

⁶⁴ Hecha sobre todo de *desincronías*, con un Charlot atrapado en un mundo secularizado, intempestivo y autómatas, *Tiempos modernos* en mucho difiere de los primeros largometrajes de Charlot, en que el vagabundo, pese a sus vicisitudes, goza de total libertad y fluye en un tiempo mítico pleno de ocurrencias mágicas.

⁶⁵ Sobre el arquetipo del héroe en el cine, ver: BOU, Núria, PÉREZ, Xavier. *El tiempo del héroe: épica y masculinidad en el cine de Hollywood*. Barcelona, Paidós, 1997.

conquistar ni cambiar nada de manera deliberada.

El *puer* no es una figura heroica, en el sentido de que no anda por el mundo de las formas venciendo monstruos ni malvados, para así poder reinar en ese plano. A diferencia de otras figuras míticas como Heracles, es un héroe sólo en el sentido en que es heroico el redentor, porque para cumplir su misión puede verse sometido al dolor, el sufrimiento y el sacrificio.⁶⁶

“Misión” es una palabra que encaja mejor con Charlot que “heroísmo”; todo lo que tiene que hacer el vagabundo es reconocerlo y aceptarlo. Tiene que someterse, dejarse llevar, y lo hace. Es así como la figura aparentemente mundana del vagabundo pone de relieve su dimensión espiritual. “Ninguna fuerza de la que sea capaz en cualquier momento le permitirá afirmarse, si no lo hace cultivando esta riqueza espiritual de la que los otros le parecen desprovistos”.⁶⁷ No nos olvidemos de que el *puer* es también Hermes Psicopompo, mensajero divino, el único que puede hacer la conexión entre cielo y tierra, dioses y humanos. La verticalidad de Charlot no es, por lo tanto, como la del héroe, un deseo de trascendencia, un intento de vuelo, la búsqueda de la inmortalidad. Es una conexión directa con el espíritu, que comporta también una herida: su contacto con la tierra es una caída del cielo en un cuerpo y en un mundo al cual no pertenece. “El suyo expresa la nostalgia del espíritu fijado en la materia y limitado por ella”, afirma Mitry.⁶⁸ Para Hillman, el *puer* “tiene que ser débil en la tierra porque no está en casa en la tierra”.⁶⁹ Pese a ello – o a causa de ello – la ansia como a un paraíso perdido. Todo lo contrario del héroe, que necesita estar en movimiento y rehuye al hogar devorador, el *puer* busca la intimidad y el reposo – aunque efímero – a su tránsito eterno que nunca echa raíces. La nostalgia es, en efecto, una de las más marcadas fenomenologías del *puer*, y por ahí empezamos a comprender cómo y por qué este arquetipo va mucho más allá del mero complejo de Peter Pan. La esencia del *puer aeternus* radica mucho menos en el *puer* que en el

⁶⁶ GREENE, Liz, *op. cit.*, p. 240.

⁶⁷ MITRY, Jean, *op. cit.*, p. 31.

⁶⁸ *Ibid.*, p. 42.

⁶⁹ HILLMAN, James, *op.cit.*, p. 38.

aeternus. No es que el *puer* no *quiera* crecer (o que reivindique la eternidad), sino que no *puede* crecer (porque pertenece a la eternidad). Es su arquetipo opuesto, el *senex*, el que rige el crecimiento y la maduración de las cosas; el *puer* no puede ir más allá del nacimiento de las mismas. “Mientras el *senex* adquiere la perfección a través del tiempo, el *puer* es primordialmente perfecto”.⁷⁰

La última película virtualmente muda de Chaplin, *Tiempos modernos*, se enfrenta a este contrapunto y a la imposibilidad de preservar y retener la esencia de Charlot en un mundo desmitificado. Chaplin dice del vagabundo y de su compañera en el filme que son

[...] los dos únicos seres vivos en un mundo de autómatas. Viven de verdad. Ambos tienen un espíritu eternamente joven y son absolutamente inmorales. Los dos estamos vivos porque somos niños sin ningún sentido de la responsabilidad, mientras que el resto de la humanidad se encuentra aplastada bajo el peso del deber. Nuestros espíritus son libres...⁷¹

Será por eso que Charlot, al ver a una pareja feliz despidiéndose en la puerta de su hogar, le pregunta a la chica: *Can you imagine us in a little home like that?* El *puer aeternus* reposa sobre esta duda paradójica. “Quiero entrar en la historia del mundo”, dice el ángel Damiel en *Cielo sobre Berlín* (*Der Himmel über Berlin*, Wim Wenders, 1987), “o simplemente tomar una manzana en la mano”. Para convertirse en humano y entrar en la Historia, el *puer* precisa renunciar a su condición eterna: entonces ya no es *puer*, ya no es *aeternus*. Ha hecho el tránsito definitivo. De manera similar, a partir del momento en que empieza a hablar, Charlot ya no es Charlot. Pierde su aura seráfica, su magia; está “herido de muerte”, como dice Riambau.⁷² No nos extraña que Hynkel, Verdoux y Calvero, personajes de *El gran dictador* (1940), *Monsieur Verdoux* (1947) y *Candilejas* (1952), encarnen de diferentes maneras el arquetipo del *senex*, y no el del *puer*. “Antes de ser un drama social, un drama humano, la

⁷⁰ *Ibid.*, p. 40.

⁷¹ In: ROBINSON, David. *Chaplin, sa vie, son art*. Paris, Ramsay Cinéma, 2002.

⁷² RIAMBAU, Esteve, *op. cit.*, p. 326.

tragedia de Charlot es un drama *metafísico*".⁷³ Esta ineluctable pertenencia al mundo del espíritu *versus* el anhelo nostálgico por el abrazo íntimo del alma, es el tema de nuestro próximo capítulo.

⁷³ MITRY, Jean, *op. cit.*, p. 83.

Puer y Pothos:

Charlot y la cinematografía de la nostalgia

*Pour l'enfant, amoureux des cartes et d'estampes,
L'univers est égal à son vaste appétit.
Ah ! que le monde es grand à la clarté des lampes !
Aux yeux du souvenir que le monde est petit !*

Charles Baudelaire

El personaje en una cáscara de nuez

“Podría estar encerrado en una cáscara de nuez y sentirme rey de un espacio infinito”, dice Hamlet en la obra máxima de Shakespeare. Lo que a Stephen Hawking le ha parecido una buena metáfora del universo, también podría ser una buena definición del mito. El espacio limitado que contiene el infinito es una idea muy antigua y puede ser encontrada en el Libro de las Mutaciones, el *I Ching*. “El lago es limitado; el agua, inagotable”. Especie de “receptáculo de lo inagotable”, el personaje mítico es un soberano de este espacio-tiempo que, según el filósofo Salustio, “nunca sucedió pero siempre es”. Por ahí seguiremos en nuestro desafío de acercarnos al mito de Charlot. “Nuestra lógica es ante todo una lógica de cuerpos sólidos”, ha dicho Henri Bergson. Pero el vagabundo no es un cuerpo sólido; su esencia es, de muchas maneras, inescrutable. Si le miramos más de cerca, veremos que éste personaje tan franco y ostensible tiene una parcela misteriosa: no guarda un pasado o una historia, nunca sabemos adónde va, qué va a hacer enseguida, qué es lo que realmente quiere y si al menos tiene algo que pudiera llamarse *ego* o *yo*. No terminamos de entender, ante su vagabundeo eterno, si es dueño o víctima de su destino. No es un ser fantástico, pero carece del tipo de

psicología que nos acercaría a él de forma realista. El blanco y negro mudo de los primordios cinematográficos tampoco será dissociable de su mito. El ojo inmóvil que observa a Charlot no se hace notar, es invisible. Capta su presencia con tal naturalidad y omnisciencia que jamás desviamos nuestra atención al hecho de que entre nosotros y él hay una cámara. También es fácil olvidar que el personaje delante de la cámara es ante todo el cineasta detrás de ella. Todo lo que logremos desmembrar para llegar al cerne de Charlot nos dejará de nuevo al margen de la búsqueda, con las manos vacías. Porque Charlot es una imagen, en el sentido arquetípico de la palabra. Una imagen mítica, nítida pero inefable. Nos haremos a un lado, por tanto, y sin pretensiones quirúrgicas ni tampoco interpretativas, empezaremos nuestro análisis partiendo de un principio básico: el de que todo personaje habita un espacio y realiza un movimiento. Esto nos sacará de la esfera espiritual del tiempo en que estuvimos inmersos en el primer capítulo y nos hará adentrar en la cáscara de nuez que es el alma de Charlot.

Para Platón, este mundo es “un ser viviente dotado con alma e inteligencia”⁷⁴; el filósofo denomina *anima mundi* (el alma del mundo) lo que anima la naturaleza de todas las cosas. La palabra ánima tiene la misma etimología del vocablo *animar*, que significa, precisamente, “dotar de movimiento, vigor o intensidad a cosas inanimadas”. El reino de las experiencias anímicas presupone, pues, el drama del movimiento y también una experiencia estética: un despliegue de “formas, colores, atmósferas, estructuras” que pone de manifiesto el rostro de las cosas, la imagen de su alma.⁷⁵ Tarea primordial de la cinematografía, que no es más que la grafía (*grafós*) del movimiento (*kiné*). La cinematografía chapliniana, aunque pueda insertarse en clasificaciones de género y en la esfera más amplia del “clásico”, posee un estilo muy propio y un personaje (en inglés, *character*) inconfundible. “La palabra ‘carácter’ significa en su origen un instrumento para marcar que corta líneas indelebles y deja rastros. Y ‘estilo’ procede del latín *stilus*, un

⁷⁴ PLATÓN. *Timeo*, pp. 29,30.

⁷⁵ HILLMAN, James. *Anima mundi, el retorno del alma al mundo*. Madrid, Siruela, 2005, p. 148.

instrumento afilado para grabar caracteres...”.⁷⁶ *Ethos anthropoi daimon*: el carácter del hombre es su destino, afirmaba Heráclito. Ni que decir tiene que Charlot no podría encajar más que en sus filmes, que éstos no podrían estar hechos para ningún otro personaje, y que tampoco podría ser interpretado por ningún otro actor. No es lo que hace Chaplin, sino *cómo* lo hace. No es la combinación precisa de luz y sombra sobre la pantalla, sino de qué manera el alma de Charlot ocupa la piel de Chaplin, cómo su dibujo tragicómico ha quedado grabado de forma indeleble en el espectro multitudinario del imaginario cinematográfico.

“L’espai, en cinema, sempre es expressiu”, nos recuerda Núria Bou.⁷⁷ Trataremos, pues, de entrar en el espacio suprarreal donde se desplaza Charlot, su cáscara de nuez cinematográfica, a fin de descubrir de qué está hecho, qué imágenes contiene su alma, qué es lo que anima su movimiento y, sobre todo, cómo Chaplin enseña este espacio y este movimiento. Si en la investigación del tiempo mítico nos hemos guiado por el hilo de la narrativa, ahora deberemos orientarnos por las dialécticas espaciales y dinámicas que Charlot propone con sus innumerables tránsitos y desplazamientos de todo orden, y con su manera única de organizar el mundo que habita. Ya no se trata de descubrir cómo Chaplin urde sus historias a través de una narrativa y un montaje sincrónicos, sino de desvelar cómo dibuja nostálgicamente la figura y el universo de Charlot.

El vagabundeo: drama – y sátira – del movimiento

Empecemos por el principio: Charlot es un vagabundo. En vez de encasillarlo, esta condición lo define en gran medida. El vagabundeo es profundamente arquetípico porque evoca el drama del movimiento: los anhelos, los sueños, los sentimientos y los instintos que lo impulsan o lo detienen, así

⁷⁶ HILLMAN, James. *El código del alma*. Barcelona, Martínez Roca, 1998, p. 262.

⁷⁷ BOU, Núria. *La mirada en el temps: mite i passió en el cinema de Hollywood*. Barcelona: Edicions 62, 1996, p. 104.

como las caídas, los accidentes y los ritmos involuntarios que interfieren en su curso. Toda la simbología alrededor de estos fenómenos son representativas no sólo de su relación dinámica con el espacio como de su propia geografía mítica: los laberintos y los umbrales (el tránsito, la huida, la aparición, las peripecias), los cruces (las sincronicidades, los encuentros y desencuentros), los espacios abiertos y los espacios cerrados (el reposo, el refugio mágico, la pesadilla claustrofóbica, la dialéctica dentro/fuera), los espacios amados y los espacios imaginarios (la intimidad, la estasis, la mirada fuera de campo), etc.

Las películas de Charlot están llenas de no-lugares, como si lo único cierto para el vagabundo fuera el *moverse*. El personaje de Chaplin es un grandioso elogio a la movilidad, la expresión canónica del “movimiento como acto primordial del hombre”.⁷⁸ Y, más específicamente, de la caminata (cuando no de la carrera). La manera en la que Charlot se desplaza es *caminando*. En este sentido, guarda similitudes con la figura del *flâneur*: el callejeo, la indolencia, las experiencias intensas y fugaces, “necesariamente un papel adoptado por un hombre ocioso, libre para deambular y otorgar su mirada a la ciudad”...⁷⁹ También él hace del paseo un elogio a la gratuidad y a la ociosidad en oposición a la productividad “taylorista”. Pero al contrario del *flâneur*, que es ante todo un observador-espectador, Charlot desarrolla una relación dramática con el espacio. Mientras que el *flâneur* se mantiene en una posición casi detectivesca, Charlot es forzado a abandonar su *flânerie* para involucrarse en las vidas ajenas. El principio de *El chico* es ilustrativo: el vagabundo, en su paseo matutino, camina con la altivez de un dandi por las calles inmundas del suburbio, buscando esquivarse de las porquerías que la gente tira por la ventana. Al menor descuido, es atingido por montones de basura, como si algo, a partir del fuera de campo, quisiera ya sacarlo de su alienación. Sin perder la pose, empero, Charlot se para delante de la cámara, a la cual se ha acercado a paso lento, y saca de su bolsillo un estuche con puntas de cigarro, de entre las cuales escoge una cuidadosamente – todo sin darse cuenta de que tiene

⁷⁸ CHATWIN, Bruce, GNOLI, Antonio. *La nostalgia del espacio*. Barcelona, Seix Barral, 2002, p. 18.

⁷⁹ FER, Briony, et al. *Realismo, racionalismo, surrealismo: el arte del entreguerras*. Madrid, Ediciones AKAL, 1999, p. 191.

delante de sí un bebé abandonado. El vagabundo es la sátira misma del *flâneur*. Comparémoslo a la descripción del *flâneur* hecha por Shields:

Flânerie consiste del paseo en un paso abiertamente lento, permitiendo a uno ser atraído por lugares intrigantes o entretenerse en lugares interesantes. Es la caminata del *poseur* que desea comunicar su holgazanería despreocupada y quizás hasta aquella decadencia elaborada que ha sido un importante motivo de la burguesía urbana europea. [...] La observación es la *raison d'être* del *flâneur*, y ver señuelos visuales es la llave de su movimiento [...].⁸⁰

La holgazanería despreocupada de Charlot lo hace recaer en situaciones cómicas, ridículas. En *La quimera del oro*, Charlot camina tambaleante al borde del abismo, cae al tentar apoyarse con el bastón en la nieve y busca orientarse mirando a un pedazo de papel donde están dibujados los puntos cardinales. Su relación con el espacio es torpe; no es la de alguien que se ha apropiado de él, como suele hacer el *flâneur*.⁸¹ Cuando deambula distraído por las calles en *Luces de la ciudad*, tampoco consigue evitar esta interacción insólita con su entorno: incluso un acto simple, como mirar a un escaparate, será interrumpido por el suelo que se abre inesperadamente bajo sus pies, destituyéndolo de toda afectación. Intervenciones ajenas a su voluntad, por tanto, darán la tónica de su movimiento, y no el merodeo atento e intencional del *flâneur*. El encuentro con el bebé abandonado (*El chico*), la bailarina Georgia (*La quimera del oro*), la amazona Merna (*El circo*) y la florista ciega (*Luces de la ciudad*) demarcará un corte súbito en su *flânerie* y el principio de una relación afectiva con su entorno.

Chaplin realiza una deconstrucción sistemática del espacio a través de la sátira, ironizando los ambientes serios, solemnes o supuestamente sagrados. Muchas veces, sin embargo, ello suele ser apenas un recurso cómico, en que o bien Charlot juega con el espacio, o bien el espacio juega con él. En una famosa escena de *Luces de la ciudad*, el vagabundo huye de un oficial de

⁸⁰ SHIELDS, Rob. "Fancy footwork: Walter Benjamin's notes on *flânerie*". In: TESTER, Keith. *The flâneur*. London, Routledge, 1994, p. 65.

⁸¹ *Ibid.*, p. 73.

policía cruzando la calle a través de un coche; en *La quimera del oro*, su cabaña es arrastrada por la tormenta mientras duerme: Chaplin transforma el automóvil en pasillo y la cabaña en medio de transporte. En los dos casos, una puerta delante de otra será el recurso perfecto para mostrar la relación escurridiza de Charlot con el espacio. Si al principio de *La quimera del oro* el vagabundo emprende una lucha contra la tormenta dentro de la cabaña – pues el paso del viento de una puerta a otra crea una corriente de aire furioso que continuamente expulsa a Charlot –, al final deberá luchar contra su inestabilidad, ya que la inclinación de la cabaña al borde del precipicio hará que salir por la puerta que da al suelo firme sea mucho menos fácil que ser engullido por la que desemboca en el abismo.

Los espacios cerrados no suelen ser refugios seguros para Charlot. Es frecuente verlo metido en pesadillas claustrofóbicas de las cuales le cuesta escapar. En *El circo*, cuando Charlot va a parar dentro de la jaula del león, Chaplin prolonga su aflicción: el vagabundo intenta escapar sin despertar a la fiera dormida, pero la puerta de la jaula se cierra accidentalmente; al buscar una salida por el otro pasaje, descubre que éste da a la jaula de un tigre; luego un perro empieza a ladrar y Charlot sufre por detenerlo; cuando por fin logra ser visto por Merna, ésta se desmaya... Esta secuencia, tan claustrofóbica cuanto cómica, no está muy distante de la larga agonía de Charlot en *La quimera del oro*, preso en la cabaña durante una tormenta. El vagabundo es temerario cuando camina al borde de la montaña seguido por un oso, pero temeroso cuando tiene que quedarse a solas con Big Jim. Cuando Charlot se da cuenta de que su compañero, víctima de delirios hambrientos, empieza a confundirlo con un pollo gigante, las expresiones de ambos lo dicen todo. El acosado Charlot coge el cuchillo que está sobre la mesa y pasa la noche en vigilia, abrazado a un rifle; al día siguiente, no sólo sufrirá el ataque de su compañero sino que la cabaña será invadida por un oso – y de la presencia de éste sólo se enterará cuando esté agarrado a una de sus patas, pensando que está agarrado a la pierna de Big Jim.



La pesadilla claustrofóbica: *La quimera del oro*

Será en los espacios cerrados, pues, donde el vagabundo se enfrentará a un miedo arcaico: el de ser devorado. Esta pesadilla termina por concretizarse en *Tiempos modernos*. Charlot es literalmente tragado por la máquina tras sufrir un agotamiento nervioso a causa del movimiento repetitivo de apretar tuercas. Habría que preguntarse, por tanto, si la pesadilla claustrofóbica del vagabundo se encuentra relacionada al espacio cerrado propiamente dicho o más bien a la *limitación del movimiento*. En su ensayo sobre el inglés Bruce Chatwin, uno de los más notables autores de literatura de viajes del siglo XX, Antonio Gnoli dice de lo mismo que “al movimiento le atribuyó dotes, por así decir, taumatúrgicas, y en la estasis vio, al contrario, el principio de la enfermedad.”⁸² Según el propio Chatwin, “monotonía de situaciones y tediosa regularidad de empeños tejen una trama que produce fatiga, molestias, neurosis, apatía, disgusto de sí mismo y reacciones violentas”.⁸³ El diagnóstico de Chatwin nos parece interesante porque refleja qué tipos de disturbios físicos y anímicos pueden sufrir los espíritus libres en situaciones estáticas o limitadoras. No sólo el Charlot “chiflado” de *Tiempos modernos*, sus ojeras profundas y los delirios asesinos de Big Jim en *La quimera del oro*, como también el niño en *El chico*, la amazona en *El circo* y la

⁸² CHATWIN, Bruce, *op. cit.*, p. 26.

⁸³ *Ibíd.*, p. 27.

florista ciega en *Luces de la ciudad*, que se ponen enfermos de tristeza y apatía, son ejemplos de la estasis debilitadora en las películas de Chaplin.

Notemos, por tanto, que la claustrofobia de Charlot se relaciona con los espacios hostiles, agobiantes, amenazadores y limitadores de la libertad; un ambiente hogareño, en cambio, será aquél que tenga un carácter de holgura y de bienestar. Bastará con recordar *El chico*, una de las pocas películas en que Charlot realmente tiene un hogar, el cual comparte con el niño. Tras el abandono del bebé por la madre y un salto elíptico de cinco años, Chaplin no nos enseñará al pequeño en su nuevo hogar sin antes llenar la pantalla con un cielo abierto, espléndido y luminoso. Esta imagen se va mezclando poco a poco con la siguiente, que muestra al niño en la calle, tranquilamente sentado al borde de la acera limpiando las uñas, ajeno al policía que le observa desconfiado. El cielo-suburbio es una sugerencia clara de la *libertad paradisíaca* en que vive el niño. Bachelard nos recuerda que “el epíteto más cercano al sustantivo *aire* es *libre* [...] El aire natural es el aire libre”.⁸⁴ El vagabundeo de Charlot no busca otra cosa que el aire libre: aunque horizontal, es, como diría Bachelard, un *mouvement aérien libérateur*. El autor no deja de destacar la interdependencia entre el aire y el movimiento. “El aire es una pobre materia. Pero, *en revanche*, con el aire tendremos una gran ventaja concerniente a la imaginación dinámica. Con el aire, el movimiento prima la sustancia. [...] No hay sustancia a menos que haya movimiento”.⁸⁵ No hay libertad, tampoco, a menos que haya movimiento. Si consideramos a Charlot en su *naturaleza aérea*, podremos entender mejor sus angustias claustrofóbicas, sus anhelos libertarios y su tipo específico de movilidad. El hogar del vagabundo es la calle. Mejor dicho: Charlot estará a gusto en cualquier lugar donde no vea amenazada su libertad.

Veamos el ejemplo de *Tiempos modernos*. En una de sus ironías más geniales, Chaplin nos muestra a Charlot encantado de estar en la cárcel, donde

⁸⁴ BACHELARD, Gaston. *L'air et les songes. Essai sur l'imagination du mouvement*. Paris, José Corti, 1990, p. 15.

⁸⁵ *Ibid.*, pp. 15-16.

disfruta de toda la libertad que no encuentra en la fábrica: allí lee el periódico cómodamente instalado en su celda, charla amistosamente con los oficiales... Luego, cuando lo ponen en libertad, no quiere irse – *Can I stay a little longer? I'm so happy here!*, exclama. A partir de ahí, hará todo lo posible para volver a la cárcel, algo muy atípico para el vagabundo, que desde siempre ha huido de ella. Pero ahora el trabajo es prisión; la cárcel, liberación. Con su ejército de trabajadores autómatas y jefes omnipresentes que miran a través de cámaras, la fábrica es, de hecho, más siniestra que la boca abierta del león o la mirada bestial de Big Jim que ve en Charlot un pollo a ser comido.

Este tipo de ironía, calcada en un elogio explícito a la libertad, aparece también en *El chico*. En la primera escena de la película, las rejas de un hospital de caridad son abiertas por funcionarios hostiles, y la madre, con su bebé en los brazos, sale de él como si saliera de una prisión. Cuando decide abandonar a su hijo, elige, inconscientemente, ponerlo en movimiento. Al dejarlo en un automóvil, aunque le ponga en peligro – pues el coche luego será robado por un par de ladrones – le estará otorgando libertad – ya que el bebé va a parar a los suburbios donde será encontrado precisamente por el anárquico Charlot. En esta secuencia, también el niño entra por una puerta del coche y sale por la otra, deslizándose en el espacio como un pequeño vagabundo en potencia.

Cinco años más tarde, John es de nuevo “robado”, esta vez por representantes de la ley, que deciden llevarlo a un orfanato para proporcionarle “atención y cuidado apropiados”. Pero ir al orfanato significa ir a la cárcel; la justicia de los hombres no tiene alma, y sus instituciones están hechas para adiestrar a los individuos. Fijémonos en cómo todo intento “civilizador” contrasta violentamente con la naturaleza libre de los dos vagabundos. El niño ha sido liberado por su madre, lleva una vida libre con el vagabundo, pero la sociedad quiere encarcelarlo, y puede hacerlo en nombre de la ley. Chaplin nos muestra esta intervención de la sociedad en el cosmos idílico de padre e hijo como algo violento: el hogar es invadido, el niño quitado de los brazos de

Charlot y llevado inhumanamente en la carrocería de un camión. Pero el vagabundo no se rinde; huyendo del policía que intenta detenerlo, recorre los tejados del suburbio, salta sobre el vehículo en movimiento y rescata a John. Si Charlot tiene, de hecho, alguna “misión” en la vida del niño, ésta no será tanto la de ser un padre para él como la de salvarle de un destino peor que la pobreza: el encarcelamiento.

El refugio mágico

El Charlot que huye para no ser atrapado es un tópico. No hay una sola película en que el vagabundo no se enfrente, si no al encarcelamiento, al menos a la amenaza de ser encarcelado. La pérdida de la libertad es la gran pesadilla de Charlot, muchas veces representada por los “pilares de la sociedad”. Todo aquello que supuestamente tiene la función de protegernos – la familia, la justicia, la policía, el trabajo... – Chaplin nos devuelve amenazante, limitador, algo a lo que el vagabundo se resiste y de lo cual siempre termina por huir. Charlot podría hacer suyas las palabras de Maffesoli: “La verdadera vida está en otra parte. [...] La verdadera vida está en todas las partes, salvo en las instituciones”.⁸⁶ Hemos visto como su desplazamiento se relaciona tanto a una búsqueda como a una evitación: el movimiento liberador *versus* el encierro claustrofóbico. Lo importante a señalar, empero, es que, si por un lado la naturaleza aérea del vagabundo organiza el espacio desde una perspectiva horizontal y “amplificadora”, por otro sus huidas acaban por centralizar el espacio del relato, pues Charlot siempre va a parar a un lugar fundamental al final de su escapada.

Analícemos por un instante lo que dice Mircea Eliade sobre el motivo de la *huida mágica*. Al compararla con el vuelo mágico, el autor señala que en ésta

⁸⁶ MAFFESOLI, Michel. *El instante eterno: el retorno de lo trágico en las sociedades postmodernas*. Buenos Aires, Paidós, 2005, p. 16.

se encontrarán todos los elementos de la angustia, el esfuerzo supremo para escapar de un peligro inminente y liberarse de una presencia terrible. El héroe huye más deprisa que los corceles mágicos, más deprisa que el viento, es tan rápido como el pensamiento y, sin embargo, sólo al final logra librarse de su persecutor. Notemos que no huye volando al cielo, que no se evade hacia lo alto en una pura verticalidad. [...] La rapidez alcanza una intensidad fantástica y, no obstante, no hay ruptura en el espacio. La divinidad no interviene en esa pesadilla, en esa huida del hombre ante la Muerte. Son animales fabulosos o hadas los que ayudan al héroe; son objetos mágicos que tira por encima de sus hombros y que se transforman en grandiosos obstáculos naturales (montes, bosques, mares) los que, finalmente, le permiten escapar. Nada en común con el “vuelo”. Pero en este universo de angustia y velocidad vertiginosas resulta importante destacar un aspecto esencial: el esfuerzo desesperado por librarse de una presencia monstruosa, por liberarse.⁸⁷

La huida horizontal va a buscar necesariamente un refugio. Las escapadas de Charlot organizan el espacio del filme, y al hacerlo definen el ritmo de la acción. Viviendo completamente al margen de la legalidad en *El chico*, vagabundo y niño pasan la mayor parte del tiempo huyendo y refugiándose en el hogar para no ser pillados por los “representantes de la ley”. Hay mucha acción en esta película: robos, vandalismos, peleas, huidas, carreras de coches, tránsitos sucesivos por un sinfín de lugares, calles, puertas, paredes, esquinas. Ramificación del espacio que tiende a desorientarnos, pero que recobra sentido en la medida que Charlot y el niño siempre vuelven al “tallo”. Tras una secuencia de persecución típica de Chaplin, en que Charlot juega con el espacio creando ilusionismos que confunden a su persecutor, los dos vagabundillos logran escapar y, como por arte de magia, desaparecen rápidamente del plano escapando por la puerta del edificio. Acto seguido, entran en su hogar y se sientan a la mesa como si nada hubiera ocurrido. De ahí tendremos una pista de cómo se dibuja la geografía mítica de Charlot: fuera y arriba de los laberintos suburbanos, el espacio sencillo del hogar centraliza y desacelera la acción. “A menudo, el laberinto es un tema de pesadilla, pero la casa es un laberinto tranquilizador”, nos recuerda

⁸⁷ ELIADE, Mircea. *El vuelo mágico*. Madrid, Ediciones Siruela, 2005, p. 117.

Durand.⁸⁸ En la intimidad tranquila de padre e hijo, reposamos también nosotros del movimiento vertiginoso.

La dialéctica de lo de dentro y de lo de fuera define también el espacio en *El circo*: la intimidad del microcosmos circular *versus* la hostilidad del espacio exterior. Al principio del filme, huyendo de ambos ladrón y policía, Charlot recorre una sucesión de lugares laberínticos hasta encontrar refugio en el circo – precisamente dentro del aparato con el cual el mago hace sus números de magia. En ésta, como en cualquier huida de Charlot, el vagabundo se vale de elementos mágicos y subterfugios ingeniosos para escapar a sus persecutores: un salón de espejos, una estera giratoria, y hasta un truco de mimetismo perfecto junto a los muñecos de la feria de atracciones.

De manera similar, en *La quimera del oro* la acción converge a un lugar específico, que termina por hacer la separación simbólica dentro/fuera, casa/universo. Huyendo de una terrible tempestad de nieve, Charlot se refugia en una cabaña, en medio de la nada, con dos desconocidos. Ésta será su gran aventura, y no la búsqueda de oro. La choza no sólo dará lugar a una serie de acontecimientos insólitos – allí es donde el vagabundo come su propio zapato, se transforma en un pollo en las alucinaciones de su compañero, se agarra a la pata del oso que aparece de la nada y que por fin termina por matar con el rifle – como también producirá un encuentro fundamental: Big Jim, el hombre con quien Charlot comparte la cabaña, es un afortunado explorador que ha encontrado una “montaña de oro” y que al final lo convertirá en un millonario.

La cabaña, además, parece tener vida propia: animada por la tormenta, sus paredes se mueven, sus puertas crean pasillos invisibles y al final la choza entera se desplaza por la nieve hasta despeñarse en el abismo. Eso nos hace recordar la afirmación de Gilbert Durand de que “toda la casa es más que un *lugar donde se vive*, es un ser vivo”.⁸⁹ De manera similar, en *Tiempos modernos* la chabola muy vieja en la cual intenta vivir con la chica huérfana

⁸⁸ DURAND, Gilbert, *op. cit.*, p. 251.

⁸⁹ *Ibíd.*, p. 251.

ataca continuamente a Charlot, como si no quisiera ser habitada. Los motivos de la *casa animada*, así como del *hogar móvil*, se popularizaron posteriormente en el imaginario cinematográfico, especialmente a partir de películas *pueri* fantásticas – basta verificar ejemplos más clásicos, como *El mago de Oz*, en que la casa hace el tránsito de Dorothy al reino de Oz, o más recientes, como *Up* (Pete Docter, 2009), en que viejo y niño viajan por los aires dentro de una casa sujeta por balones. En relatos *pueri*, la casa debe ser puesta en movimiento: ¿que es el circo, al final, si no un hogar móvil?

Parece ser que estos lugares mágicos lo son precisamente por su movilidad; de hecho, los refugios mágicos son también responsables de importantes *tránsitos mágicos*. Un ejemplo de ello es el automóvil. “El automóvil es un equivalente, en cuanto refugio y abrigo, de la navicilla romántica. ¿Quién no se sintió impactado por la ensoñación de la casa rodante, el vehículo cerrado?”.⁹⁰ En *El chico*, la madre que pretende elegir un hogar para su hijo acaba por depositarlo en un coche, que al ser secuestrado por ladrones se convertirá en una cuna móvil que lleva al niño a los brazos de Charlot. “Ocurre que también el automóvil es un microcosmos; como la morada, se anima, se animaliza, se antropomorfiza”.⁹¹ En *Luces de la ciudad*, Charlot no pretende ir a ninguna parte cuando entra por la puerta del automóvil – quiere apenas huir del oficial de policía – pero al salir por la otra puerta adentra súbitamente la poderosa imaginación de la muchacha ciega. En ambos ejemplos, encontramos el motivo del doble umbral, con sus propiedades aún más mágicas que las del umbral único. Observemos cómo el doble umbral efectúa una polarización del espacio. En *El chico*, ocurre un cambio total de uno a otro: el bebé va de un barrio rico a uno miserable, de los brazos de su madre biológica a los de su padre adoptivo. En *Luces de la ciudad*, esta polarización refleja incluso movimientos de atracción y repulsión; pues si de un lado está el ceñudo oficial de policía, del otro está la hermosa muchacha ciega, de quien el vagabundo se enamorará. El tránsito mágico muchas veces también precede, en las películas de Chaplin, la fundación de un espacio amoroso.

⁹⁰ *Ibíd.*, p. 259.

⁹¹ *Ibíd.*, p. 259.

El lugar que hace lazo

Maffesoli afirma que el espíritu trágico, al vivir totalmente en el presente, opera un “deslizamiento de una visión del mundo ‘egocentrada’ a otra ‘locuscentrada’”.⁹² El arraigo dinámico se da aquí y ahora, “de ahí la importancia de ese *lugar que hace lazo*”. En *La poética del espacio*, Bachelard pregunta: “¿De qué manera los refugios efímeros y los albergues ocasionales reciben a veces, en nuestros ensueños íntimos, valores que no tienen ninguna base objetiva?”.⁹³ Para Charlot, más que a lugares, estos valores estarán asociados a una *persona*. Si al final de *El circo* el vagabundo mira a la estrella de papel con nostalgia, es porque ésta lo hace recordar a Merna, mucho más que al circo. La sacralización del espacio fílmico se da *a través de y a causa de* un encuentro humano fundamental. En cada película, el vagabundo transfiere su órbita a una persona afectivamente escogida, y alrededor de ella crea un espacio amado, un centro paradisiaco en la amplitud del espacio. Éste no necesariamente tiene que ser real; en algunos casos, como en *Luces de la ciudad*, es *imaginario*: ¿qué otra cosa se puede decir de la fantasía que cultiva Charlot en la mente de la florista ciega para que ésta pueda mantener la esperanza y la ilusión ante una dura realidad?

Lo primero que hay que señalar, por tanto, es este componente humano esencial del universo charlotesco. El lugar que hace lazo siempre estará atraillado a alguien – es, en realidad, un *alguien* que hace lazo. El único espacio sagrado será aquél alrededor de una persona que importa, el punto de contacto íntimo, de convergencia amorosa. En él encontramos “el valor humano de los espacios de posesión, de los espacios defendidos contra fuerzas adversas, de los espacios amados” ensalzados por Bachelard.⁹⁴ La persona amada se convertirá ella misma en un hogar, un “espacio

⁹² MAFFESOLI, Michel, *op. cit.*, pp. 9-10.

⁹³ BACHELARD, Gaston. *La poética del espacio*. México, Fondo de Cultura Económica, 1975, p. 29.

⁹⁴ *Ibid.*, p. 28.

bienaventurado”.⁹⁵ Hasta podríamos decir que, para Charlot, encontrar el ser amado es como volver a casa tras un largo viaje...

Hemos visto cómo la *flânerie* de Charlot es interrumpida por el encuentro con el bebé en *El chico*. El vagabundo intentará de todas las maneras deshacerse del niño antes que finalmente se deje conmovido por su abandono. Esta secuencia, en que las circunstancias parecen querer convencer al vagabundo a adoptarlo, nos hace recordar el encuentro del principito con la raposa en el clásico de la literatura infantil *Le petit prince*. Comparemos por un momento ambas secuencias: Charlot mira al suelo y ve un bebé abandonado que llora; lo coge en brazos, pero luego lo devuelve al suelo. Al encontrarse con la raposa, el principito le pide: *Viens jouer avec moi... Je suis tellement triste...* La raposa se recusa argumentando: *Je ne suis pas apprivoisé*. El principito le pregunta repetidas veces: *Qu'est-ce que signifie « apprivoiser »?*, y tras intentar despistarle con preguntas desconfiadas, la raposa finalmente le contesta: *C'est une chose trop oubliée... Ça signifie « créer des liens »...* Esto a lo que el vagabundo se resiste es la atadura del lazo. “Para que nada nos amarre, que no nos una nada”, dice un verso de Pablo Neruda. La raposa, por su parte, alerta al principito: *Tu deviens responsable pour toujours de ce que tu as apprivoisé...* La palabra francesa *apprivoiser* significa literalmente “domesticar”, “amansar”, pero también podría ser traducida como “cautivar” – que en los idiomas latinos significa tanto “aprisionar” como “atraer, ganarse a alguien”. *Apprivoise-moi!*, suplica la raposa. Entre las ropas del bebé, Charlot encuentra las palabras de la madre: “Le ruego ame y cuide a este niño huérfano”. Delante del niño que indirectamente le pide ser domesticado, Charlot ya no puede resistirse. A partir de una segunda mirada piadosa – y lo mismo ocurrirá en *El circo* y *Luces de la ciudad*, cuando Charlot, tras una primera respuesta indiferente, es despertado por el amor altruista hacia una persona desamparada – nace el sujeto amoroso que sacrifica su libertad por un lazo que le da sentido y dirección. Sus filmes siempre terminan por centrarse

⁹⁵ DURAND, Gilbert, *op. cit.*, pp. 252-253.

en las relaciones humanas porque Charlot es un vagabundo sentimental: desea ser cautivado tanto cuanto desea ser libre.

Decidido a llevar el bebé a vivir consigo, el vagabundo entra en el conjunto residencial, luego en el edificio, y por último en el hogar, donde empieza a adaptarse a su nueva función paterna, mientras que el niño se encuentra por fin bajo un techo, a salvo y protegido tras un largo recorrido. Notemos cómo se opera, poco a poco, desde la salida del bebé del hospital hasta la llegada al miserable hogar de Charlot, una *concentración tranquilizadora* del espacio. Ya hemos constatado que este mismo movimiento ocurre en *El circo*, en el cual podríamos destacar, además, la geometría circular del microcosmos circense; las figuras redondas y los simbolismos circulares abundan en esta película, sin duda la más *íntima* de Chaplin. Durand afirma que, en el símbolo del círculo, “palpita el centro mismo de la intimidad; nuestro sí, nuestro *centro propiamente dicho*”.⁹⁶ Observaremos incluso que, especialmente en sus primeros largometrajes, Chaplin señala la “inauguración del lazo” con un oscurecimiento de los bordes del plano que confiere a la imagen un contorno circular. Es más: Chaplin siempre va a escenificar la creación del lazo como un momento de intimidad, uniendo a los dos personajes en un mismo plano. En *La mirada en el temps: mite i passió en el cinema de Hollywood*, Núria Bou nos explica cómo el Hollywood clásico ha utilizado el lenguaje estético del plano-contraplano para representar el nacimiento de la pasión.

Tota pel·lícula clàssica instaura el seu recorregut plàstic entre els pols delimitats per a) la tensió estètica que es crea en la superposició de dos primers plans on de manera virtual s'entrecruen dues mirades, i b) la posterior resolució d'aquesta tensió – que bé podríem qualificar de “dissonància visual” – en un pla final on els dos personatges, les dues mirades, queden representats dins un mateix marc espacial, dins un mateix enquadrament, que metaforitza la perpetuació dels seus destins en comú més enllà del final de la pel·lícula.⁹⁷

⁹⁶ *Ibid.*, p. 255.

⁹⁷ BOU, Núria, *op. cit.*, p. 103.

En Chaplin, la resolución de la disonancia visual es más importante que la prolongación de la tensión a través de la superposición de miradas en primer plano. En el plano-contraplano previo a la unión de los personajes, muchas veces ni siquiera hay un verdadero intercambio de miradas: en *El chico*, Charlot mira al bebé que encuentra en el suelo, pero éste llora convulsivamente; en *La quimera del oro*, el vagabundo piensa que Georgia le sonrío, pero ella dirige la mirada hacia un hombre que se encuentra detrás de él; en *Luces de la ciudad*, la muchacha que aborda a Charlot con una flor en la mano es ciega. La imagen del encuentro amoroso que va a quedar plasmada será aquella en la que los dos personajes son fotografiados *juntos*, frente a frente u hombro con hombro. Uniendo a Charlot y a la persona amada en un mismo cuadro, Chaplin hace del plano mismo un espacio íntimo. Esta *conjunción fundamental* busca abolir todo distanciamiento a favor de la intimidad; sin ella, por otra parte, no habría presupuesto nostálgico.

Recapitulemos, por tanto: a partir de la inauguración del lazo, el vagabundeo de Charlot da lugar a una movilidad centralizadora, un remolino cuyo eje es la persona amada. “El centro es ombligo, *omphalos*, del mundo”.⁹⁸ Pues bien, para Charlot el centro del mundo pasa a ser una persona, y su energía errabunda da lugar a un movimiento íntimo. Los planos de mayor carga emocional serán aquellos que comparte con el ser amado: las escenas, extremadamente dulces, de la intimidad de Charlot y el niño (*El chico*); sus acercamientos hipnóticos a la seductora Georgia (*La quimera del oro*); los diversos planos que muestran una complicidad conmovedora con Merna (*El circo*); los encuentros enamorados con la florista ciega (*Luces de la ciudad*); la alegría pueril en sus aventuras con la chica huérfana (*Tiempos modernos*). Este espacio ocupado por el alma de otra persona, sin embargo, va a crear, en Charlot, la angustia de la separación y del vacío, como si supiera – como cualquier ente amoroso – que a la proximidad le amenaza la distancia, que la presencia aurática del ser amado no hace más que evocar su ausencia inminente. Al “aprisionar” a Charlot y a su objeto amado en un plano íntimo,

⁹⁸ DURAND, Gilbert, *op. cit.*, p. 254.

Chaplin implantará en el momento mismo del encuentro la semilla de la nostalgia.



El plano íntimo del lazo: *El chico*, *El circo* y *Luces de la ciudad*

El nacimiento de la nostalgia

Al hacer de una persona el *centro de su mundo* y habitar el espacio alrededor de ella como si se tratara de un *hogar*, Charlot cambia completamente el carácter – y las consecuencias – de su movimiento. Puesto que el centro ha sido atribuido a algo animado, móvil, el acto de desplazarse, que antes se asociaba a la libertad, ahora genera nostalgia. Será, por tanto, el propio vínculo afectivo – y aquí no diremos “amoroso” para no confundir la embriaguez romántica del vagabundo en *La quimera del oro*, *El circo* y *Luces*

de la ciudad con el amor más bien altruista y fraternal que manifiesta en *El chico* y *Tiempos modernos* – a instaurar la dialéctica nostálgica en el relato chapliniano. “La nostalgia nace de la separación de dos mitades, de la falta de conjunción”.⁹⁹ El lazo afectivo presupone no sólo una fuerza de atracción entre dos partes, pero también una complementariedad que en es inherente al sentimiento amoroso: dos personas que se aman forman una totalidad. Cualquier movimiento que las aleje, cualquier mínimo espacio que las separe, producirá nostalgia.

Cuando Chaplin suprime vertiginosamente la distancia entre madre e hijo poniéndolos en un mismo plano en *El chico*, busca justamente combatir la aflicción causada por el “exceso de espacio” entre ellos. El plano en el que la madre recuerda dolorosamente a su hijo perdido está compuesto para tener un hueco: la mujer ocupa el lado derecho de la pantalla, mientras que a su izquierda hay un espacio vacío que es llenado por el niño cuando sale por la puerta. El bebé que tiene en los brazos es sólo una huella que, al ocupar virtualmente el vacío dejado por su hijo, va a despertarle la nostalgia. El vacío nostálgico, por tanto, sólo será sentido si antes ha habido un espacio – sea real o imaginario – ocupado por la persona amada. Para Charlot, la calle donde la florista vende sus flores en *Luces de la ciudad* es apenas una calle más, pero desde que se enamora de la muchacha se convierte en un espacio amado. Cuando vuelva una y otra vez para reencontrarla y ella no esté allí, aquél será un *espacio vacío*.

El final de *El circo* es igual de ilustrativo. Cuando el circo se va, Charlot queda solo en el centro del círculo vacío. Chaplin se detiene un instante en esta imagen, que es de una nostalgia brutal: el sitio donde todo ha sucedido se fue, pero Charlot todavía sigue allí, con la estrella de papel en la mano, buscando retener el recuerdo que tiene de él. El espacio vivido se ha convertido en vacío; de él sólo queda una huella en el suelo. El motivo del circo evoca la potencia nostálgica de los espacios itinerantes. Wim Wenders filma

⁹⁹ HILLMAN, James. *O livro do puer: ensaios sobre o arquétipo do puer aeternus*. São Paulo, Paulus, 1998, p. 188.

una escena muy similar a la que acabamos de describir en *Cielo sobre Berlín*, en un evidente homenaje a la película de Chaplin: el circo se va y la trapecista Marion queda inmóvil, entre pensativa y melancólica, en el centro del círculo de arena dónde antes se levantaba la carpa, el espectáculo, la vida.

El argumento de *El circo* se basa en un presupuesto nostálgico: el amor platónico e imposible del vagabundo por una hermosa amazona, Merna. Si al principio vemos la aparición aurática de la muchacha apoderarse de la mirada de Charlot – tras espantarla instintivamente como a una paloma al verla devorando su desayuno, el vagabundo, hipnotizado, ya no puede dejar de mirarle, y ablandando poco a poco, acaba por ofrecerle toda la comida que tiene –, al final su mirada melancólica queda puesta sobre la estrella de papel, que no es más que la huella de la amada que se ha ido para siempre. Chaplin construye este clímax nostálgico desde el principio de la película: en la escena de abertura, el aro con la estrella al centro aparece antes que Merna. Súbitamente, se rompe y vemos a la chica, de pie sobre el caballo, desplazándose velozmente en el picadero. Su padre interrumpe su salida graciosa de la arena con un ataque de furia, y acusándole de haber fallado en el salto, la tira violentamente contra el aro de papel. Merna queda llorando sobre su estrella rota, y antes de que Charlot aparezca en la pantalla ya sabremos que, en el circo del título, hay un alma que sufre – y que será el epicentro nostálgico de la película. Chaplin hace un hermoso juego de intriga y complicidad con el espectador, que mantiene a Charlot todavía ignorante de lo que va a pasar mientras presenta, en un espacio paralelo, los personajes que van a ser fundamentales en el desarrollo de la nostalgia. Charlot jamás conoce a alguien que no haya sido previamente “presentado” en la pantalla. Nos enteramos primero del drama de la madre soltera y su bebé (*El chico*), de la amazona y su padre cruel (*El circo*), de la chica menor de edad que ve a su padre morir (*Tiempos modernos*)... Y luego, cuando en su camino se cruza el vagabundo, uno se complace de este encuentro como si ya lo anhelara.

De ahí empezamos a verificar de qué manera las películas de Chaplin se basan en argumentos nostálgicos, que hacen del espacio y del movimiento el motor de una dialéctica que alterna continuamente presencia y ausencia, acercamiento y alejamiento, a través de distintas representaciones. En *La quimera del oro*, la dialéctica entre la presencia y la ausencia de Georgia ocurre a través de su imagen real (su aura) y de su fotografía (su huella). El encuentro de Charlot con ambas ocurre prácticamente al mismo tiempo. Al enamorarse de Georgia, el vagabundo se apodera de una foto suya, casi como si supiera que un día estarían lejos y la miraría con nostalgia. En una escena posterior, la muchacha encuentra su foto bajo la almohada de Charlot, y maliciosamente empieza a seducirle. Al detenerse en el umbral y dejarse enmarcar repetidas veces por la puerta de la cabaña, Georgia parece querer, no sin algún cálculo, ser fotografiada por la mirada del vagabundo, anticipando el instante estático de su recuerdo y sembrando así la nostalgia. Al final de la película, embarcado camino de casa, Charlot, ya millonario, mira melancólicamente la fotografía de la muchacha (*everything but Georgia*, pone el rótulo); luego, vistiendo de nuevo sus ropas de vagabundo para sacar una foto periodística, cae en la segunda clase del barco y la reencuentra. La película termina con un plano íntimo de los dos besándose mientras posan para las lentes del fotógrafo. Desde el principio, Charlot ha querido entrar en el mismo “plano” que Georgia, su intimidad. Recordemos que al principio de *La quimera del oro* Chaplin va a señalar precisamente su soledad con un plano de Charlot de espaldas mirando lo que ocurre en el salón como si lo viera en una pantalla. Cuando la música empieza a tocar, todos sacan sus parejas a bailar – menos Charlot, que permanece solo. La *falta de conjunción* y el *desánimo* del vagabundo son evidentes, y se hacen más todavía en contraste con las parejas en movimiento. Aunque no podemos ver su mirada, no hay duda al respecto de su deseo: un poco antes del encuentro con Georgia, el plano ya nos enseña sencillamente que el supuesto “buscador de oro” está, en realidad, en busca de un amor.

La película *El circo* hace el movimiento contrario de *La quimera del oro*: el lazo, que ocurre al principio, se deshace al final. El alejamiento de Charlot y

Merna se da a través de la intrusión de Rex – el equilibrista – en el espacio vivido por los dos. Su llegada e inmediato emparejamiento con la amazona crea un hueco irreversible para Charlot. Chaplin no necesita más que dos o tres planos y casi ninguna acción para escenificar la complejidad de este triángulo. Cuando lo muestra por primera vez, lo hace con un distanciamiento en el cuadro: de un costado están la amazona y el equilibrista, muy enamorados; a unos metros de distancia, Charlot les observa, contrariado. Cuando Merna presenta a los dos muchachos, la sonrisa forzada y rabiosa del vagabundo contrasta con la cortesía elegante del equilibrista. En seguida, éste deja a Merna y Charlot para presentarse en la cuerda floja, y los dos se sientan a mirarlo. Chaplin crea un verdadero juego de expresiones faciales, que alterna, de acuerdo con el desempeño de Rex, el orgullo, la tensión y el alivio de Merna con el desinterés, el regocijo y el disgusto de Charlot. Fijémonos en cómo toda esta secuencia está marcada no sólo por el contraste anímico entre los personajes, pero sobre todo por la súbita desconexión entre Charlot y Merna. El plano en que observan a Rex en la cuerda floja nos hace recordar, a la vez que difiere completamente, de aquél al principio del filme en que están sentados hombro con hombro, mirándose el uno al otro como que inaugurando su complicidad. Contraponiendo este plano íntimo a lo de la desconexión, Chaplin empieza a alejar a los dos personajes antes de separarlos definitivamente.

El argumento de *El chico* va más allá del triángulo de *El circo* y se construye sobre un verdadero encadenamiento nostálgico: la separación definitiva entre la mujer y su amante, la separación provisoria entre madre y bebé, y la separación inminente entre Charlot y el niño. La ruptura de la pareja es lo que va a desamparar a la mujer y inducirla a abandonar a su hijo. Charlot adopta al niño, pero esta unión estará desde el principio amenazada, pues si el hombre va a desembarazarse con facilidad del recuerdo de la mujer – recordémosnos que, al principio de la película, éste deja su imagen desaparecer en el fuego –, la madre, por su parte, apenas podrá soportar el vacío de haber perdido a su hijo. En seguida al abandono del bebé en el coche, ella se

arrepiente y vuelve para recuperarlo, pero él ya no está allí – ha sido accidentalmente secuestrado por ladrones. En este punto, el planteamiento del conflicto sufre un cambio fundamental: con el arrepentimiento de la madre y su intención de revertir la decisión que ha tomado por impulso, John deja de ser un niño *abandonado* para ser un niño *separado* de su madre. La película, por tanto, gira en torno al acercamiento de la mujer y a la certeza de que el niño inevitablemente volverá a sus brazos antes del *the end*.

Chaplin crea, en efecto, una “intriga nostálgica”: en *Luces de la ciudad*, Charlot mira, enamorado, a la florista ciega, pero ella no puede verle; cuando por fin recupera la vista, Charlot ha desaparecido. La florista anhela el momento de reencontrar su amado y poder verlo por primera vez. La intriga del encuentro “real” entre los dos personajes se prolonga hasta la escena final. La florista, que reconoce a Charlot por el tacto de su mano, le pregunta con lágrimas en los ojos: “¿Eres tú?”. El vagabundo sonrío y asiente con la cabeza: “¿Puedes ver ahora?”

Pothos: de la inquietud al vuelo estático del puer

Vayamos más allá de la añoranza causada por la “separación de dos mitades” y la “falta de conjunción” para verificar cómo la nostalgia del *puer* es arquetípica y, por tanto, anterior al lazo amoroso. Si hasta ahora hemos visto cómo el movimiento originaba nostalgia, nos hace falta cerrar el círculo demostrando de qué manera la nostalgia influye el movimiento. En su ensayo sobre la inquietud y la divagación del *puer*, James Hillman afirma que el caminar errante es generado por el *pothos*. Platón lo definió como “deseo ansioso por el objeto distante”. Hillman cita Alejandro Magno como el mejor ejemplo de *pothos* en la Antigüedad. “Dicen que él ha inventado la expresión ‘tomado por *pothos*’ para referirse a su indescriptible anhelo por algo que se encontraba más allá”. “Bastaba Alejandro sentarse en una colina sobre un río o delante de su tienda y mirar hacia el horizonte distante para ser atingido por el

pothos y sentir necesidad de seguir adelante. El espacio y la distancia eran las imágenes visuales que deflagraban su anhelo”.¹⁰⁰

La nostalgia del *puer* no se refiere, por tanto, al tiempo, sino al espacio. “Uno se evade siempre para regresar. [...] Regresar equivale a buscar lo más importante que hayas perdido o dejado. Y no necesariamente es la última casa que has vivido”.¹⁰¹ Al *puer* le inquieta algo indefinible. Quizás por la conciencia de que el espacio es infinito, al *puer* le determina sobre todo esta inquietud – que Chatwin diferenciaba del mero desasosiego:

Puede ser que la lengua nos ponga frente a simples matices. Pero creo que existe una diferencia de fondo. Pienso que el desasosiego se une al malestar provocado por una cierta inadecuación al sentido del hacer y del ser. El desasosiego, en suma, rompe la relación con nuestra identidad. Tiene que ver con el alma y con el tiempo, en particular con el modo en que atesoramos su experiencia. La inquietud, en cambio, comienza en el cerebro y mina nuestra relación con el espacio, destruye las certezas que hemos tenido de él: de pronto la medida que nos une a un lugar, la distancia que nos resulta familiar, se vuelve asfixiante. Un místico o un poeta pueden cultivar su desasosiego. La inquietud pertenece a los niños y a los viajeros.¹⁰²

Gnoli dice de Chatwin que su predisposición a la lejanía transformó el espacio dentro del que obraba en un ejercicio sobre la nostalgia. “No se trató, con toda evidencia, de una nostalgia de las cosas perdidas, sino de una especie de exhortación interior a la pérdida misma”.¹⁰³ Al hablar de Chatwin, Gnoli acaba por decirnos algo acerca de Charlot y del *puer*. Al final de *El circo*, Charlot va a hacer una pelota con la estrella de papel que le recuerda a Merna y darle una patada hacia atrás. Un gesto muy sencillo, pero también muy elocuente: el deseo de ponerse en marcha va a sobreponerse a la nostalgia por la pérdida del ser amado. El *puer* – Charlot – *necesita* seguir adelante. No por acaso la imagen más representativa del vagabundo va a ser su silueta caminando hacia el horizonte. El hecho de que lo hace sólo en *El circo* y de

¹⁰⁰ *Ibid.*, p. 189.

¹⁰¹ CHATWIN, Bruce, *op. cit.*, p. 73.

¹⁰² *Ibid.*, pp. 72-73.

¹⁰³ *Ibid.*, p. 32.

brazos dados con una muchacha en *Tiempos modernos* no cambia absolutamente nada, pues lo que se hace evidente es la inquietud, el deseo de seguir adelante, y no la soledad o el emparejamiento del vagabundo. La última escena de su último filme es, en realidad, una representación visual de su recorrido *infinito*.

Sobre su intención de escribir un libro teniendo como tema el *nomadismo*, Chatwin comenta:

En una recopilación de odas chinas leí que es inútil pedirle a un vagabundo que construya una casa, porque ese trabajo nunca será llevado a término. Y así sucedió con mi libro sobre el nomadismo: nunca sería completado, por la sencilla razón de que su recorrido es interminable. ¿Dónde habría podido poner la palabra fin?¹⁰⁴

El *puer* no construye jamás la casa porque no es un arquetipo familiar, arraigado. Sin embargo, su tendencia a transitar y moverse genera un tipo de angustia muy paradójico. “El exceso de espacio nos asfixia mucho más que su escasez”, afirma Supervielle.¹⁰⁵ El *puer* no es, definitivamente, un símbolo del reposo, de la inercia o de la cohesión, pero sí de la *búsqueda* de ellos. Sólo un personaje *puer* podría reunir, en una misma película, un “*somewhere over the rainbow*” y un “*there’s no place like home*”. Esta tensión insoluble en el interior del arquetipo, esta oposición entre los anhelos de lejanía e intimidad, es lo que mantiene vivo el movimiento – y también la imaginación. *Pothos*, afirma Hillman, es el equivalente de la experiencia del espacio como fenómeno espiritual. La nostalgia del *puer* no se refiere, en realidad, a una imagen inalcanzable, sino a “una imagen sólo alcanzable a través de la imaginación”. Su predisposición a la lejanía es también una tendencia a desplazarse a través de la ensoñación; un anhelo de ponerse en marcha, en el rastro de algo indefinible, pero también de seguir soñando. Si *kairos* es el instante eterno, *pothos* va a representar este *instante estático* en que lo que se pone en marcha es la imaginación. Recordémonos de Alejandro Magno, que era “tomado por

¹⁰⁴ CHATWIN, Bruce, *op. cit.*, p. 71.

¹⁰⁵ BACHELARD, Gaston, *op. cit.*, p. 260.

pothos” justo cuando estaba “sentado en una colina”. En este vuelo invisible, la estasis es sólo aparente. “La imaginación”, dice Bachelard, “es, sobre todo, un tipo de movilidad espiritual, el tipo más grande, más vivo y más animado”...¹⁰⁶

Charlot, cuando sueña, lo hace para escapar de una dura realidad, para *ampliar* su espacio de acción, que de repente se encuentra muy limitado. Al dar alas a la imaginación del vagabundo, Chaplin suspende la continuidad narrativa y realiza un cambio de paisaje: Charlot no sueña que está en otro lugar, sino que el lugar – la realidad – se ha vuelto diferente. La creación de un espacio paradisiaco, cómodo o lleno de posibilidades – por ilusorio o satírico que sea – nos permite penetrar el mundo imaginario del vagabundo y ver cómo pone en marcha su fantasía, concretizando de la manera más ingenua sus deseos. En *El circo*, por ejemplo, Charlot va a usar su imaginación para vengarse: profundamente impactado por el enamoramiento de Rex y Merna, por un instante imagina que un doble suyo sale de su cuerpo y golpea a su rival. En *El chico*, el sueño del vagabundo funciona como una suspensión lúdica entre una situación límite y el *happy end*. Charlot ha sido separado del niño y vuelve al suburbio sólo, con el sombrero de John en la mano. Delante de la puerta cerrada del edificio, adormece y sueña. En su *Dreamland*, el suburbio es un paraíso florido repleto de ángeles, y el niño le despierta suavemente rozándole una pluma en la nariz. Los dos se abrazan y luego van a un sastre para que Charlot también adquiera su par de alas. Convertido en ángel, el vagabundo revolotea por los aires, y todo transcurre en perfecta armonía hasta que este mundo perfecto es invadido por seres diabólicos que diseminan la malicia, los celos y el odio. Charlot se mete en un triángulo amoroso y termina por pelearse con el novio de la chica. Un oficial de policía interviene, y Charlot, en su huida, es abatido de un tiro en pleno vuelo angelical. Al despertarse, vuelve la acción real, que se resuelve con el reencuentro de niño y Charlot.

En *Tiempos modernos*, el ensueño también constituye un intervalo lúdico: muertos de hambre y sin tener donde vivir, el vagabundo y la chica

¹⁰⁶ BACHELARD, Gaston. *L'air et les songes. Essai sur l'imagination du mouvement*. Paris, José Corti, 1990, p. 8.

huérfana se sientan bajo un árbol y observan a una pareja que se despide delante de su hogar. El hombre sale a trabajar y la mujer vuelve bailoteando de felicidad a sus quehaceres domésticos. Charlot le pregunta a la muchacha: “¿Imaginas a nosotros en un pequeño hogar como éste?”. Entonces vemos una proyección satírica y exagerada de lo que sería la vida doméstica de ellos. Los dos están vestidos de manera esdrújula, se comportan con afectación, y el hogar pequeño-burgués se confunde con una especie de Edén moderno. Charlot empieza la escena sacando una manzana de una rama de árbol que entra por la ventana y luego llena su vaso de leche directamente de una vaca que se para en la puerta. Cuando se sientan en la mesa para comer, la fantasía se corta y Chaplin muestra a la muchacha boquiabierta, mirando hacia la cámara con la expresión hambrienta y fregando el estómago con la mano. De nuevo un oficial de policía pone fin al devaneo: al acercarse amenazadoramente a los dos vagabundos, éstos huyen instintivamente, dejando atrás su sueño.

En *La quimera del oro*, Charlot prepara una romántica cena navideña para Georgia, sin desconfiar que ella no piensa ir. En su larga espera, el vagabundo adormece sobre la mesa y sueña que Georgia y sus amigas están sentadas a su alrededor, y que cogiendo a su amada de la mano, rebosa de felicidad. Ellas le piden un discurso, pero Charlot las entretiene con la célebre danza de los panecillos, siendo muy aplaudido por las chicas al final. Cuando se despierta, se da cuenta de su triste realidad: está solo, y ha sido engañado por Georgia. Aquí, Chaplin no ignora la frustración del “todo ha sido un sueño”. A este respecto, Salman Rushdie comenta, en su ensayo sobre *El mago de Oz*, que el desenlace de la película de Fleming ha sido decepcionante para su fantasía de lector, ya que en el libro de Frank Baum el reino de Oz realmente existe, y no solamente en la imaginación de Dorothy.¹⁰⁷ Un poco diferente es el desenlace de *El principito* (*The little prince*, Stanley Donen, 1972): hacia el final de la película, el aviador deposita el cuerpo agonizante del niño dentro del avión, pero al despertarse por la mañana no lo encuentra: en su lugar, hay solo

¹⁰⁷ RUSHDIE, Salman. *El mago de Oz*. Barcelona, Gedisa, 2005.

un espacio vacío. ¿Habrá sido todo obra de su imaginación? Desesperado, el hombre lo busca por el desierto durante todo un día; sólo al final, cuando se prepara para despegar el avión y mira al cielo estrellado, escucha su risa por todas las partes, como si habitara las estrellas. La huella del principito hace la conexión entre fantasía y realidad y atesta que el encuentro con él sí ha existido. El imaginario adquiere así un *status suprarreal*. El “todo ha sido un sueño” es frustrante cuando relega la fantasía a la irrealidad, el sublime a la inexistencia, la imaginación a un subproducto de la razón. De ahí la protesta de Bachelard: “El espacio captado por la imaginación no puede seguir siendo el espacio indiferente entregado a la medida y a la reflexión del geómetra. Es vivido”.¹⁰⁸

Territorio imaginario y dialéctica de la mirada

De la misma manera que “el tiempo no tiene cabida en las ecuaciones del mito”¹⁰⁹, el espacio tampoco puede ser comprendido si no lo consideramos a partir de un *más allá*. Al principio de uno de sus libros, Bachelard advierte:

Tornar geométrica la representación, vale decir dibujar los fenómenos y ordenar en serie los acontecimientos decisivos de una experiencia, he ahí la primera tarea en que se funda el espíritu científico. En efecto, es de este modo como se llega a la *cantidad representada*, a mitad camino entre lo concreto y lo abstracto, en una zona intermedia en la que el espíritu pretende conciliar las matemáticas y la experiencia, las leyes y los hechos. Esta tarea de geometrización que a menudo pareció lograrse [...] termina siempre por revelarse insuficiente. Tarde o temprano, en la mayor parte de los sectores, estamos obligados a comprobar que esta primera representación geométrica, fundada sobre un *realismo ingenuo de las propiedades espaciales*, implica conveniencias más ocultas, leyes topológicas menos firmemente solidarias con las relaciones métricas inmediatamente aparentes, en una palabra: vínculos esenciales más profundos que los vínculos de las representaciones geométricas familiares. Poco a

¹⁰⁸ BACHELARD, Gaston. *La poética del espacio*. México, Fondo de Cultura Económica, 1975, p. 28.

¹⁰⁹ *Ibid.*, p. 55.

poco se advierte la necesidad de trabajar *debajo del espacio*, por así decir, en el nivel de las relaciones esenciales que sostienen el fenómeno y el espacio.¹¹⁰

En *El chico*, hemos visto cómo la madre pone a su hijo en movimiento, a la manera del mito bíblico de Moisés – pero con la diferencia de que la cuna es un coche y el río son las calles de la ciudad. El deseo de la madre es que el hijo haga un tránsito; que se aleje, y alejándose, escape de un peligro o de la desdicha. Deseando apartar el hijo de la pobreza, la madre termina, sin embargo, precisamente por acercarlo a ella: desde luego induce la idea de que uno no puede huir de su destino, de que todo movimiento es movimiento en dirección al destino. La madre desea liberar al hijo de las cadenas de un destino que es el suyo propio, en toda su desgracia. Quiere hacer el tránsito del niño a un mundo que le provenga, porque en el suyo el padre que debería proveerle está ausente. Chaplin filma la escena del abandono con gran dulzura, como un acto de extrema complicidad entre madre y bebé. La madre que pone el hijo en movimiento para salvarle de una desgracia es un motivo trágico, pero también espiritual: al mismo tiempo que sueña, idealiza – es decir, *imagina* – un futuro diferente para su hijo, para que la separación ocurra tendrá que creer en esta visión, confiando su bebé a un cuidado invisible. El abandono doloroso y urgente, “dentro de una necesidad llena de amor”, como diría Nietzsche, sugiere que el niño que ahora se aleja será sujetado por manos invisibles – y la mirada de la madre hacia el cielo antes de abandonarlo no hace más que convocarlas. El padre ahora será Dios, la providencia será divina. Basta recordar el significado de la palabra “adiós”: “a Dios encomiendo tu alma”, o sea, que te entrego a un *cuidado invisible*. A respecto de las propiedades angélicas del *daimon*, Hillman cuestiona:

¿Por qué es tan difícil imaginar que soy objeto de cuidados, que algo se interesa por lo que hago, que quizá me protege y hasta es posible que me mantenga vivo sin que en ello intervengan mi voluntad y mis acciones? [...] Preferimos imaginar que nos arrojan desnudos al mundo, por completo vulnerables y fundamentalmente solos. Es más fácil

¹¹⁰ BACHELARD, Gaston. *La formación del espíritu científico*. México, Siglo XXI, 2004, p. 7.

aceptar la historia del heroico desarrollo que uno logra por sí mismo a la de que es muy posible que a uno le ame esa providencia orientadora [...]¹¹¹

Chaplin, desde luego, no hace películas sobre el heroico desarrollo, pero sí llenas de esa providencia amorosa y cuidadora. Hemos visto en el primer capítulo cómo el relato chapliniano parece conducido por esta mano omnisciente, que mueve las cosas de manera oportuna. Si nos fijamos en las miradas fuera de campo de los protagonistas femeninos de Chaplin, veremos que en sus momentos de mayor desamparo ellos buscan en un más allá, en la distancia, en un lugar imaginario o lejano, la ayuda, la confianza o la esperanza de que necesitan. La mirada triste o perdida hacia lo que no se ve denuncia una espiritualidad inherente al personaje, la asociación de la lejanía a “un territorio imaginario donde nuestro genio cuida de nosotros”.¹¹² La representación cinematográfica clásica, por su parte, no va nunca a exceder esta regla: el instante en que se recuerda o se desea algo lejano es *estático*. Para imaginar, es preciso detener el movimiento; éste se convertirá en canción, oración, poesía, recuerdo, silencio – cualquier cosa que demuestre que el personaje no está haciendo más que *anhelar*, que ha sido poseído por el anhelo. En este estatismo, todo el poder y el afecto de la imagen serán concentrados en la *mirada*. “Quizás porque las emociones no tienen una forma concreta”, comenta Núria Bou, “es fácil imaginar que los creadores de imágenes ambicionaron visualizar para los ávidos espectadores de la época – y de las épocas venideras – lo que, en principio, no había podido ser visto, pero sí, sin lugar a dudas, imaginado”.¹¹³ Bou nos recuerda la escena de la película *El nacimiento de una nación* (*The birth of a nation*, D.W. Griffith, 1915) en la que Elsie (Lillian Gish) dirige la mirada hacia arriba, hacia un espacio imaginario, buscando visualizar su deseo.

Elsie, ante la llegada de la pasión, empieza a soñar, a construir *visiblemente* un espacio *invisible* para el espectador. [...] A partir de entonces, este gesto, que paraliza

¹¹¹ HILLMAN, James. *El código del alma*. Barcelona, Martínez Roca, 1998, p. 24.

¹¹² *Ibid.*, p. 286.

¹¹³ BOU, Núria. “Nuevos espacios para soñar. La representación del deseo en el cine de Federico Fellini”. In: BORRÁS, Laura, PINTO, Rafaele (Eds.). *Las metamorfosis del deseo*. Barcelona, Ediuoc, 2010. En prensa.

la acción en la narración, podemos contemplarlo en todas las películas del cine clásico de Hollywood: el canon de la representación del deseo se prefigura con la exaltada expresión de Lillian Gish visualizando su imaginación.¹¹⁴

Este anhelo espiritual ganó proporciones fantásticas en la adaptación para el cine del bestseller de Frank Baum, *El mago de Oz*, cuya canción-tema marcó toda una época al expresar románticamente las ensoñaciones arquetípicas del *puer aeternus* acerca de *un lugar más allá del arco iris donde los sueños que te atreves a soñar se vuelven realidad*. Judy Garland, en la piel de Dorothy, interpreta la canción, cómo no, mirando al cielo. “El deseo se cifra en un espacio superior”.¹¹⁵ La cámara sólo se desvía de su mirada para enseñar un cielo espectacular, dónde pájaros cantan y unos plácidos rayos de sol atraviesan las nubes. El anhelo nostálgico del *puer* es poderoso; la joven Dorothy, al desilusionarse con la vida y la realidad, será poseída por él. Notemos que *El mago de Oz* es una película que transcurre casi enteramente en la *imaginación* de la chica. Es su capacidad de imaginar lo que la transporta hacia el *somewhere*.

En Chaplin, sin embargo, todo es diferente, y no sólo por una cuestión de género. La mirada fuera de campo, hacia la lejanía, que es la representación inequívoca del anhelo, contrasta con la proximidad, la cercanía del objeto deseado. Chaplin parece querer traer la mirada para dentro del campo, para el espacio visible. Si el reino de Oz está después del arco iris y es representado como completamente diferente de la realidad de Dorothy – colorido, mágico, etc. – en Chaplin lo que se anhela no está lejano ni tampoco hay un *somewhere*. De hecho, encontramos un denominador común entre la mirada dolorosa de la madre que se acuerda de su hijo perdido en *El chico*, de la amazona que tiene hambre en *El circo*, de Georgia cuando anhela un amor verdadero en *La quimera del oro*, de la florista en *Luces de la ciudad* cuando piensa en el hombre que le ha devuelto la visión y que no ha visto nunca: *lo que estos personajes más anhelan, lo que estas miradas buscan en el fuera de*

¹¹⁴ *Ibid.*

¹¹⁵ *Ibid.*

campo, ya está allí. La madre que añora su bebé no sabe que el niño que está sentado a su lado es su hijo abandonado. La amazona hambrienta va a darse cuenta que tiene delante de sí la comida (el desayuno) y también un “guardián” (Charlot). Los ojos de Georgia recorren el *dance-hall* pero no se enteran de la presencia de Charlot, aunque esté a pocos centímetros de ella: es como si éste fuera invisible. Lo que la hace ignorarlo es su aspecto, del cual el vagabundo se inmunizará cuando conozca a la muchacha ciega. Al final de *Luces de la ciudad*, la florista mira fuera de campo soñando con su amado, mientras Charlot da la vuelta a la esquina y camina hacia ella. Es como si la mirada fuera de campo *convocara un cuidado invisible*, haciendo la conexión con el espíritu; como si “lo que te atreves a soñar” se hiciera realidad y el espacio imaginado se volviera manifiesto, pero no en otra parte o en otro momento, sino en el plano mismo y en el instante mismo en que se desea. De hecho, salvo raras excepciones, los personajes de Chaplin no miran hacia arriba: sus miradas son más bien horizontales. El anhelo nostálgico tiene que ver mucho más con la distancia que con el cielo o el trasmundo.

Luces de la ciudad merece un comentario aparte, pues aquí la dialéctica visible/invisible es todavía más literal. “No se ve bien sino con el corazón. Lo esencial es invisible a los ojos”: mucho antes de la publicación de *Le petit prince* de Saint-Exupéry, Chaplin ya hacía suya esta metáfora *puer* a través de la florista que no puede ver con los ojos, pero que en la pureza de su corazón puede ver lo esencial, el más-allá de las apariencias. “La invisibilidad en el corazón de las cosas recibió tradicionalmente el nombre de *deus absconditus*, el ‘dios oculto’ del que sólo se podía hablar en imágenes, metáforas y enigmas paradójicos [...] Según esta tradición, lo más importante es siempre lo menos aparente”.¹¹⁶ Será la florista ciega una especie de *flâneuse*? “*La coinassance du cœur humain c’est l’érudition des flâneurs*”.¹¹⁷ Sería curioso pensar en este motivo encarnado en un personaje ciego, puesto que el principal atributo del *flâneur* es la visión, la observación, el contacto visual con el entorno. En este caso tendríamos a una *flâneuse* que establece contacto a través del tacto y que

¹¹⁶ HILLMAN, James, *op. cit.*, p. 287.

¹¹⁷ SHIELDS, Rob, *op. cit.*, p. 63.

reconstruye el mundo a través de su imaginación. Como en la frase de Flaubert: “la observación procede sobre todo de la imaginación”.¹¹⁸ El *flâneur*, según Shields, es “un imaginador activo”. Para Walter Benjamin, hay una estrecha relación entre *flâneur*, imaginación y sueño. La imaginación activa de la florista, con efecto, termina por salvarle. Al imaginar que Charlot es un hombre rico, de alguna manera se lo atrae a la realidad, ya que el vagabundo traba amistad justamente con un millonario y a través de él puede ayudar a la chica. Sólo cuando recupere la visión y esté frente a frente con su hombre misterioso, descubrirá que en realidad se trata de un mero vagabundo. Este final, muy digno de Chaplin, no por nada se ha convertido en uno de los más bellos de la historia del cine: la chica que piensa que su amado está muy lejos, de repente se da cuenta de que lo tiene delante de sí y le está cogiendo de la mano.

Hay que señalar con que ingeniosa simplicidad Chaplin disuelve la lejanía imaginaria en el espacio escénico. En *El chico*, como hemos visto, el cineasta coloca en un mismo plano el niño abandonado y la madre que lo anhela. La elipsis dice que han pasado cinco años separados; sin embargo están lado a lado en la pantalla. Esta admirable conjunción está calcada en una dialéctica de la mirada brutal: la madre, con el bebé en los brazos, mira fuera de campo; de repente, cierra los ojos – como que anhelando ardientemente a su hijo – y precisamente en ese instante John sale por la puerta. El pequeño mira a la madre, mientras ella mira al bebé; luego, se vuelve hacia él y sus miradas se encuentran. La supresión dramática del espacio a la distancia mínima entre madre e hijo, a través de un acercamiento tan vertiginoso cuanto natural, hace del espacio, como el tiempo, algo relativo en las películas de Chaplin. La imaginación contiene en sí misma la distancia y la proximidad, en el instante habitan simultáneamente pasado, presente y futuro. Y Chaplin no necesita más que una puerta para hacer que todo ello cambie de manera mágica en la pantalla.

¹¹⁸ *Ibid.*, p. 75.

Epílogo: *panem et circenses*

*Quiero saber con qué ojos es necesario mirar el mundo
para poder verlo tal como Chaplin.*

Sergei Eisenstein

Charlot es todo lo que nuestro ego heroico más teme: un *homeless*, desarraigado, marginado, miserable, hambriento, solitario, sin familia, sin objetivo en la vida, sin esperanza ni futuro. Pero entonces, ¿cómo explicar su fascinación? ¿Por qué, pese a todo, es tan extraordinario – y *no* mediocre? ¿Por qué, contra lo que habitualmente se dice del vagabundo, Charlot parece encarnar la plenitud y el júbilo de la existencia – y *no* la miseria humana, digna de piedad?

La respuesta nos la dará el propio Eisenstein: “Chaplin ve los acontecimientos más inusitados, más penosos y más trágicos a través de los ojos de un niño que ríe”.¹¹⁹ Chaplin hace del vagabundo un verdadero elogio a la vida. ¿Acaso no es el hombre millonario quién quiere matarse, quién realmente es solitario e infeliz, en *Luces de la ciudad*? Charlot ríe, sonrío, juega, come, bebe, baila, pasea, disfruta de su libertad, colecciona amigos y amores por el camino... Y *no* pese a su tragedia: Charlot saca su vitalidad y su alegría *precisamente de su tragicidad*. Paradoja que, según Maffesoli, merece ser señalada: la del “trágico-lúdico”. “Muy frecuentemente los periodos trágicos son los de júbilo, momentos de efervescencia, himnos a la alegría y a la vida”.¹²⁰ El vagabundo podría ser considerado una especie de avatar de este espíritu trágico-burlón:

¹¹⁹ EISENSTEIN, Sergei, et al. *El arte de Charles Chaplin*. Buenos Aires: Nueva Visión, 1973, pp. 115-116.

¹²⁰ MAFFESOLI, Michel, *op. cit.*, p. 11.

Así como la figura del hombre adulto y realizado, dueño de sí y de la naturaleza, ha dominado la modernidad, ¿no veremos resurgir en esta modernidad naciente el mito del *puer aeternus*, este niño eterno, juguetón y travieso que impregnaría modos de ser y de pensar? [...] ¿No es posible imaginar que, en lugar del trabajo, con su aspecto crucificador, el nuevo paradigma cultural sea lo lúdico, con su dimensión creativa?¹²¹

Independiente del paradigma cultural de ésta o de otras épocas, Charlot representa un impulso arquetípico – y por tanto eterno – no de controlar, asegurar o dominar heroicamente la existencia, sino de extraer a la vida el sumo lúdico y creativo que la hace, precisamente, *vital* – paradójicamente a través de la aceptación de la *fatalidad*, del *azar*, del cambio, o sea, de aquello que está fuera de todo control. “Hay que tomar esa fatalidad con el cuerpo. Es decir, integrar, tanto en el plano individual como colectivo, la parte de lo que es imprevisible o indeductible como fuente de acontecimiento decisivos”.¹²² Desde *El chico* hasta *Tiempos modernos*, el personaje de Chaplin no hace más que buscar este *instante eterno* y esta *tragicidad lúdica* de que nos habla Maffesoli. La vida – el momento – no necesita más que pan y circo.¹²³ ¿No es bastante literal que el vagabundo lleve a la amazona hambrienta el pan, y al circo lúgubre justamente la alegría? ¿Y qué decir de la célebre escena de *La quimera del oro* en que Charlot hace un número circense con los panecillos?

“Chaplin y la realidad misma, juntos, representan delante de nosotros una serie interminable de actos circenses”, dice Eisenstein. “La realidad es como un payaso blanco y serio. Parece ingeniosa y lógica, previsora y atenta. Pero finalmente resulta estúpida y ridícula, y es su compañero Chaplin, ingenuo y sin malicia, el que termina por ganar, riéndose despreocupadamente, sin advertir que con su risa la castiga.”¹²⁴ Chaplin satiriza la realidad a través del circo – ¿cómo puede este sitio tener la pretensión de *animar* si está hecho por personas tan tristes y serias? ¿Cómo puede ser que aburra cuando su función

¹²¹ *Ibid.*, p. 14.

¹²² *Ibid.*, pp. 9-10.

¹²³ “No debemos inscribir una metafísica inútil en los zapatos de Charlot. Tanto más, cuando interpretamos como el drama del ‘pobre hombre’ en las condiciones de la sociedad contemporánea”, afirma Eisenstein. “La verdad eligió en Occidente a este pequeño hombre de aspecto ridículo para introducir en la categoría de lo cómico cosas de naturaleza bien distinta” (*Ibid.*, p. 128).

¹²⁴ EISENSTEIN, Sergei, *op. cit.*, p. 118.

es hacer justo lo contrario? Precisamente ahí donde deberíamos encontrar pan y circo, ellos están ausentes: la amazona no puede comer, los payasos son incapaces de hacer reír. Chaplin cuestiona la sacralidad, la legitimidad y el prestigio que gozan ciertos lugares que, de otro modo, están totalmente desprovistos de alma. Si el alma del mundo es lo que anima espontáneamente a todas las cosas, entonces el desánimo de los payasos en *El circo* denuncia que ella está ausente. Y si el alma está ausente, entonces el mundo se ha convertido en un payaso triste.

“Sólo los niños son felices, y no por mucho tiempo” dice la sabia Vasya Zheleznova de la obra de Gorki. No por mucho tiempo, porque el severo “no debes” de los educadores y las normas de la buena educación comienzan desde los primeros pasos a imponer barreras a los desenfrenados deseos infantiles. Aquel que no sepa sujetarse dócilmente a esas trabas y utilizarlas para su propio beneficio; aquel que convertido en hombre continúe siendo un niño, será irremisiblemente un inadaptado, estará siempre en una posición absurda, y terminará por ser ridículo. Si el ojo infantil de Chaplin determina la elección de sus temas y el tratamiento de sus comedias, en el desarrollo de los argumentos hay casi siempre una comicidad en las situaciones derivadas del contraste entre este modo ingenuo e infantil de enfrentar la vida y la respuesta seca y razonadora de la vida misma.¹²⁵

Chaplin pone a Charlot en contraste permanente con la realidad. El vagabundo buscará, en su propia tragedia, el “pan y circo” que, pese a las acusaciones de escapismo y alienación, representan en última instancia – nos lo recuerda insistentemente Maffesoli – un comprometimiento profundo con la vida a través de la aceptación del mundo *tal cual es*. “Ver el mundo así, y tener el coraje de mostrarlo en la pantalla es virtud que sólo un genio puede poseer”, afirma Eisenstein. “Somos los adultos que han perdido la facultad de reír ante lo cómico con prescindencia de su significado y de lo que tenga de trágico su contenido; somos adultos que han olvidado el tiempo de la infancia ‘sin leyes’, en la cual no existían aún ni ética, ni moral, ni un criterio superior de apreciación, etc. etc.”¹²⁶

¹²⁵ *Ibid.*, pp. 126-127.

¹²⁶ *Ibid.*, p. 117.

En *Cielo sobre Berlín*, Wim Wenders inserta, en pequeños interludios de la película, partes de una poesía de Peter Handke llamada *Lied Vom Kindseim* (“Canción de la niñez”). Un primer plano muestra la mano del ángel escribiendo sobre el papel, mientras su voz en *off* declama los versos en un tono más o menos cantado: *als das Kind Kind war...* Éste verso nostálgico – “cuando el niño era niño...” –, que empieza cada estrofa, es repetido innumeradas veces a lo largo del filme. Está repleto de una nostalgia de la infancia que no es tanto la de un retorno al pasado propiamente dicho como a una totalidad y a una pureza del alma que sólo ángeles y niños – figuras *pueri* – no han perdido. La palabra *adulterar*, que posee la misma raíz de *adulto*, no sólo significa “falsear o manipular la verdad”, como también “alterar la calidad o pureza de algo por la adición de una sustancia extraña”. ¿Sería esta sustancia extraña compuesta por los paradigmas del hombre moderno y civilizado?

La poética de Chaplin, por detrás de cada mínimo movimiento o expresión de Charlot, consiste en que nunca deja de suponer: ¿y si el niño no deja de ser niño jamás? ¿y si en realidad es eterno? ¿y si la pureza no se ha perdido? Toda la obra de Chaplin contiene esta nostalgia angelical implícita. El *insight* de Dorothy al final de *El mago de Oz*, cuando se da cuenta de que “no hay lugar como el hogar”, no se refiere tanto al hogar en sí mismo como a la descubierta de que “ya poseemos aquello que buscamos con más fervor”.¹²⁷ “Llega a ser lo que eres”, ha dicho Nietzsche. Al final de todo, la nostalgia del *puer* no es más que la de su propia naturaleza angelical, como concluye Hillman en su ensayo sobre el *pothos*:

Nuestro deseo es por la imagen que inicia el deseo; es *epistrophé*, deseo que reconduciría el deseo a su origen, al arquetipo. Y este arquetipo del *puer aeternus* es, como Henri Corbin lo dijo tantas veces, la figura del ángel, el reflejo imaginal total de nosotros mismos – imagen que nos hace percibir que somos metáforas de él.¹²⁸

¹²⁷ RUSHDIE, *op. cit.*

¹²⁸ HILLMAN, James. *O livro do puer: ensaios sobre o arquetipo do puer aeternus*. São Paulo, Paulus, 1998, p. 200.

Es esta imagen que el circo evoca, la del paraíso perdido, lugar “donde nuestra duplicidad original estaría originalmente situada y contenida”.¹²⁹ Hemos vuelto, pues, al alma, al receptáculo, a la inmensidad íntima del *puer*. El pan y el circo, estos dos símbolos de intimidad, dibujan en su espacio infinito la imagen compleja de la morada: a la vez casa, centro, alimento, reposo, refugio e intervalo lúdico. “No solamente nuestros recuerdos, sino también nuestros olvidos, están *alojados*. Nuestro inconsciente está *alojado*. Nuestra alma es una morada”.¹³⁰ Nuestra alma es una cáscara de nuez. Durand dice de ella que es símbolo de “la intimidad en el viaje”, de la “contemplación soñadora de los pequeños continentes”. “La imaginación – escribe Bachelard – no sólo nos invita a meternos en nuestro cascarón sino a deslizarnos en cualquier otro para vivir el verdadero retiro, la vida enrollada, la vida replegada sobre sí misma, todos los valores del reposo”.¹³¹ Pero el *puer* detiene su movimiento menos para reposar que para *soñar*. En el circo están los animales, los artistas, los errantes, los niños, y sentado en medio de ellos, el ángel con la mirada puesta en su amada, que vuela en el trapecio. Si el *puer* tuviera un hogar, se parecería a ello: una cáscara de nuez que contiene el infinito, una casa donde mora el sueño. Quizás nadie lo haya dicho mejor que Bachelard: “La casa alberga el ensueño, la casa protege al soñador, la casa nos permite soñar en paz”.¹³²

¹²⁹ *Ibid.*, p. 200.

¹³⁰ BACHELARD, Gaston. *La poética del espacio*. México, Fondo de Cultura Económica, 1975, p. 20.

¹³¹ DURAND, Gilbert, *op. cit.*, p. 260.

¹³² BACHELARD, *op. cit.*, p. 36.

BIBLIOGRAFÍA

ARCONADA, César M. *Tres cómicos del cine. Charlot, Clara Bow y Harold Lloyd*. Sevilla, Editorial Renacimiento, 2007.

BACHELARD, Gaston. *La formación del espíritu científico*. México, Siglo XXI, 2004.

BACHELARD, Gaston. *La poética del espacio*. México, Fondo de Cultura Económica, 1975.

BACHELARD, Gaston. *L'air et les songes. Essai sur l'imagination du mouvement*. Paris, José Corti, 1990.

BALLÓ, Jordi. *Imatges del silenci: els motius visuals en el cinema*. Barcelona, Empúries, 2000.

BARRIE, J. M. *Peter Pan*. Madrid, Alianza Editorial, 2009.

BARTHES, Roland. *La preparación de la novela: notas de cursos y seminarios en el Collège de France, 1978-1979 y 1979*. México, Siglo XXI, 2005.

BAUDELAIRE, Charles. *Les fleurs du mal*. Paris, Le Livre de Poche, 1972.

BAZIN, André. *Charlie Chaplin*. Barcelona, Paidós Ibérica, 2002.

BENJAMIN, Walter. *Libro de los pasajes*. Madrid, Ediciones AKAL, 2005.

BERGSON, Henri. *La risa. Ensayo sobre la significación de lo cómico*. Buenos Aires, Editorial Losada, 1962.

BORDWELL, David et al. *El cine clásico de Hollywood. Estilo cinematográfico y modo de producción hasta 1960*. Barcelona, Ediciones Paidós Ibérica, 1997.

BORGES, Jorge Luis. *Historia de la eternidad*. Madrid, Alianza Editorial, 1995.

BOU, Núria. *Diosas y tumbas. Mitos femeninos en el cinema de Hollywood*. Barcelona: Proa, 2004.

BOU, Núria, PEREZ, Xavier. *El tiempo del héroe: épica y masculinidad en el cine de Hollywood*. Barcelona: Paidós, 2000.

BOU, Núria. *La mirada en el temps: mite i passió en el cinema de Hollywood*. Barcelona : Edicions 62, 1996.

BOU, Núria. "Nuevos espacios para soñar. La representación del deseo en el cine de Federico Fellini". In: BORRÀS, Laura, PINTO, Rafaele (Eds.). *Las metamorfosis del deseo*. Barcelona, Ediuoc, 2010. En prensa.

CASSETTI, Francesco, DI CHIO, Federico. *Como analizar un film*. Barcelona, Piados, 1991.

CHATWIN, Bruce, GNOLI, Antonio. *La nostalgia del espacio*. Barcelona, Seix Barral, 2002.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Diccionario de los símbolos*. Barcelona, Herder, 1986.

CLAIR, Jean. "Kairós: la noción del momento oportuno en la obra de Cartier-Bresson". In: FUNDACIÓN HENRI CARTIER-BRESSON. *¿De quién se trata? Una retrospectiva completa de la obra de Henri Cartier-Bresson*. Madrid, Lunweg Editores, 2003.

DELEUZE, Gilles. *Diferencia y repetición*. Buenos Aires, Amorrortu, 2006.

DELEUZE, Gilles. *La imagen-movimiento: estudios sobre el cine 1*. Barcelona, Paidós, 1994.

DELEUZE, Gilles. *La imagen-tiempo: estudios sobre el cine 2*. Barcelona, Paidós, 1986.

DURAND, Gilbert. *De la mitocrítica al mitoanálisis: figuras míticas y aspectos de la obra*. Barcelona, Anthropos Editorial, 1993.

DURAND, Gilbert. *Las estructuras antropológicas del imaginario*. México, Fondo de Cultura Económica, 2004.

EISENSTEIN, Sergei, et al. *El arte de Charles Chaplin*. Buenos Aires: Nueva Visión, 1973.

ELIADE, Mircea. *El mito del eterno retorno. Arquetipos y repetición*. Madrid, Alianza Editorial, 1979.

ELIADE, Mircea. *Imágenes y símbolos*. Madrid, Taurus, 1992.

ELIADE, Mircea. *Lo sagrado y lo profano*. Barcelona, Paidós, 1998.

ELIADE, Mircea. *La búsqueda: historia y sentido de las religiones*. Barcelona, Kairós, 2000.

ELIADE, Mircea. *Tratado de historia de las religiones*. México, Ediciones Era, 2005.

EPSTEIN, Jerry. *Charles Chaplin. Portrait inédit d'un poète vagabond*. Paris, Gremese, 1994.

FER, Briony, et al. *Realismo, racionalismo, surrealismo: el arte del entreguerras*. Madrid, Ediciones AKAL, 1999, p. 191.

FOCAULT, Michel. *La hermenéutica del sujeto*. Madrid, Akal, 2005.

GREENE, Liz, SASPORTAS, Howard. *El desarrollo de la personalidad*. Barcelona, Urano, 1988.

GUMBRECHT, Hans Ulrich. *Producción de presencia: lo que el significado no puede transmitir*. México, Universidad Iberoamericana, 2005.

HILLMAN, James. *El código del alma*. Barcelona, Martínez Roca, 1998.

HILLMAN, James. *El pensamiento del corazón; Anima mundi, el retorno del alma al mundo*. Madrid, Siruela, 2005.

HILLMAN, James. *O livro do puer: ensaios sobre o arquétipo do puer aeternus*. São Paulo, Paulus, 1998.

JENKINS, Henry; KARNICK, Kristine Brunovska (Org.). *Classical Hollywood Comedy*. AFI Film Readers. New York, Routledge, 1995.

JUNG, Carl Gustav. *La interpretación de la naturaleza y la psique. La sincronicidad como un principio de conexión acausal*. Barcelona, Ediciones Paidós Ibérica, 1994.

JUNG, Carl Gustav, WILHEM, Richard. *El secreto de la flor de oro*. Barcelona, Ediciones Paidós Ibérica, 1982.

LARCHER, Jérôme. *Charles Chaplin*. Paris, Cahiers du cinéma, Collections Grands Cinéastes, 2007.

LEPROHON, Pierre. *Charles Chaplin*. Madrid, Ediciones Rialp, 1961.

LÓPEZ, Manuel Villegas. *Charles Chaplin, el genio del cine*. Madrid, Ediciones JC, 1990.

MAFFESOLI, Michel. *El instante eterno: el retorno de lo trágico en las sociedades postmodernas*. Buenos Aires, Paidós, 2005.

MARRAMAIO, Giacomo. *Kairós. Apología del tiempo oportuno*. Barcelona, Gedisa, 2008.

MITRY, Jean. *Charlot y la "fabulación" chaplinesca*. Barcelona: Fontanella, 1967.

MITRY, Jean. *Estética y psicología del cine: las formas*. México, Siglo XXI, 1989.

MITRY, Jean. *Estética y psicología del cine: las estructuras*. México, Siglo XXI, 1978.

NEALE, Steve, KRUTNIK, Frank. *Popular film and television comedy*. Londres, Routledge, 1990.

NYSENHOLC, Adolphe. *L'Age d'or du comique. Semiologie de Charlot*. Bruxelles, Éditions de l'Université de Bruxelles, 1979.

RIAMBAU, Esteve. *Charles Chaplin*. Colección Signo e Imagen/Cineastas. Madrid, Cátedra, 2000.

ROBINSON, David. *Chaplin, sa vie, son art*. Paris, Ramsay Cinéma, 2002.

RUSHDIE, Salman. *El mago de Oz*. Barcelona, Gedisa, 2005.

STOURDZÉ, Sam. *Chaplin*. Barcelona, Combel, 2008.

STOURDZÉ, Sam. *Chaplin en imágenes*. Barcelona, Obra Social Fundación "la Caixa", 2007.

TESTER, Keith. *The flâneur*. London, Routledge, 1994.

TICHY, Wolfram. *Charles Chaplin*. Barcelona, Edicions 62, 1991.

VERJAT, Alain. *El retorno de Hermes: hermenéutica y ciencias humanas*. Barcelona, Anthropos Editorial, 1989.

VERNET, Marc. *Figures de l'absence*. Paris, Cahiers du cinéma, 1988.

VOLTAIRE. *Diccionario filosófico, vol. 5*. Nueva York, Tyrell y Tompkins, 1825.

VON FRANZ, Marie-Louise. *Puer aeternus. A luta do adulto contra o paraíso da infância*. São Paulo, Paulus, 1992.

FILMOGRAFÍA

Cielo sobre Berlín (Der Himmel über Berlin, Wim Wenders, 1987)

El chico (The kid, Charles Chaplin, 1921)

El circo (The circus, Charles Chaplin, 1928)

El mago de Oz (Wizard of Oz, Victor Fleming, 1939)

El nacimiento de una nación (The birth of a nation, D.W. Griffith, 1915)

El principito (The little prince, Stanley Donen, 1972)

La quimera del oro (The gold rush, Charles Chaplin, 1925)

Luces de la ciudad (City lights, Charles Chaplin, 1931)

Tiempos modernos (Modern times, Charles Chaplin, 1936)