

Paradoja de lo cómico

I. Chaplin huye de Charlot

Si es verdad la noticia de que Chaplin va a salir como payaso en un circo, aunque sólo sea por una vez, en una función de beneficencia, quedará corroborado que es autobiográfica (no anecdóticamente o de él, sino alegóricamente, de su genio) la última película, tan discutida, del genio de lo cómico: *Limelight*, *Candilejas*. La palabra genio, suponiendo que significa algo, lo que corrientemente se presume entender con ella, a ningún artista de hoy le viene más a medida que a Charles Chaplin. Posee éste, como los autores del pasado a quienes se les aplica ese calificativo, la universalidad más difícil, que no es la más extensa únicamente, la del pópulo, ni la más restringida, la de los escogidos; no es una universalidad simple de cantidad o de calidad, es al contrario, complicada: la universalidad en la cantidad de calidades. Cervantes hacía reír o dejaba pensativos o las dos cosas, al soldado y al comerciante, al bachiller y al letrado, mientras Shakespeare tenía no menos éxito en el patio que en los balcones, el olímpico Goethe es popular en Alemania por su obra maestra, su *Fausto*. Podíamos remontar a la *Iliada* y a la Biblia, obras que no han dicho todavía su última palabra y fueron populares en pueblos de analfabetos, cuando la *Iliada* se cantaba y se mimaba, cuando la Biblia se aprendía en las esculturas y las pinturas de las catedrales. Ninguna obra o autor modernos han alcanzado universalidad parecida, salvo Charles Chaplin, la figura cinematográfica que ha causado la mayor admiración en los pensadores más aislados y en los artistas más selectos y es más popular que Fernandel o Cantinflas. Otra similitud tiene Charles Chaplin con los genios del pasado. Aunque haga blanco en todas las calidades humanas, el genio no per-

manece en ninguna, las supera todas, deja atrás a su público, se supera a sí mismo. (...)

En el último filme, *Limelight*, y ya en el anterior —una obra maestra— *Monsieur Verdoux*, o sea desde que dejó de ser aparentemente su primera figura cinematográfica la que llamábamos en castellano con un galicismo, Charlot, y más aún desde que Charlot dejó de ser mudo, Chaplin no triunfa sin ganar una a veces impercibida batalla sobre las resistencias que le opone su público más fiel, el público más fiel a su primera figura. Todo artista es víctima de su éxito y, cuanto mayor es éste, más grande ha de ser el artista para no sucumbir aplastado por él. La gente, en arte como en todo lo demás, está por el menor esfuerzo, se atiene a su condición humana más fundamental, más animal: cuando se da el trabajo de tomar bajo su cuenta una cosa o una persona (sobre todo si se trata de la más versátil, un artista, y del más versátil de los artistas, el actor: desde luego si se trata de un escritor, que es la víctima más propicia y más propiciatoria) lo hace definitivamente y la cataloga resuelto a no revisarla, a no volver a atarearse, ni siquiera a molestarse con ella.

La admiración del lector, espectador, contemplador u oyente es una asunción, un acto absorbente de posesión que le lleva a meter a la cárcel de sus casillas al autor admirado. Por muy henchido de vida que estuviese el personaje de Charlot, era la casilla de Charles. Había llegado a ser la cárcel del genio cómico de Chaplin. Una cárcel tan querida que el mismo genio sólo abandonaría a la fuerza, obligado por el cambio de medios, imposiciones de la técnica, la gran renovadora de las artes. Luego recordaré hasta dónde, a pesar de su genialidad o precisamente por ella, se resistió Chaplin a salir de sus casillas y realizar su trayectoria. Pero, antes de que venciera sus resistencias, no se necesitaba ser muy zahorí para predecir la fuga. ¿No recuerdan ustedes? Charlot era un personaje que estaba siempre huyendo. Este aspecto dinámico de lo cómico había corrido ya por la escena del teatro; mas, el cine le puso un acento que no poseía. La vida de Charlot discurría entre el resbalón de su llegada precipitada y su ida final, dejándole atrás Charlot se iba, salía de la pantalla y vuelto a integrar la persona de Charles Chaplin, el Chaplin de carne y hueso, la primera impresión que daba (esa que a poco que ayuden las circunstan-

cias suele ser verdadera) seguía siendo la de Charlot, la de huida. Tal me pareció cuando le conocí.

Fue hacia 1930. Chaplin, que no había dejado de ser Charlot, realizaba su primer viaje triunfal a Europa, aquella Europa fatigada de agasajar personajes impuestos pero impaciente de tener los propios, de crear sus mitos, dispuesta a esperar y recibir al Mesías (de lo que se aprovecharon tan hábilmente los grandes dictadores de nuestro tiempo). Los recibimientos triunfales, espontáneos, habían culminado en el que París hizo a Lindbergh cuando éste atravesó en avión por primera vez el Atlántico: la multitud arrolló a las fuerzas de la policía y del ejército que protegían el aeropuerto de Le Bourget y el aviador hubiera perecido en tierra, si ante la amenazadora ola humana, los primeros mecánicos que se habían acercado a él no hubiesen tenido la idea oportuna de izar en hombros a uno de ellos haciéndolo pasar por Lindbergh, unos minutos, los suficientes para que el Lindbergh auténtico pudiera ser escamoteado. Era de noche y el embajador de Estados Unidos no pudo llegar a París que está a unos kilómetros de Le Bourget, hasta ya amanecido. Las autoridades francesas y los corresponsales extranjeros, obligados a llegar urgentemente a París, tuvimos que echar con nuestros automóviles a campo traviesa, causando estropicios en sembrados y huertos, dejando en ellos varios autos rotos y medio caídos. Al día siguiente, el aeródromo apareció sembrado de sombreros, pedazos de tela, bolsos, tacones de zapatos de mujer y otros despojos. Sin duda había pasado por ahí el ángel de la muerte, París, Londres, Berlín tuvieron también que movilizar a sus ejércitos policíacos para proteger a Charlot. Según dicen, hay amores que matan; pero ninguno como el de las multitudes europeas del año de 1930. Las multitudes se sentían violadas por la gracia recibiendo a Charlot como se habían sentido violadas por la fuerza recibiendo a Lindbergh. Estos presentimientos resultaron luego realizados sólo a medias. Los pueblos fueron violados por la fuerza sin el sugestivo de la gracia. En Berlín, los corresponsales extranjeros experimentados en recibimientos desistimos de ir a la estación y nos pusimos de acuerdo con el dueño del hotel para esperar a Charlot en la habitación misma donde iba a tener su aposento. Llegó a ella seguido del ejército invasor e incontenible de sus admiradores dispuestos a perder la sombra, la

verdad que les movía, el Charlot de la pantalla, por la presa del hombre vivo, Chaplin. La habitación se llenó de gente embutida en todas direcciones: de pie, en las sillas, en montón, sobre la mesa, atravesada en la cama.

Y mientras el ídolo se les derrumbaba en el sofá, el hombre miraba con ojos de hombre perseguido que desea únicamente huir, se les escapaba. De quién huía Chaplin, es una pregunta que pide una respuesta menos sencilla de lo que parece. Anhelaba huir de sus admiradores, desde luego. Su mayor placer, lo que hubiera deseado era pasearse por las ciudades desconocido. Lo comprobé, pasada la primera ola impresionante de la recepción, días después, hablando con él en un círculo reducido de amigos. Charlie tuvo el proyecto, que no sé si llegó a realizar, de disfrazarse para poder salir a la calle. Naturalmente, no de Charlot, aunque no pensaba todavía separarse de él. Charlot era su manera de mirar el mundo. Huyendo de sus admiradores resultaba inevitable, de modo insensible, que huiera de lo que éstos admiraban en él, huía también insensiblemente, inevitablemente, de él mismo. Ahí estaba en el fondo de la inquietud que se notaba en Charlie Chaplin y que, como en todo hombre, era lo que había de hacerle cambiar. ¿Cómo? Ésta es la segunda parte de lo que me he atrevido a llamar, no —cual Diderot— la paradoja del cómico, sino de lo cómico.

II. Charlot huye de Chaplin

Suele olvidarse que el gran productor de risas Charles Chaplin, el artista feliz siempre triunfador ha pasado por una de las más grandes tragedias del artista, la de su genio, en este caso la tragedia de lo cómico, y así no se ha visto que ésta resulta contada alegóricamente en su hasta hoy última película: *Candilejas*. Conviene recapitular, Chaplin era un genio del cine mudo y su personaje Charlot estaba creado en función de la mudez, se dibujaba en un sistema de expresiones calladas, necesitadas de silencio. Charlot era una pintura animada, una sombra resplandeciente. Cuando las sombras del cine rompieron a hablar, el genio de Chaplin se sintió robado, escamoteado, suplantado. Perdía la suya, su creación. Qué mayor desamparo del genio: tenía que ir en busca de su propia sombra, su proyección sobre la vida. Chaplin tardó diez años (repare bien el lector: diez años que llevaban hablando los otros per-

sonajes del cinematógrafo) en dar la palabra a Charlot, es decir en darle alcance con la voz, y naturalmente las primeras palabras de Charlot fueron sólo un balbuceo aunque genial, de rabia y sarcasmo, para mofarse de la palabra en el cine con una canción inarticulada. Andaba por dentro la procesión, la huida. Entonces no era Chaplin quien huía de Charlot, sino Charlot quien huía de Chaplin. No hace mucho se ha repuesto en París con gran éxito la película —*Tiempos modernos*— en que rompió a hablar Charlot y al saberlo, Chaplin ha declarado muy satisfecho, como el que estuvo cargado de razón: “Nunca ha debido hablar el cine”. Respira aún por la herida. Pero si el progreso de los medios, la técnica como decimos ahora, no hubiera obligado a Chaplin a salir corriendo tras Charlot para matarlo, hubiese tenido que matarlo de otra manera para cumplir su trayectoria de lo cómico, a no ser que Chaplin se detuviera en esta trayectoria frustrada por la limitación de medios expresivos. Qué clara aparece aquí la inseguridad del arte. El genio de lo cómico de los tiempos modernos tratando de mutilar al cinematógrafo la expresión sonora que había de facilitarle ser otro Molière. He nombrado con anterioridad a Cervantes, a Shakespeare, a Goethe; a quien hay que nombrar a propósito de Chaplin es a Molière. Chaplin es en efecto el Molière de estos tiempos.

Como se sabe, el genio cómico francés partió de la farsa que cultivaron Gros Guilalume, Gaultier-Garguille, Turjupin y Tabarin, hermanos franceses más groseros, incapaces de llegar a la estilización, el prototipo de los personajes de la comedia italiana: Arlequín, Polichinela, Colombina, Pantaleón, pero unos y otros antecesores de los primeros personajes cinematográficos Max Linder, Charles Chaplin, Búster Keaton. Molière tomó tipos e intrigas de Plauto y de Terencio, como de otros autores cómicos y no cómicos (de Tirso, el don Juan) mas no viene de ellos; tampoco de Aristófanes. No tiene orígenes literarios. Fue un aficionado al teatro que se escapó de su casa (la de un menestral acomodado, tapicero del rey) para irse con los comediantes. Fue actor y arreglador de escenas antes que autor, es decir, que siguió el movimiento popular y natural, ascendente del teatro. Toda su vida representó farsas y dirigió —siempre que la Corte se lo pedía— grandes espectáculos de baile, aún después de estar considerado como un autor glorioso cuyo primer admirador era Luis XIV. Desde las farsas de sus

comienzos: *El doctor enamorado*, *Los tres doctores rivales*, *El maestro de escuela*, etc... de las que no queda texto (quizá nunca lo tuvieron pues no solían tenerlo las farsas) hasta su comedia más fina —y más honda— *El misántropo*, Molière fue nutriendo de nervios y pensamientos los monigotes que son al principio sus personajes convencionales, mecánicos, peor en todos, incluso en *El misántropo* y desde luego en el protagonista de su obra última, *El enfermo imaginario*, que se emparenta con sus primeras farsas conservó su carácter de tipo genérico propio de los personajes de la farsa popular. Es verdad que esto le servía muy bien para dar a las comedias el carácter moralista, filosófico, propio de la época.

Chaplin también ha ido nutriendo, película a película, de nervios y pensamiento a Charlot y ha hecho del monigote mecánico (que probablemente inspiró a Bergson la teoría de la risa o, por lo menos, la comprobó) el contenido de toda una sátira social y política. Charlot, cada vez más cebado y obligado siempre a guardar su línea, su silueta, tenía que estallar hablando o como fuera. Por eso Charlot y Chaplin se han querido y temido recíproca y alternativamente. El autor huía de su personaje cuando sabía que no se lo podía quitar de encima y corre tras él cuando se le va, cuando se lo hubiera quitado de encima impulsado por su mismo genio. El progreso de los medios técnicos le permite todavía darle alcance con la voz; su mismo genio le da, además, otras apariencias: monsieur Verdoux (probablemente la creación maestra de Charlie), Clavero, el protagonista de *Candilejas*. Chaplin ha logrado más que alcanzar, ha dejado atrás a Charlot —y a su público. De la película *Candilejas* se criticó fácilmente lo que tiene de melodrama ingenuo y de filosofía barata. Críticas semejantes pueden hacerse a los más hondos y auténticos autores modernos y antiguos. Melodramático es, en el sentido peyorativo de la palabra, Dostoievski y lo son Calderón y Shakespeare. Ante la filosofía considerada como ciencia, toda filosofía literaria, incluso la del *Fausto* de Goethe, es barata, gratuita. Las obras maestras pueden ser criticadas por los mismos motivos que las obras sin fundamento. Lo que las confirma maestras es precisamente el serlo a pesar de sus defectos, porque éstos son despreciables y los ha despreciado su autor entregado por entero a un propósito que no está en ellos. Molière no daba importancia a los argumentos de sus comedias,

aceptaba los convencionales del teatro de su época, los plagiaba. Chaplin tampoco parece que da importancia a sus argumentos, aunque no los toma tanto del teatro como de la vida.

La vida es más melodramática que los melodramas más inverosímiles y truculentos. La vida es mala literatura. Y el papel (o las palabras, las expresiones, las formas) que hace la literatura buena, el arte, es redimir la vida. El drama de Calvero es la redención de lo cómico. Y en ella divergen Molière y Chaplin. Lo cómico, desde Aristófanes, rebaja a lo heroico, a lo superior. Incluso cuando anuncia una superación, como en Molière, que por sus ideas y su talento anuncia los tiempos nuevos. El genio cómico más hondo, Cervantes, basa fundamentalmente la comicidad en la burla del héroe: por muy amigo que se haga de don Quijote, se burla de él. Molière se burla incluso de Alceste, el misántropo, que era él mismo en su manifestación superior de hombre que tiene razón frente a la sociedad. Los gigantes son más cómicos que los liliputienses en *Los viajes de Gulliver*, y el propio Gulliver en el país de los liliputienses es más cómico que ellos. La comicidad clásica es la crueldad. Los clásicos no vieron la tragedia de lo cómico sino lo cómico de la tragedia. Tuvieron que venir los románticos invirtiendo los términos literarios para que apareciera la tragedia, sino de lo cómico, del cómico, del payaso: el bufón que ha de hacer reír con el corazón desgarrado. Lo cómico de Chaplin empieza como en los clásicos y termina superando a los románticos; termina en la tragedia, no ya del cómico, de la anécdota sentimental de un bufón, como la de los románticos, sino de lo cómico de la condición humana. Calvero no es payaso que cubre su sollozo con una mueca. Es el payaso que no puede seguir siendo payaso porque lo cómico de la vida es una tragedia. Clavero es el complemento inverso de *Macbeth* para quien la tragedia de la vida era una cosa cómica, “un cuento narrado por un idiota, pleno de ruido y de furia y que no significa nada”. Sí. Lo cómico de la vida es la tragedia de vivir con cabeza y corazón ese cuento.

(*El Comercio*, 5 de diciembre de 1954)