

El Chico, el primer largometraje de Chaplin

VICTORIA SÁNCHEZ

Trama y Fondo

The Kid, Chaplin's first full-length film

Abstract

The most direct historical roots of silent cinema can be found in theatres and popular shows directed to the mass public. It was here that the first films were projected. At that moment, the most characteristic genres were melodrama and burlesque, and we observe how these popular genres still characterise today the cultural myths and literary topics in cinema. In the early twenties the comic stars of Hollywood silent cinema, like Chaplin, often directed and performed in these first full-length films. Authors of burlesque, Chaplin among them, apart from using the habitual inverted relation or parody characteristic of this genre, started to incorporate melodrama within their texts. We can see this in the Chaplin's first feature film *The Kid* (1921) in which a wise and beautiful combination between the comic and the melodramatic is portrayed, and from which we proceed to analyse the first sequence.

Key words: *The Kid* (1921). Chaplin. Burlesque. Melodrama. Myths.

Resumen

Las raíces históricas más directas del cine mudo, se encuentran en los teatros y espectáculos dirigidos al público más popular, en cuya escena eran proyectados los primeros films. Dos de sus géneros, el melodrama y el cine burlesco, son característicos de esta época y observamos cómo estos géneros populares en el cine conservan aún mitos culturales y tópicos literarios. En los primeros años 20 las estrellas cómicas del Hollywood mudo, como Chaplin, dirigen e interpretan sus primeros largometrajes. Además de una habitual relación de inversión ó parodia, autores del burlesco como Chaplin incorporan el melodrama a sus textos. Así lo vemos en el primer largometraje de Chaplin *The Kid* (1921) donde se produce una sabia y hermosa combinación de lo cómico y lo melodramático, y del que a continuación analizaremos su primera secuencia.

Palabras clave: *The Kid* (1921). Chaplin. Burlesco. Melodrama. Mitos.

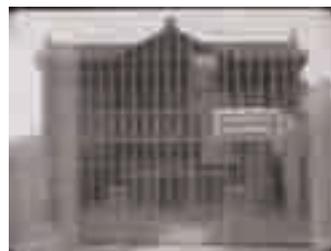
Un cartel nos presenta *The Kid* (*El Chico*, 1921)¹, “Una película con una sonrisa y quizás una lágrima”.

Comienza la película con la historia de una madre soltera y su angustia frente a la condena social. Un iris de apertura se inicia desde una ventana y descubre el resto del plano: en vista general la fachada de un hospital de caridad (F1). Se ve la pequeña ventana

¹ Escrita y dirigida por CHARLES CHAPLIN. Operador: R.H. TOTHEROH. Una película de la FIRST NATIONAL, estrenada el 5 de Febrero de 1921. Reparto: Charles Chaplin, Jackie Coogan, Carl Miller, Edna Purviance, MCDONALD, Gerald D y CONWAY, Michael: Todas las películas de Charlie Chaplin, RBA Editores, Barcelona, 1994. p.189.



F1



F2

como un resplandor procedente del interior de la habitación, donde se puede imaginar que ha nacido el niño protagonista, e interpretar sin duda esta luz como metáfora de nacimiento. Mediante un fundido encadenado se relaciona este plano con el siguiente (F2). Se trata de un plano general corto del enrejado del portal del hospital que se superpone sobre su fachada. El hospital es así representado como una prisión y, por tanto, un lugar de castigo.

Del interior del hospital sale la madre con su hijo en brazos. El cartel nos la caracteriza de este modo: “la mujer cuyo pecado es ser madre”; se señala con ironía cual será el punto de vista de la religión puritana y, mediante esta paradoja pecado/madre, se nos hace ver la hipocresía y el absurdo de una religión excesivamente rigurosa; a continuación, mientras se aleja en contracampo, vemos las miradas de carácter censor de la enfermera y el conserje. Al hablarnos del pecado y la culpa se nos anticipa que el universo religioso y moral serán uno de los referentes de la película.



F3



F4

La madre se aleja de hospital de caridad por un camino y se acerca a cámara. Mira a ambos lados y finalmente decide qué dirección tomar (F3). E inmediatamente vemos un símbolo religioso: en la misma dirección del camino que toma la mujer con el hijo, una imagen fija de Jesús cargando con la cruz (F4). Por efecto del encadenado la cruz, inclinada hacia la derecha, aparece superpuesta sobre la puerta del hospital, en

medio de las cruces verticales de su fachada, sugiriendo el escenario de la crucifixión; y advirtiendo cómo, desde el inicio de su vida, el ser humano habrá de cargar con la ley. En dialéctica y oposición a la ley institucional², la ley simbólica³. Las instituciones son representadas por el hospital de caridad: hemos visto la metonimia que lo define como una prisión a través de la rígida y regular estructura de los barrotes verticales y de las vigas del edificio.

La madre se ha dirigido a un parque. En primer plano observamos su angustia y soledad; mientras, el padre ausente quema su foto en una chimenea (de nuevo un resplandor, pero en este caso una llama destructora, sobre la cual ahora cierra el iris (F5)) y observa junto a un colega un cuadro con un paisaje semejante al lugar donde se encuentra la mujer.

La madre ha sido abandonada a su suerte, y la llama destructora representa lo real que abrasa, arrasa, al sujeto; esto en oposición al símbolo de la luz, origen de la vida que vimos al principio del *film*, energía lumínica modulada por la percepción que da forma⁴.

La madre desesperada⁵ no será aun la heroína que se esperaba: y, mirando al cielo, abandona a su hijo dentro de un coche que se encuentra junto a la puerta de una mansión rica. Deja una nota en la que pide a quienes lo encuentren que cuiden de él. Luego se aleja rápidamente regresando al parque. Unos ladrones roban el coche con el niño en su interior. Cuando lo descubren, lo abandonan en una esquina.

Se produce, por tanto, en el inicio del relato un drama desgarrador que reclama un acto de humanidad. Jesús González Requena⁶ señala cómo a menudo en el relato mítico, por ejemplo, los cuentos populares rusos, “algo apocalíptico está en el punto de partida del relato”; podemos deducir que algo semejante, pero en su dimensión individual, ocurre al principio de este relato.

El abandono de un niño es, cómo señaló Freud en *Moisés y la religión monoteísta*⁷, un episodio recurrente en los mitos de los orígenes de héroes fundadores en diversas culturas, como es el caso del propio Moisés. Según Freud⁸ el significado etimológico del nombre “Moises” proviene del egipcio, “Mose”, niño, o del hebreo, “el salvado de las aguas”. Estamos ante un estudio de los mitos principa-

2 Señalemos la diferenciación de Bataille entre lo no continuo, el interdicto, leyes institucionales dirigidas a la organización del trabajo, y lo continuo, reintroducido por lo sagrado y lo simbólico, los ritos religiosos y la fiesta, en contacto con lo real, componente de la cultura necesario para el individuo.

3 BATAILLE, George (1957): *El erotismo*, Ed. Tusquets, Barcelona, 1988.



F5

4 Para Jesús González Requena los mitos religiosos son esenciales en la constitución de lo simbólico. Señala como la función simbólica supone no sólo la prohibición, sino que también exige la enunciación de una promesa, la donación de un relato, cuyo lugar es ocupado en las religiones por la utopía. GONZÁLEZ REQUENA, Jesús: “Dios”, pp. 31-54, en *Trama y Fondo* n° 19.

5 Según señala Amaya Ortiz de Zárate en la psicosis se produce una falta de defensa de la conciencia ante la energía de lo real. ORTIZ DE ZÁRATE, Amaya: “Lo Imaginario y la Psicosis (El trastorno psicótico en un contexto lingüístico)” en *Trama y Fondo* n° 7.

6 En el montaje inicial de la película se incluye una escena (en la versión musicada ha sido eliminada) en la cual vemos como la madre se había propuesto un suicidio que finalmente no lleva a cabo. GONZÁLEZ REQUENA, Jesús: *Seminario de doctorado 2008-2009, sobre Tarkovski*. 24-04-2009.

7 “En consecuencia, el niño recién nacido es condenado, casi siempre por el padre o por el personaje que lo representa, a ser muerto o abandonado; de ordinario se lo abandona a las aguas en una caja. Luego es salvado por animales o por gente humilde (pastores) y amamantado por un animal hembra o por una mujer de baja alcurnia. Ya hombre, vuelve a encontrar a sus nobles padres por caminos muy azarosos; se venga de su padre y, además, es reconocido, alcanzando grandeza y gloria” FREUD, Sigmund (1938): *Moisés y la religión monoteísta*. Ed. Alianza Editorial, Madrid, 2006 pp-10-11.

8 FREUD, Sigmund: *Op. cit.* pp. 10-11

9 RANK, Otto (1909): *El mito del nacimiento del héroe*, Ed. Paidós Studio, Barcelona, 1981

10 GONZÁLEZ REQUENA, Jesús: “Sobre los verdaderos valores. De Freud a Abraham” *Trama y Fondo 24*, primer semestre 2008. pp. 7-35, pp 25-27.

11 GONZÁLEZ REQUENA, Jesús: “Del soberano Bien”, *Trama y Fondo 15*, segundo semestre 2003, pp. 31-52, p.45.

les de las culturas y del proceso de maduración del individuo, del niño, en el complejo de Edipo. Así nos lo describe Freud citando a Otto Rank y retomando la obra de este último *El mito del nacimiento del héroe*⁹.

Freud en la obra mencionada, como nos señala Jesús González Requena¹⁰, se refiere a estos mitos como verdad histórica, una verdad no objetiva pero sí cultural y subjetiva, referente a la experiencia del sujeto. Respecto a la profunda dialéctica que Freud plantea en esta obra, y que comienza con el análisis de este mito, González Requena señala lo siguiente:

“Reaparece, así, el padre de la horda: alguien que, en cierto modo, castra a todos. Y, en el otro extremo, Dios, el Padre Ley. Y, entre ambos, emergen las figuras de dos héroes culturales: Moisés y Jesucristo. Está en juego, pues, el lugar: la función del padre.”¹¹.

El hijo en esta película es también abandonado por sus padres y en referencia al mito, se subraya su origen sagrado.

Los textos populares como el melodrama, cuyos géneros recogió el primer Hollywood, conservan estos mitos, que tienen un origen tan remoto y han sido tan profusamente elaborados a lo largo de la historia literaria de la cultura occidental.

Volviendo al hilo del texto que analizamos, tal vez lo más atractivo de la puesta en escena del final de esta escena de abandono del niño, está en la dura ironía de Chaplin. Se nos muestra la similitud de la madre y los ladrones. Ambos abandonan al niño alejándose en imagen (F6-F7). Aunque la madre lo hace por un camino sinuoso en un parque y el coche en línea recta. Estos planos han sido rodados con profundidad de campo y observamos nítidamente ambas figuras en su recorrido. Se hace patente, por tanto, la cercanía y la lejanía de las figuras, y el fondo



F6



F7

en el que se perderán. La escena cierra de nuevo a iris. Se nos habla de la pérdida de objeto en su plano más radical.

La siguiente escena comienza con un plano general largo, que abre de iris. Descubrimos la pequeña figura de Charlot que, al contrario que los personajes de los planos inmediatamente anteriores, se acerca a cámara. Podría ser el salvador de este niño abandonado. De nuevo este plano es rodado con profundidad de campo y es anotado el tiempo de acercarse, igual que antes se registraba la lejanía.

En un cambio de registro, en esta escena cómica, la figura simpática de Charlot es lo primero que causa risa. El primer *gag*: en una imagen aun lejana una mujer arroja basura por la ventana, que cae junto a él. Charlot es un elegante caballero inglés (*dandy*), pero viste con andrajos y es, también, un vagabundo. En la caracterización de Charlot se recurre a la caricatura cómica. Se nos presentan aspectos contradictorios del personaje y característicos de todos sus *films*: va vestido de dandy, con bombín y corbata, incluso lleva guantes y una pitillera... pero la pitillera contiene colillas, los pantalones son excesivamente grandes, lo que junto a cierta estrechez de la chaqueta, su andar patoso con sus grandes zapatos, el maquillaje del rostro, lo representan como un *clown*, remitiendo al espectador a las convenciones del género cómico. Los guantes están agujereados y los arroja a la basura.

Una leve panorámica descendente enfoca a Charlot que se acerca a cámara. Vemos, junto a los cubos de basura, el bulto del bebé abandonado. La basura le es arrojada de nuevo a Charlot, ya cerca de cámara, y le cae de pleno. Sus maneras dignas contrastan con la sordidez del entorno. Al principio de la película de una ventana veíamos surgir la luz y la vida. Ahora, por el contrario, alguien arroja basura. Este *gag*, burla de la imagen pretenciosa de Charlot, está basado en la degradación carnavalesca de la que hablara Bajtin¹²: era una escena típica del carnaval medieval el arrojar basura o excrementos, con un sentido ambivalente de degradación (dirigida contra lo antiguo y lo convencional) y de renovación en lo material.

Recordemos también que, por el contrario, en la escena anterior, veíamos una imagen idealizada de la madre paseando por el parque.

Hay que subrayar el dramatismo del universo en el que el niño ha sido abandonado, pero por la misma hipérbole de lo material, este universo urbano del suburbio es representado de manera caricaturizada,

¹² BAJTIN, Mijaíl (1965): *La Cultura popular en la Edad Media. El Contexto de François Rabelais*. Ed. Alianza Editorial, Madrid, 1988 p. 15.

cómica. Podemos afirmar que se produce en esta secuencia una peculiar manifestación de humor negro.



F8

13 TALENS, Jenaro: *Conferencia sobre Pasolini*, Universidad Juan Carlos I, Campus de Vicálvaro, 23/11/09

14 ORTEGA Y GASSET, José (1914): *Meditaciones del Quijote*. Ed. Revista de Occidente en Alianza Editorial, Madrid 2005. pp. 97-103: "los incontables vagabundos y demás fuera de la ley de las películas norteamericanas y británicas son invariablemente atrapados al término de una espectacular persecución y copiosamente zurrados hasta que acaba la película".



F9

Charlot enciende una de las colillas y mira a cámara (F8). Los géneros cómicos provienen de un tipo de espectáculos, como el carnaval, en los cuales la representación y la realidad no estaban claramente delimitados, lo que se pone de evidencia en la interpe-lación del cómico hacia el público. Jenaro Talens¹³ habla de la cuarta pared en el espectáculo cómico y de la desrealización del personaje, cuyo límite es la marioneta. Ortega¹⁴ señala como el personaje cómico en el universo realista es en cierto modo un ser ideal, mítico, que se escapa de la "materialidad" del mundo que le rodea, y dónde resulta extraño y por ello ridículo. La mirada a cámara de Charlot expresaría, por tanto, un distanciamiento.

Pero por otro lado, en los títulos de crédito, Chaplin aparece como director y como actor. Y así el inevitable efecto especular de la mirada a cámara es subrayado. Es como si Chaplin estuviera observando en un espejo su propia transformación en Charlot, a través de su maquillaje y su disfraz, y asistimos de modo inmediato a la transformación imaginaria del autor en su personaje.

Charlot descubre al niño (F9). Un plano en punto de vista subjetivo, de nuevo con un iris que idealiza la imagen, nos lo muestra. No se lo explica, mira hacia arriba, al cielo, al igual que hizo la madre en el momento del abandono: allí está lo más sagrado junto a lo más inmundo. Cree que el niño ha sido arrojado, al igual que la basura, por la ventana, contradicción con la realidad que causa risa.

Busca Charlot a la mujer que ha perdido al niño y se produce de inmediato un oportuno equívoco. Viendo a una mujer gruesa que conduce un carrito para mellizos, en el cual sobra una plaza, le dice: se le "ha caído algo". Allí deja al niño. La mujer se lo recrimina y lo obliga a recogerlo. Ambos se cruzan saliendo por opuestos lados de cámara. En este plano más cercano, en el acercamiento de Charlot a cámara, vemos, de modo grotesco y divertido, el gesto infantil de Chaplin asustado ante la bronca de la señora.

De nuevo "en posesión" del niño, intenta dejarlo en la misma esquina donde lo encontró, pero descubierto por un policía se ve obligado a

hacerse cargo de él. Da la vuelta a la manzana y, oculto a su vista, pide a un anciano que sujete al niño mientras se ata los zapatos; pero no es más que una estratagema para salir huyendo (F10). El anciano dobla la esquina por el lado contrario y descubre a la misma señora con el cochecito para mellizos, dejando de nuevo el bebé allí.



F10

Charlot se encuentra de nuevo con el policía, y se aleja de él con cómica rigidez y compostura de caballero (F11). Por casualidad, vuelve a pasar por donde el anciano ha dejado al niño y, visto por la mujer, ésta le propina un paraguazo (F12-F14).



F11

El momento cómico clave de esta escena vodevilesca es la reprimenda a Charlot, que se repite con un grado mayor de agresión y que la hace aún más cómica. Esta agresión es destacada en el montaje con un *raccord* sobre el eje y sobre el movimiento, con un efecto de cierta brusquedad de finalidades estéticas y cómicas:



F12



F13



F14

el paraguas pasa sin que lo veamos (breve elipsis) de la mano izquierda a la derecha de la señora. La mujer censora que castiga al hombre débil es una de las constantes argumentales de los *films* del burlesco; y los trucos para esquivar este castigo una de sus fuentes de risa. En esta confusión, y obligado de nuevo por la mujer y el policía (F15-F17), Charlot recoge al niño del cochecito y sale de cámara, al mismo tiempo que la mujer, por



F15



F16



F17



F18

opuestos lados del encuadre. La escena se repite, así como la puesta en escena cómica, que se basa en la cierta exageración de los movimientos y la salida de campo de ambos, sincronizada como en una coreografía, por lados opuestos del encuadre, con acercamiento brusco a cámara de Charlot lo que deforma levemente y exagera su gesto infantil acorde a su actitud de sumisión (F18).

Se trata de una típica escena de burla/persecución del *slapstick*, y de enredo vodevilés, donde encontramos ciertos recursos argumentales cómicos y de puesta en escena que ya caracterizaban a los primeros burlescos de la historia del cine. La representación de personajes marginales que burlan a la autoridad y otros elementos censores, la persecución con finalidad punitiva y el final, en el cual los burladores se convierten en objeto de burla y represión.

15 BURCH, Noël: *El Tragaluz del Infinito (Contribución a la Genealogía del Lenguaje Cinematográfico)* Cátedra, Signo e Imagen, Madrid (1995), p. 167.

Este esquema de la persecución era ya característico de los primeros burlescos ingleses, preocupados, según nos indica Noël Burch¹⁵, por educar y reconvenir a su público.

Y el tema del “chivo expiatorio” o *pharmakos* nos remite, en la tradición cómica, a Aristófanes y a ritos religiosos aun más antiguos.

El vagabundo, la mujer censora y el policía son personajes típicos de los *films* burlescos cinematográficos de persecución. Como acciones claves en la trama narrativa de esta escena y de la persecución cómica podemos hablar de transgresión de la ley ó falta/culpa, persecución punitiva/huida y el castigo/la “redención”. Algo emocionalmente intenso pero en clave de parodia.

Enmarcada la película en un contexto cultural realista y naturalista, el carácter popular del texto, como ya hemos indicado, es además claro a través de la herencia de la farsa y el vodevil o *music-hall*. En el género de la farsa se representan de modo estilizado estos conflictos humanos elementales que hemos descrito. Observamos la estilización en la caracterización e interpretación del personaje (maquillaje, pantomima) y también en la puesta en escena propiciada por la estructura circular de la trama cómica: la repetición de los escenarios y situaciones y repetición e inversión de movimientos, que conduce a cierta regularidad plástica; el equívoco y la contradicción de las expectativas, como sorpresa; también vemos la exageración o caricatura como forma retórica en el *gag* del gesto

asustado de Charlot cuando le abronca la señora. Hemos señalado el distanciamiento esencial para la producción de la risa.

Pero la historia prosigue. Charlot se acerca al bordillo de la acera sujetando al niño y, cayéndosele el bastón junto a una alcantarilla, decide sentarse junto a ella. Abre ésta, como pensando, en un gesto automático, esconder allí, en este pozo inmundo, al niño: humor negro, *gag* cruel (F19). El motivo del enrejado, que veíamos al principio del *film*, retorna. Metáfora del castigo y la culpa puritanas, con el que se abría esta primera secuencia temática y temporal de la película, representa también el riesgo de la vuelta a la muerte. Mira, sin embargo, en su interior y la cierra, a continuación mira amorosamente al niño. Charlot descubre una carta en las ropas del niño, aquella en la cual la madre pedía que se hicieran cargo de él, y que ha llegado a su destino.

Esta humanización, por otro lado, requiere de un acercamiento de tipo sentimental, que es característico del melodrama, acompañado en este caso por un mayor acercamiento de cámara que nos permite ver la expresión del rostro de Charlot (F20), y por la modulación de la música, compuesta y añadida posteriormente por Chaplin. La hermosa música va adquiriendo matices melodramáticos o cómicos según la escena o pasaje.



F19



F20



F21

Charlot decide hacerse cargo del niño y atraviesa un umbral: el arco del muro que hay a su espalda. La cámara permanece estática, señalando en primer plano y a la altura de los pies de Charlot este enrejado del que ambos se alejan (F21). Charlot llega a su casa. Las vecinas le preguntan si el niño es su hijo y cuál es su nombre. Reflexiona, mira al niño y, como si necesitara de cierto tiempo de introspección y de soledad, entra un momento en el portal sombrío de su casa para salir al instante y contestar a la mujer que el niño se llama "John" en referencia al mito cristiano. El niño tiene ya, por tanto, un relato para él (F22).



F22

Hay una referencia en este nombre, Juan, al símbolo de la luz en la religión cristiana, tal y como lo hallamos, por ejemplo, en el célebre cuadro de Fra Angélico (Imagen1). Un poco azarosamente hallamos las primeras palabras del Evangelio de San Juan:

16 *Capítulo 1 Evangelio de San Juan* (http://www.vicariadepastoral.org.mx/sagrada_escritura/biblia/nuevo_testamento/04_juan_01.htm).

“9 La Palabra era la luz verdadera que, al venir a este mundo, ilumina a todo hombre”¹⁶.



Fra Angelico. *La Anunciación*