



LOS GRANDES COMICOS DEL CINE MUDO NORTEAMERICANO



COMENTARIO

Hacia el final de la época muda, el cine cómico entraba en su primera edad de oro. Las grandes figuras del cine cómico: Keaton, Chaplin, Lloyd, Roach y Sennett. Habían pasado largos años de aprendizaje artístico haciendo películas de uno a cuatro rollos y desde 1923 adelante, hicieron exclusivamente largometrajes. En 1926, arrasó una nueva figura que captaría brevemente una gran popularidad y crítica favorable: Harry Langdon. Al año siguiente por primera vez se juntarían los cómicos Stan Laurel y Oliver Hardy, los que en forma separada eran prácticamente desconocidos, pero que juntos serían grandes estrellas. Alrededor de ellos hubo una legión de camarógrafos talentosos, escritores de chistes, y directores de arte, además de toda la maquinaria publicitaria de Hollywood para convertir seres humanos en ídolos.

Este ciclo presenta una obra de cada uno de estos grandes del cine mudo cómico de Estados Unidos durante el período 1925-1931. Chaplin está representado con una de sus obras maestras, el "Romance Cómico" "Luces de la Ciudad"; Lloyd con la película inmensamente popular "El Mechón" de 1925; Harry Langdon con "El Hombre Fuerte", una de sus mejores películas, de 1926; Laurel y Hardy con dos famosísimos cortometrajes de 1929, "Grandes Negocios" y "Dos Marineros" y "El Pugilista Butler" de Buster Keaton que data de 1926.

Como los artistas fueron tan distintos en sus estilos, estas películas también demuestran muy dispersos modos de encarar la comedia. Harold Lloyd por ejemplo, representa en "El Mechón" su personaje de siempre, un joven norteamericano de clase media que logra

triunfar a razón de su perseverancia e increíble buena suerte. Es una comedia masoquista en la cual Lloyd obliga al espectador a identificarse con el protagonista casi como un acto de misericordia, dado que son tantas las humillaciones que tiene que sufrir. Como siempre los "gags" de Lloyd son muy buenos y la película está meticulosamente planeada tanto por él como por su equipo de colaboradores. "El Mechón" resultó ser un gran éxito taquillero en 1925.

Chaplin también logra que el público sienta gran solidaridad por el protagonista, pero más por las cualidades humanas del vagabundo que por sus desventuras. En "Luces de la Ciudad", Chaplin lleva a su culminación la tendencia de introducir elementos de pathos en su cine. Fue rechazado por sus invitados a cenar en "La Quimera del Oro", fue abandonado al final de "El Circo", y ahora sufre en cuerpo y alma por su amor hacia una florista ciega, la que recupera la vista gracias a él, pero no puede devolverle el mismo grado de ternura. Lo que podría haber sido un melodrama, sin embargo, resulta ser una obra maestra.

En 1926, año en que Chaplin no hizo película alguna, Harry Langdon fue alabado por la crítica como heredero seguro del vagabundo. Por cierto no resultó así. La carrera de Langdon prácticamente no sobrevivió 1928 y murió totalmente con la llegada del cine sonoro. No obstante la brevedad de su pasada por Hollywood, Langdon todavía conserva su fama como gran cómico mudo y "El Hombre Fuerte", habilmente dirigida por el entonces joven Frank Capra, es considerada como su mejor película.

Otra figura clave del cine mudo que fracasó en el cine sonoro, fue Buster Keaton. No gozó de

la independencia financiera de Chaplin y tampoco basó su humor en un protagonista simpático e identificable para el público como el vagabundo de Charlie y así no logró desafiar al sonido y seguir haciendo cine mudo como lo hizo Chaplin años después de 1929. El humor de Keaton no podría prosperar en el cine sonoro, sobre todo el de los años 1923 - 1932. "El Pugilista Butler" tiene un sentido de humor muy distinto a las otras películas de Keaton, más seco, controlado, e incluso sutil. Extrañamente, "El Pugilista Butler" fue la más popular y taquillera de todas las películas de Keaton.

"Dos Marineros" y "Grandes Negocios", filmadas en 1929, estuvieron entre las últimas películas de la época muda. Laurel y Hardy, sin embargo, tuvieron gran éxito con el cine sonoro, trabajando juntos durante muchos años. En estos dos cortometrajes, "el gordo y el flaco" desatan su gran fuerza demoledora en quizás sus dos más logrados filmes mudos.

El sonido alteró determinadamente la naturaleza del cine. Los chistes elaborados con tanta astucia, la comunicación establecida entre el actor y el público, y el cuidadoso trabajo cinematográfico de los años 1925 a 1929 se vino abajo por la tiranía del micrófono. Todo Hollywood se aprestaba a agregar chistes verbales a sus películas, anclando los actores en posturas rígidas para grabar sus palabras. La fluidéz y genio del visual cine mudo obviamente no podría sobrevivir en esta atmósfera. No fue hasta el desarrollo de nuevas tecnologías sonoras, después de 1931, que el cine cómico comenzaría de nuevo a levantarse. Para muchos, nunca más ha recuperado su grandeza de antaño.

Peter DeShazo

Agregado Cultural

Embajada de los Estados Unidos

HAROLD LLOYD

Hijo de un fotógrafo poco exitoso, nació el 20 de abril de 1893. Hizo su debut cinematográfico en 1912 con la compañía Edison, actuando como extra en el rol de un indio semi-desnudo. Al año siguiente apareció en un par de comedias de Keystone y fue contratado como extra en los estudios Universal, donde trabó amistad con otro extra, Hal Roach. A fines de 1914, cuando Roach heredó tres mil dólares y formó su propia compañía, contrató a Lloyd para el rol de "Willie Work" en una serie de comedias. Pero cuando Roach no pudo encontrar compradores para su producto, Lloyd se acercó a Keystone de Mack Sennett. Sin embargo, Sennett y Lloyd se desilusionaron mutuamente y cuando Roach reorganizó su compañía bajo el auspicio de Pathé, Lloyd volvió a ella.

Roach y Lloyd crearon un nuevo carácter al comediante, "Luke el Solitario", quien como muchos otros personajes de comedias, estaba moldeado según Charlie Chaplin. Luke era sólo un incidente en la narración, la que a su vez era un incidente entre las carreras locas y las escenas de acción acelerada que ocurrían en el clímax de cada película. Ni Roach ni Lloyd estaban satisfechos con Lonesome Luke, pero la serie era muy popular y Roach produjo unos 100 cortos de la serie entre 1916 y 1917, la mayoría de los cuales estaban dirigidas por él.

Durante un momento de inspiración en 1917, Roach experimentó con un nuevo personaje para Lloyd. En vez del bigote tradicional y la ropa grotesca de la comedia, hizo que Lloyd vistiera y tuviera los modales de un hombre

joven. El toque final fue un par de anteojos demasiado grandes de marco negro, lo que se convertiría en la característica de Lloyd durante el resto de su carrera. Junto a ello, Roach comenzó a entregar a Lloyd elementos de comicidad, en los cuales la historia, construcción y caracterización fueron más importantes que los gags visuales. En pocos años, Lloyd se convirtió en uno de los hombres más divertidos de la pantalla muda americana. Su personaje optimista, quien una y otra vez triunfaba sobre la adversidad con una combinación de perseverancia y suerte, hizo responder al público del cine y poco después se convirtió en el actor mejor pagado de Hollywood.

Durante los años '20, a menudo los filmes de Lloyd sobrepasaban el éxito de taquilla de sus rivales Charlie Chaplin y Buster Keaton, en el gran triunvirato de la comedia muda americana. Además de su habilidad como comediante, Lloyd tenía gran habilidad física. Durante la filmación de "Haunted Spooks" (1920) se lesionó seriamente con una bomba de utilería que explotó en su mano. Perdió su pulgar e índice derecho y su mano derecha quedó semi-paralizada. A pesar de esto, era capaz de realizar "stunts" espectaculares en sus filmes, lo que producía gritos y risas simultáneas en su público. Característica de ello es la famosa escena de "Safety Last" (1923) en la que se ve colgando desde lo alto de un rascacielo afirmado de las manillas de un reloj. Situaciones como ésta fueron insertadas en varias de sus películas y nunca se usaron dobles.

A medida que pasaban los años 20, para Lloyd fue importante su creciente habilidad para crear simpatía en su personaje; una simpatía que no dependía simplemente en el

hecho de hacer acrobacias, sino que pertenecía a la otra mitad de su imagen compuesta: su gentileza.

Animados por el éxito de la fórmula de la comedia, Roach y Lloyd gradualmente pasaron de uno y dos carretes a tres y cuatro carretes y finalmente a largometrajes. En 1923, Lloyd contrajo matrimonio con Mildred Davis, su compañera de filmación en varias de sus películas. Estuvieron casados hasta 1969, año en que ella murió. También en 1923, Lloyd se separó amistosamente de Roach, y comenzó a producir sus propias películas, primero asociado con la Pathé y luego con la Paramount. Fue dueño de sus últimas cintas y acumuló una fortuna con los estrenos y re-estrenos. Su éxito disminuyó con el cine sonoro, cuando su tipo de comedia probó ser menos efectista y menos popular. Gradualmente se alejó del cine, actuando por última vez en "Mad Wednesday", de Howard Hughes en 1947.

En 1952, Lloyd fue premiado con un Oscar especial como un "Maestro de la Comedia y Buen Ciudadano". En 1962 editó una recopilación de escenas de sus antiguos filmes bajo el título "El mundo de la Comedia de Harold Lloyd". Recibió una ovación cuando la presentó personalmente en el Festival de Cannes. En 1963 produjo una segunda parte del filme, "The Funny Side of Life". Cuando Lloyd murió de cáncer a los 77 años de edad, dejó más de 5 millones de dólares a sus herederos y legó su lujosa mansión de Beverly Hills para ser convertida en un museo del cine. Pero, la mansión de estilo italiano renacentista de 44 habitaciones fue vendida en un remate.

"EL MECHON"

1925

PRODUCCION:	Bob Hoag
PRODUCTOR EJECUTIVO:	Eleonor Graves
PRODUCTOR ASOCIADO:	Rich Correll
MUSICA:	Don Hulette
TEMA PRINCIPAL:	Neal Hefti
DIRECCION MUSICAL:	Don Peake
PIANO:	Don Hulette

REPARTO

EL MECHON:	Harold Lloyd
PEGGY:	Jobyna Ralston
EL GROSERO DE LA ESCUELA:	Brooks Benedict
EL HEROE DE LA ESCUELA:	James Anderson
LA BELLA DE LA ESCUELA:	Hazel Keener
EL SASTRE DE LA ESCUELA:	Joseph Harrington
EL ENTRENADOR DE FUTBOL:	Pat Harmon

COMENTARIO

El uso de la cámara y una muchacha para crear tanta simpatía como sorpresa, está muy bien ilustrado en la cinta "El Mechón", la que fue gran éxito de taquilla.

Lloyd llega a la universidad con visiones gloriosas dando vueltas en su cabeza y se encuentra, casi en seguida, virtualmente sin un centavo. Se ve obligado a tomar una habitación en el desván del hogar de estudiantes, donde sabemos que se sentirá solo. No es lo que él había soñado, pero se puede arreglar. Mientras limpia el espejo de su

cuarto se detiene y mira su trabajo. En el espejo ve a Jobyna. Esto SI lo había soñado y pareciera que ella se hubiera materializado con un gesto de la mano. Se siente aliviado al darse vuelta y comprobar que efectivamente está allí.

Antes de llegar al campus, Lloyd ha soñado sobre lo que sería la universidad. Estudiando su película favorita acerca de la vida universitaria, aprende una serie de gestos que piensa que lo harán muy popular. Desde su llegada, los demás estudiantes lo ridiculizan, pero no abiertamente y a la larga surge la verdad. Es Jobyna entonces quien lo ayuda. Solo ha cometido un error: nunca ha sido auténtico.

"El Mechón" es en su totalidad, el ejercicio más enfático y extenso para crear simpatías. Sentiremos aprecio por este muchacho siendo o no siendo divertido. Sin una evidente auto-compasión, Lloyd se convirtió en el arquitecto de la compasión, enseñándole a un auditorio a sentir lo que le estaba sucediendo a este muchacho ansioso y decente. La presión narrativa está presente aun hoy. Y hoy admiramos a Lloyd, su oficio y su integridad como cineasta.

HARRY LANGDON

Hijo de un oficial del Ejército de Salvación, Langdon nació el 15 de junio de 1884. A fines de 1923, luego de una serie de trabajos en circos y espectáculos de vaudeville, se unió a Mack Sennett e inmediatamente se puso a trabajar en una sucesión de comedias de las cuales emergió su personaje de la pantalla. Su cara de niño cubierta de maquillaje blanco permitió a Langdon representar la ingenuidad infantil. Su personaje era el de un simplón de ojos abiertos, torpe como un niño y asombrado del ir y venir del mundo de los adultos y que incluso se vestía como un niño.

Sennett llama a Langdon "el más grande de todos". Cuando recién lo contrató, no tenía la más vaga idea de qué hacer con él. "Picking Peaches", un cortometraje, fue su primer film. En esta cinta se vislumbra vagamente lo que Langdon será en el futuro. Se reconoce en Capra como la persona que dió forma al estilo de Langdon, impulsándolo a desarrollar rasgos apenas concientes en él.

Los primeros films de Langdon, dirigidos por Erle Renton y Roy Del Ruth, fueron poco novedosos pero pocos meses despues de su debut, su carrera emergió gracias a los talentos combinados del director Harry Edwards y el libretista Frank Capra. Fué bajo la dirección de ellos que Langdon ocupó un lugar entre los Grandes Cuatro del cine mudo americano, junto con Chaplin, Keaton y Lloyd.

En 1926, cuando Langdon se trasladó a la Warners Bros. donde se le dió el control sobre sus propias películas, llevó consigo a Edwards y Capra. Ahí realizó tres excelentes largometrajes "Tramp Tramp Tramp", "The Strong

Man" y "Long Pants", sin duda las mejores de su carrera. Satisfecho con el éxito, pensó que podía arreglárselas sin Edwards y Capra y comenzó a escribir y dirigir sus propias películas con resultados desastrosos, después de lo cual la Warners finiquitó su contrato.

Después de terminar con la Warners, Langdon volvió al vaudeville. Cuando fue a Hollywood nuevamente, después de un año y medio de ausencia se encontró totalmente fuera de lugar. Durante su ausencia había comenzado la era del cine sonoro y su estilo de comedia estaba pasado de moda. Esto lo llevó a la quiebra en 1931. Sin embargo continuó apareciendo en corto y largometrajes, soñando con un retorno espectacular hasta el día de su muerte.

"EL HOMBRE FUERTE"

1926

DIRECCION:	Frank Capra
PRODUCCION:	Harry Langdon
ASISTENTE DIRECCION:	Frank Holliday
DIRECTOR TECNICO:	Lloyd Brierly
ILUMINACION:	Denver Harmon
EDITOR:	Harold Young
BASADO EN LA HISTORIA DE: ADAPTACION:	Arthur Ripley Hal Conklin, Robert Eddy
TITULOS:	Reed Huestis
FOTOGRAFIA:	Elgin Leessley, Glen Kershner
 <u>REPARTO</u>	
MARY BROWN:	Priscilla Bonner
"LILY" DE BROADWAY:	Gertrude Astor
JOE EL SANTO:	William Mong
MIKE McDEVITT:	Robert McKim
ZANDOW EL GRANDE:	Arthur Thalasso
PAUL BERGOT:	Harry Langdon

COMENTARIO

En "El Hombre Fuerte" Langdon es un joven soldado Belga durante la Primera Guerra Mundial quien ha estado recibiendo cartas de una muchacha americana. La muchacha, guardando el secreto de su ceguera, nunca le ha dado su dirección. Cuando, después del Armisticio, Langdon llega a América, con devoción comienza a buscar a la muchacha que ha sido tan bondadosa con él.

En esta cinta, Frank Capra fue tanto director como escritor, y se pudo notar

inmediatamente su talento. "El Hombre Fuerte" es estructuralmente más profunda que las anteriores cintas de Langdon. El bien y el mal se simplifican a la manera sentimental de Capra y la comedia adquiere un nuevo brillo visual.

Sin duda la mejor de las inspiraciones es la ceguera de la muchacha. Chaplin la utilizó en "Luces de la Ciudad" para disfrazar su pobreza. Aquí se usa para disfrazar la identidad de Langdon. Si la protagonista no puede ver al protagonista, éste puede ser cualquier cosa, incluso Harry Langdon. El encuentro de los dos es tratado con inmensa belleza.

"El Hombre Fuerte", con su dejo de sentimentalismo y su ocasional ironía, fue el film de Langdon de mayor éxito.

BUSTER KEATON

Los filmes de Buster Keaton fueron penosamente olvidados durante 25 años. En la reciente agitación del redescubrimiento, ha habido una tendencia hacia la sobre-corrección: ha sido aclamado, no solo como un igual a Chaplin, sino como superior a Chaplin. Esto es una equivocación en cuanto al verdadero valor de Keaton. Probablemente Chaplin retenga su supremacía entre los comediantes del cine mudo, en parte por su accesibilidad instantánea y en parte por que su comedia está basada enteramente en su "persona", una "persona" tan multifacética que no puede agotarse.

Keaton necesita más estudio porque el mismo era un estudiante: inquisitivo, críptico, desapasionado, un hombre cuyo trabajo nunca podía finalizar porque siempre había algo más que hacer. Su obra es fascinante. Keaton era compulsivamente analítico y prefería funcionar como la conciencia del film; apuntaba al hecho, no a sí mismo. Insistía que un film es un film. Insistía que cine mudo era cine mudo. El silencio llegaba a una cualidad profundamente enraizada - la inmovilidad, el reposo alerta, que tanto hemos visto en él.

Keaton corrió tanto durante los 12 filmes que completó en los años '20, que se convirtió en su símbolo. Corría por la ciudad, el campo, la universidad, riachuelos y en cualquier parte la cámara lo seguía. Con una sólo excepción, en "College", Keaton no usaba dobles, ni aún en las escenas más espectaculares. Pero se trataba de una acrobacia a la manera de Keaton. No provocaba susto.

Keaton no solo estaba quieto cuando no hacía nada; estaba quieto "en acción". El hombre existencial debe moverse en un universo de movimiento perpétuo. Podemos pensar que la intuición de Keaton acerca de la naturaleza del ser humano en el universo eran tan perceptivas como simples. Un film ES quietud en acción.

"EL PUGILISTA BUTLER"

1926

DIRECCION: Buster Keaton
ADAPTADO DE LA
NOVELA DE: Paul G. Smith,
Al Boasberg,
Charles H. Smith,
Lex Neal
FOTOGRAFIA: J.D. Jennings,
Bert Haines
DIRECTOR TECNICO: Fred Gabourie
EFECTOS ELECTRICOS: Ed Levy

REPARTO

MUCHACHA DE LA
MONTAÑA: Sally O'Neil
PADRE: Walter James
HERMANO: Bud Fine
BATTLING BUTLER: Francis McDonald
ESPOSA: Mary O'Brien
ENTRENADOR: Tom Wilson
MANAGER: Eddie Borden
VALET: Snitz Edwards
ALFRED BUTLER: Buster Keaton

COMENTARIO

En 1926, Keaton filmó "El Pugilista Butler", última cinta para Joe Schenck de la MGM. Esta película estaba basada en la obra de Broadway en la que había actuado Jack Buchanan, popular actor-cantante inglés. Keaton no fue consultado acerca de la compra, pero en esta oportunidad no tuvo nada en contra de la compra hecha por Schenck, ya que resultó ser la más taquillera de las cintas mudas hechas por él.

El film nos recuerda tanto "The Saphead" como "The Navigator", ya que Butler es otro debilucho mimado que se convierte en un hombre

fuerte y poderoso a través del amor de la heroína. Para impresionar a la muchacha, hace creer que es el gran boxeador Battling Butler. Por medio de una serie de complicaciones el verdadero y malvado Butler descubre el embrollo y Alfred Butler descubre que debe combatir al próximo contrincante de Butler, Alabama Murderer (El Asesino de Alabama).

Keaton y sus colaboradores decidieron que la obra debía tener un final distinto que en Broadway y el tímido Alfred Butler, enfrentado por el verdadero Butler en su camarín, se convierte en un luchador agresivo, derribando al boxeador. Se trata de una transformación mágica y convincente.

LAUREL Y HARDY

El equipo más exitoso en la historia de la comedia en el cine, ha hecho reír a generaciones de espectadores con su bufonería inventiva y universalidad.

Stan Laurel y Oliver Hardy habían comenzado carreras separadas hasta que en 1926 fueron convencidos por Leo McCarey a formar un equipo en los estudios Roach. Pasó un año antes de que emergieran como un duo y siguieron juntos durante tres décadas, apareciendo en más de 100 films. Los argumentos de muchas de estas cintas eran sumamente simples. Desarrollaron sutilezas a través del tiempo, explotando sistemáticamente una idea única o efectuando una serie de "gags". A veces este proceso era muy lento, pero la fórmula de Laurel y Hardy enriqueció el mundo del cine con momentos de gran magia y comicidad. Dependiendo en la expresión física y en situaciones más que en argumentos, hicieron reír a la gente representando un nivel de ingenuidad y estupidez que hacían que cualquiera se sintiera superior. Constantemente estaban en problemas como resultado de actos absurdos, generalmente de parte de Laurel y se complicaban cada vez más al tratar de salirse de él.

Mostrando un evidente contraste en la apariencia física, Laurel y Hardy se complementaban perfectamente. Laurel era quien tenía problemas en desarrollar una idea de comienzo a fin, con su característico rasquido en la cabeza, pestañeando y sollozando frente a cualquier problema. Hardy, un estudio de dignidad frustrada, se las arreglaba como líder y miembro más astuto del equipo, por lo que resultaban más bochornosos sus errores y entonces jugueteaba con su

corbata. Ambos comediantes usaban sombreros derby, simbolizando las aspiraciones caballerizas que tenían, incluso presentándose como "Señor Laurel" y "Señor Hardy".

La exitosa asociación de Laurel y Hardy con Roach terminó en 1940, cuando los comediantes necesitaron más libertad de expresión. Pero la desición no fue acertada, ya que pronto descubrieron que tenían aún menos control sobre sus producciones en estudios como la 20th. Century Fox y la MGM, donde hicieron varias películas en los comienzos de los años '40. Dejaron de hacer cine en 1945 y dos años más tarde hicieron giras por las Islas Británicas con un espectáculo de music-hall. Su último film, en 1950, fue un desastre. Se trató de un co-producción italo-francesa que en los Estados Unidos se llamó "Robinson Crusoe-Land" y luego "Utopía".

Tuvieron planes de hacer producciones en cine en color, pero los preparativos se detuvieron debido a que Hardy sufrió un ataque al corazón del cual nunca se repuso. Después de su muerte en 1957, Laurel decidió nunca volver a actuar, pero continuó escribiendo libretos hasta su muerte en 1965.

"DOS MARINEROS"

1929

En 1927, cuando Stan Laurel y Oliver Hardy formaron equipo, le quedaba apenas dos años de vida al cine mudo. Claro, que entonces no se sabía, y la aparición de estos compañeros de juego grandulones, parecían una evidencia más de la aparente capacidad inagotable de renovación. Nadie imaginó que Laurel y Hardy fueran los últimos en la línea.

Laurel y Hardy fueron los comediantes más destructivos, lanzando más pasteles que cualquiera, rompiendo y rasgando ropa o haciendo que una larga fila de coches estacionados se transformaran en un cementerio de automóviles de proporciones apocalípticas, como lo hicieron en "Dos Marineros". Pero lo hacían realmente sin malicia.

La "comedia" de Laurel y Hardy consistía en pausas entre enfrentamientos. Las reglas eran: no reaccione, solo muestre algo de resignación; espere el próximo golpe y luego cuente hasta 10 antes de decidir en qué forma contestar. La víctima, quien quiera que sea, estará disponible.

Lo que se distingue en la comicidad de estos hombres es la paciencia sin emociones, incluso dignidad con que se acepta lo impensable.

"GRANDES NEGOCIOS"

1929

De 1929, "Grandes Negocios" es tal vez la más graciosa de la cintas de Laurel y Hardy y sin duda la más destructiva de todas. La fórmula se maneja con tal exquisitez que mientras Laurel y Hardy destrozan la casa de James Finlayson, el señor Finlayson convierte en chatarra el coche de ellos, sin que ninguna de las partes siquiera intente proteger su propiedad. El vecindario se agrupa, observa interesadamente, como si se tratara de un torneo de golf e incluso un policía, desde su coche, observa la destrucción.

Finlayson nunca ataca a los caballeros que llegan a tirar el piano de su casa sobre su prado y que comienzan a darle hachazos; ni ellos ponen un dedo sobre él. A pesar que todo comienza cuando el señor Finlayson corta la corbata de Hardy y Hardy le saca los pocos cabellos que Finlayson tiene, casi en seguida las hostilidades se tornan impersonales y solo sufren los objetos.

CHARLES CHAPLIN

Al comenzar su carrera cinematográfica en Keystone, Chaplin está casi irreconocible. Usa sombrero de copa, levita angosta, corbata al estilo inglés, un monóculo y un bigote con la forma de manubrio de bicicleta.

Cuando en 1915 dejó Keystone por Essanay, comenzó a tomarse el tiempo necesario para meditar sobre su oficio. Su nuevo contrato especificaba que debía hacer no más de 14 comedias cortas de 10 a 20 minutos cada una, lo que significaba que en vez de hacer un film improvisado en 2 o 3 días - como a menudo hizo en Keystone - podía tomarse tres semanas en una sola. Su nueva libertad no hizo que descartara la línea básica de Keystone.

Casi en seguida comenzó a hacer cosas menos injustificadas. Comenzó a sentir la necesidad de justificar, emocionalmente o racionalmente, la violencia, incluso lo casual, de lo que no podía separarse. Se encontró a sí mismo buscando la segunda mitad del "chiste".

Hubo otro cambio en Chaplin. Sin abandonar su instinto de arremeter contra el objeto más cercano antes de que éste se comportara igualmente mal contra él, se ponía fastidioso en su violencia.

La presencia de Edna Purviance probablemente estaba relacionada con la gentileza que comenzaba a aparecer en Chaplin. Miss Purviance, quien se unió en su segundo film en Essanay, permaneció como protagonista de sus cintas durante 34 más.

Quién era realmente Chaplin? Esta pregunta comenzó a intrigar, si no a inquietarlo durante su año en Essanay. En la época de Keystone había desarrollado una imagen cómica muy popular. Aún tenía que desarrollar un personaje. Estaba buscando un personaje cuando filmó "The Tramp" y obviamente estaba haciendo un experimento, aunque no se puede decir que pensó en la película en términos definitivos. Ahora que lo conocemos como "el vagabundo", nos inclinamos a ver esa cinta como el primer plantamiento de sus intenciones. La deliberada introducción del pathos y el hecho que la comedia termina con una toma de Chaplin caminando solo, parecen confirmar el punto.

En la última cinta de Chaplin en Essanay, "Police", podemos apreciarlo ya en la total dimensión de su personaje. Nos damos cuenta que puede elegir adoptar cualquier rol y desempeñarlo a la perfección. El secreto de Chaplin, como personaje, es que puede ser quien quiere.

El vagabundo es un planteamiento filosófico, no social. Fue una conclusión a la cual llegó Chaplin. Es el resicuo de todos los personajes que representaba tan bien, demasiado bien. A veces el obscuro dolor invadiendo sus ojos excede la situación puntual. Viene de la desesperanza de no tener límites.

"LUCES DE LA CIUDAD"

1931

DIRECCION:	Charles Chaplin
LIBRETO:	Charles Chaplin
ASISTENTE DIRECCION:	Harry Croker, Henry Bergamn, Albert Austin
FOTOGRAFIA:	Rollie Totheroh,
Gordon Pollok	
ESCENOGRAFIA:	Charles D. Hall
MUSICA:	Charles Chaplin
ARREGLO MUSICAL:	Arthur Johnston
DIRECTOR MUSICAL:	Alfred Newman

REPARTO

UNA MUCHACHA CIEGA:	Virginia Cherrill
SU ABUELA:	Florence Lee
UN MILLONARIO EXCENTRICO :	Harry Myers
SU MAYORDOMO:	Allan Garcia
UN BOXEADOR:	Hank Mann
UN VAGABUNDO:	Charles Chaplin

COMENTARIO

En este film se puede apreciar cómo está inmaculadamente entrelazada la comedia y el pathos. La comedia y la historia de amor dependen completamente una de la otra. Si hay una escena comiquísima de pugilismo u otro "gag", no es gratuito. Nace directamente de la necesidad de una muchacha desvalida y su débil caballero. Por otro lado, ninguna escena de amor se realiza sin humor.

La historia de amor también se entrelaza con el encuentro con el alegre y borracho o sobrio y satánico millonario. A menudo se describe "Luces de la Ciudad" como el film en que Chaplin traba amistad con un millonario

(

cada vez que este está bebido y es dejado de lado cuando está sobrio. Podemos pensar que Chaplin está diciendo algo acerca del dinero, acerca de la injusticia del orden social. En cierto modo lo está haciendo. Pero, en una forma muy especial, ya que es el dinero del millonario el que salva a la muchacha pobre.

Lo que se pone en peligro es el arquetipo ambivalente de Chaplin: su dualidad desastroso/encantador, llevada a una confrontación. Desde que Chaplin llegó a su identidad compleja ha sido dos cosas a la vez: todos y nadie y puede ser nadie porque ha sido todos.

En el film Chaplin tiene dos personalidades. Es un Don Nadie que vaga por la ciudad y tiene su rol de adopción: el de un millonario. Una muchacha ciega lo ha confundido por un millonario. Por lo tanto hay tres si no cuatro millonarios en la película, los que constantemente cambian de identidad. De hecho podemos mirarlos en la inter-relación más compleja y morir de la risa con lo que parece un simple "gag".

Hay quienes consideran que el final es sentimental e incluso monstruoso. Es posible encontrar errores en la edición de la secuencia final. Pero, la última imagen es la última y absoluta confrontación de Chaplin con el mundo que ha creado y el mundo que lo ha creado a él. La muchacha ha recobrado su vista y tiene una próspera florería. Chaplin, quien ha sido encarcelado por su "robo" ha sido puesto en libertad y se dirige hacia la esquina que tan bien conoce. Es ahí donde vuelve a ver a la muchacha y es ahí donde ella lo ve por primera vez. Cuando Chaplin se entera que puede ver lo podemos ver en un close-up final sonriendo esperanzado, desesperanzado, agradecidamente, inalcanzable.

La información sobre las películas exhibidas en este ciclo fue obtenida de los siguientes libros:

Thomson, David: Biographical Dictionary of Film, William Morrow & Co., New York, 1976.

Katz, Ephraim: The Film Encyclopedia, Crowell, New York, 1979.

Kerr, Walter: The Silent Clowns, Edit. Alfred A. Knopp, New York, 1975.

Todos estos libros están disponibles en la Biblioteca del Instituto Chileno Norteamericano de Cultura.