

Shakespeare mudo, celuloide rancio

# CHAPLIN GROUCHO KEATON

FRANCISCO UMBRAL

*Yo nací, respetadme, con el cine.*  
(Rafael Alberti)

El cine es el cine mudo. Los primitivos del cine —como pasa en la literatura—, no son nada primitivos, sino que lo saben todo, lo dicen todo, inventan y consuman un arte para siempre. Lo que viene después es repetición y crimen, telefilme y alcoba, sensurround y Dallas. Así, el primer cine, hablado o mudo, arroja tres arquetipos, tres criaturas fundamentales, tres metáforas generales del hombre, que están en los griegos y están en Shakespeare: Chaplin o la sentimentalidad, Groucho o la verbosidad, Buster Keaton o la tenacidad, el hermetismo y la modernidad.

## Chaplin

*... Y una historia triste sucedió.*  
(Candilejas)

Charles Chaplin viene del teatro itinerante, que es de donde tiene que venir el teatro y el cine. En el cine, sin voz, exagera sus cualidades mímicas, su gestualidad, y la exageración del gesto le lleva, inevitablemente, a exagerar el sentimiento. Del mismo modo, en literatura, un estilo en catarata (el propio Shakespeare) puede llevarnos a decir más de lo que queríamos decir.

Chaplin ha sido un niño pobre del Londres dickensiano. Será, naturalmente, el adulto de la autocompasión que denuncia la maldad de los ricos gordos —quizá los delgados no sean tan malos—, y finalmente, como nadie hace caso de esta denuncia, se va a tocar el violín de fieltro, su

sombrero, con el arco del junquillo. Pero las memorias de Ch/Ch, publicadas en los primeros 60, nos descubren un materialista que, más que unas memorias, ha hecho un Libro Mayor de contabilidad, con el Debe y el Haber de todas sus películas.

¿Sentimentalidad avarienta del judío? Chaplin es marxista. Cuando el cine, que no le ha dado el voto, le da la voz, Chaplin cambia, hace *Monsieur Verdoux* y otras cosas llenas de crueldad, verdad, vengatividad e ironía. El sentimentalismo se había quedado en el gesto (salvo ese mudo excesivamente hablado que es *Candilejas*).

Lo cual que *Candilejas*, a Azorín (mediados los 50), le gustó mucho, según los artículos que hizo en *ABC*. Pero es que Azorín era un sentimental reprimido. Sea como fuere, Wall

Street devora Hollywood, arrienda la sonrisa de Keaton, la gestualidad de Chaplin, la verbosidad de Groucho Marx. Wall Street ha descubierto en Hollywood la posible factoría de sueños que denunciara el ruso, y, ya que no piensa dar trigo al mundo, le predicará felicidad, democracia, igualdad y sentimentalidad. Se acabó el cine silvano, silvestre, cooperativo, comunitario, («comunista», se decía entonces ingenuamente, antes de que la palabra tuviera una lectura política en Occidente). El cine mudo deja de producir tipos universales por peculiares, peculiares por universales.

Wall Street llena Hollywood de money, money, money y palabras, palabras, palabras. En lugar de grandes tipos shakesperianos de lo vulgar, empieza a producir estrellas, acuñaciones americanas que están entre el dólar y el puritanismo sexual, represivo/provocativo, de todo el cine yanqui posterior. (El puritanismo artístico yanqui se da igual en la novela, pero traspuesto a puritanismo técnico, trabajo elaborado y frío, montaje y distanciamiento: Henry James, Faulkner, Carson McCullers, etc., hasta que





Henry Miller, Kerouac, Mailer y, hoy, Burroughs, rompen con eso y devuelven el inglés a su origen barroco y pecaminoso: Shakespeare).

Todo el celuloide rancio, sí, es un Shakespeare mudo, por su lozanía, su pluralidad de culturas e influencias, su capacidad de crear tipos locales que son universales y su gestualidad, que suple visualmente la metafórica shakespeareana. Chaplin, que abusó de la sentimentalidad, en una especie de demagogia de lo cursi, lo hizo en buena medida arrastrado por la capacidad de gesto y la imposibilidad de verbo. Ya he anotado que, con la palabra, Chaplin es otro.

Les pasa a los pueblos.

## Groucho

**Marilyn:** Caballero, hay un hombre que me sigue.  
**Groucho:** ¿Uno sólo?

La verbalidad de Groucho Marx (sus hermanos no son sino el discurso laciano del Otro, o sea él mismo), parece muy distante del mudo, distante en el concepto más que en el tiempo. Pero viene a ser lo mismo. Puesto que Wall Street ha concedido a Hollywood la palabra, como Dios, a Adán, el don de nombrar, Groucho Marx decide rechazar, anular esa palabra convencional de los financieros y los guionistas, lo que hoy llamaríamos el discurso del Poder, y lo hace mediante el procedimiento, muy financiero, para mayor ironía, de la inflación.

Inflaciona su lenguaje hasta el farrago, lo mazorral y la incompreensión. Su verbalidad es el cine mudo por otros caminos. Habla tanto que no se le entiende nada, o sólo una pequeña parte de lo que dice, alguna frase suelta, siempre contradictoria del discurso convencional, por añadidura.

La verbosidad de Groucho equivale a la gestualidad de Chaplin: un exceso de mensajes que ya no transmiten nada. Una inflación del mensaje por el medio. Si el mudo permite a los primitivos auto-crearse puros, exentos, ilesos, diferentes, erráticos e inventivos (la sociedad no puede imponerles su idioma, y con él sus mentiras), el in-

to genial de Groucho, su respuesta a la convencionalidad programada de los guionistas con sueldo base, es llevar la palabra al otro extremo, a la maraña del verbalismo que equivale a otra forma de silencio o que cae también en el silencio.

Se ha valorado mucho la verbalidad de Groucho, que soy el primero en plagiar, pero me gustaría asistir a la experiencia, si es que se ha hecho, de ver su cine sin banda sonora, para que el mimo audaz, el hombre de gestualidad moderna (que es la gestualidad surrealista de Dalí frente a la tradicional de Ingres, por ejemplo) se nos revelase como otro primitivo, libre de la manigua de su prosa.

Nadie ha metido tantas palabras en el cine como Groucho Marx, y esto, que parece una audacia, es más bien una modestia: un restituir el lenguaje al silencio. Ya que nos obligan a hablar, hablemos mucho.

Groucho Marx, así, consuma una doble rebelión. Quizá no una revolución, como se ha dicho, pero sí dos rebeliones: se rebela, en principio, contra la imposición de la palabra por Wall Street (es sabido el rechazo que produjo la llegada del sonoro en los críticos y en el público). Mas, dentro de esa rebelión contra «el señorito», Groucho ejerce la rebelión concéntrica y profunda contra el lenguaje, contra los dialectos convencionales de los negocios, la política, la sociedad, el amor y el cine mismo. Esta es su gran subversión, trasladada años más tarde al teatro por Ionesco. La anulación del discurso burgués por inflación o extrapolación. El público celebra más, en Groucho/Ionesco, la extrapolación, que suele dar el chiste, pero a mí me parece más importante la inflación, que convierte todo el idioma convencional, natural, naturalista, realista, en silencio.

(De ahí la inanidad de la literatura narrada y dialogada «naturalmente», de Galdós a hoy, del teatro a la

novela: no consigue sino crear un silencio letal; todo lo contrario del silencio deliberado y «de mala fe» de Groucho, Ionesco y los surrealistas).

Chaplin, confinado en el gesto, lo inflaciona y, como hemos dicho, hace la demagogia de la sentimentalidad. El sonoro sería el ácido que revelase al verdadero Chaplin. Groucho, confinado en la palabra, a la que ya no era posible renunciar, la inflaciona mediante la verbosidad y la incoherencia. Y añade a la verbosidad una gestualidad exasperada (más cubista que surrealista, diría yo), que es otra agresión a la académica sobriedad del sonoro. Si mediante la palabra destruye la banda sonora, mediante la gestualidad corporal reintegra el mudo dentro del hablado. Subvierte siempre.

Si la verbosidad de Groucho viene del surrealismo festivo, digamos, su gestualidad —eso sí que era expresión corporal— me parece que viene del cubismo, como he anotado. Groucho Marx, así, resulta, por añadidura, una antología viva de las vanguardias de entreguerras.

## Keaton

*No hay soluciones porque no hay problemas.*  
(Marcel Duchamp)

Buster Keaton, que éste sí que viene del circo, que es de donde hay que venir para hacer cine o teatro, representa, entre la sentimentalidad de Chaplin/Romeo y la vanguardia de Groucho, también muy shakespeareana con sus palabras, palabras, palabras, algo así como lo que representan Paul Klee, Piet Mondrian o Braque en la pintura de aquellos mismos años: el cubismo, el arte como cosa mental, y, social o políticamente, la izquierda ortodoxa, el hermetismo, la sobriedad, la clandestinidad, la tenacidad. En la triple respuesta al desafío de la palabra, desafío formulado por Hollywood/Wall Street, hemos visto que Chaplin contesta trocando sentimentalidad en corrosividad; Groucho, inflacionando el lenguaje para devolverlo al silencio (a más de reintroducir el mudo en el sonoro). Y Keaton asume, quizá, la contestación más original: se le puede obligar a hablar, pero no a sonreír. Mas eso pertenece ya a su época posterior, cuando el capitalismo cinematográfico le destruye artística y personalmente (alcoholismo). En sus contratos figura la prohibición de sonreír, incluso en público, con lo que su gravedad no es ya

## CHAPLIN-GROUCHO-KEATON

una protesta, sino una cláusula. Aranguren ha hablado recientemente de la admirable capacidad del capitalismo para hacer la digestión de todo, incluso de lo que se le opone.

Sobre todo, de lo que se le opone. Anteriormente, cuando aquellos creadores mudos y mímicos inventaban libros bajo la luz fija y grande de California, que ellos tornan intermitente como un morse de sol, Buster Keaton decide que, si el cine es un teatro mudo, va a ser también un teatro sin máscara o con máscara de escayola. Sólo sus ojos de muerto inteligente lo expresan todo, lo entienden todo. Keaton viene del circo, como tanto hemos dicho, y en el circo ha sido payaso contorsionista, me parece. Los grandes payasos no hablan y los grandes contorsionistas hacen un payasismo serio. El hallazgo de Keaton está en que somete a contorsionismo, no sólo su persona y su personaje cinematográfico, sino la película toda, los otros personajes, las casas, las cosas, los trenes, las multitudes, los barcos, el matrimonio, el Oeste y el Polo Norte. No hay ritmo cinematográfico más distorsionado ni acelerado que el de BK (realizador, naturalmente), que nos da el mundo como vértigo, el azar como catástrofe, la velocidad como sin sentido filosófico de la existencia y el honor traumático (caídas, golpes, carreras) como expresión exterior de la continua frustración interior.

En medio de este rodar de las piedras y las cosas, que es una versión acelerada e irónica del rodar del Universo, donde, como decía Sartre, los astros se sostienen unos a otros «por mutua desconfianza», lo único quieto, imparable, fijo, es la cara de Buster Keaton.

En *El colegial* hace la crítica del prefascismo juvenil y deportivo de las Universidades norteamericanas. En *Las tres edades* hace una lectura, que yo llamaría circense, de *Intolerancia*, de Griffith. En *El navegante*, la parodia de las películas de aventuras. En *Sherlock Junior* ensaya el cine dentro del cine, con gran acierto. En *Siete ocasiones* descodifica el matrimonio (gran mito de la comedia de Hollywood, con final feliz y novia vestida de tarta), mediante el efecto, tan antiguo y tan moderno, de la multiplicación. Cientos de novias, vestidas de tal, le persiguen por toda la ciudad, anhelantes de matrimonio, hasta que las novias se transforman en piedras rodantes con más dinámica psicológica (persecutoria) que newtoniana. El símbolo burgués y puritano de la novia vestida de blanco, se hace solu-

ble en la multiplicidad, con lo que se torna cómico y falso. Este es un recurso literario y artístico tan antiguo como innovador. La multiplicidad como crítica de la unicidad. Es lo que yo llamaría el babelismo crítico, la desmitificación por la repetición, como en la torre de Babel del Bosco, muy dado a este juego.

Cervantes transmuta una cosa en otra (pellejas en adversarios), recurso clásico, más Homero multiplica islas y viajes, cuando Ulises apenas se ha movido de la puerta de su casa: recurso crítico/poético que es ya modernidad.

Orson Welles multiplica gángsters cojos —es uno sólo— en la insuperable secuencia final de *Shangay Lady*, mediante un juego de espejos. Muchas



novias son ninguna novia y muchos gángsters son ningún gángster.

García Márquez multiplica los Buendía hasta confundirnos poéticamente y hacer la crítica del militarismo de los Buendía por mera proliferación.

Alvaro Cunqueiro, en *El hombre que se parecía a Orestes*, multiplica los posibles Orestes vengadores que han de llegar un día, con lo que descodifica el mito y, de épico, lo traspone a lírico.

Lo anula.

El trasponer lo singular a plural es un recurso poético crítico muy moderno que viene de muy antiguo y

que me parece no ha sido estudiado. Sirve para desmitificar el mito, cuando lo hay —la novia ideal, blanca y radiante— y para potenciar lo sencillo, lo cotidiano, lo humildemente impar, poematizándolo: la mujer de *El año pasado en Marienbad*, que llega y llega y llega, una y otra vez, y está siempre llegando, en la sobreimpresión de su llegar.

Así se mitifica a una mujer «usual».

En *El último round*, BK se interna en el mundo del boxeo. En *Our hospitality* evoca poéticamente la América del XIX. En *El héroe del río* alterna su caligrafía de director con su dinamismo de acróbata. En *Go west* realiza la crítica sentimental del western, volviéndose, como hemos visto en otros títulos, sobre el propio mundo del cine, que le rodea, para enriquecer su imaginación y dialectizar su medio.

*The General*, de 1926, conocida en España como «El maquinista de la General», es el film de BK más ambicioso de planteamiento. Quiere recoger nada menos que la guerra civil americana. Keaton y su tren, cruzando líneas enemigas y ciudades de cualquier bando son la visualización de esa tenacidad personal (Keaton insiste siempre), transferida a la máquina.

Si Carlos Marx habló de «humanizar la naturaleza», Keaton llega incluso a humanizar la máquina (que es todo lo contrario de someterla a una producción masiva y seriada). La guerra es la gran metáfora de este filme. Metáfora mayor de la que nacen docenas de metáforas menores, y metáfora, sobre todo, que permite numerosas lecturas, como toda verdadera invención literaria. La lógica del individuo, que es la lógica de la vida, frente a la lógica de la guerra, que es la lógica de la muerte, me parece sociológica de masas de ahora mismo, que BK plantea ya en este filme, hace más de medio siglo.

Chaplin o la sentimentalidad gestual. Groucho o la verbosidad surreal. Keaton o la velocidad irracional (del mundo moderno). El sentimentalismo y el mimo, la verbosidad, incluso la velocidad irracional —el ruido y la furia— están en Shakespeare. El cine fue el cine cuando fue un Shakespeare mudo. El celuloide rancio es el más fresco. Filmotecas, cinematecas y minicines nos dan hoy, inagotablemente, cine primitivo. Este fin de siglo, viejo y artrósico, que ya somos todos, vive cada tarde la experiencia lustral y purificadora de sus orígenes, sumersión en la sombra joven del cine, cuando el cine era la imaginación lozana de un siglo nuevo. ■ F.U.