

Farsa y parodia en los films de Charles Chaplin

VICTORIA SÁNCHEZ MARTÍNEZ

Farce and Parody in Charles Chaplin's Films

Abstract

Some literary critics identify comic farce, which has its origin in the Greek Ancient Comedy by Aristophanes, with the Dionysian principle, as well as comedy, the origin of which is traced in the Greek New Comedy, with the Apollonian principle, that is, the principium individuationis according to Nietzsche. With the revival of Comedy in the 16th century, in many theoretical works one often finds the metaphor "well constructed plot", in contrast to the supposedly anarchic and implausible farce or popular comedy. Farce, by means of parody, seeks drama text deconstruction, including comedy text deconstruction. The aforementioned historical dialectics was carried on in Hollywood with the celebrated burlesques and comedies of the American classic cinema. Chaplin's oeuvre exemplifies this well.

Key Words: Farce, parody, comedy, American classic comedy.

En los textos teóricos que abordan en el campo de la teoría literaria y cinematográfica el estudio de lo humorístico hallaremos con cierta frecuencia una dialéctica entre lo cómico y la comedia que en ocasiones se plantea en términos filosóficos y, siguiendo a Nietzsche¹, en términos de lo apolíneo y lo dionisiaco. Se identifica de este modo la farsa cómica, cuyo origen está en la Vieja Comedia griega de Aristófanes, con el principio Dionisiaco; y la Comedia, cuyo origen está en la Nueva Comedia griega de Menandro, con lo Apolíneo. Apolo, señala Nietzsche, es la divinización de la individuación:

"... no conoce más que una sola ley, el individuo, es decir, el mantenimiento de los límites de la personalidad, la "medida" en el sentido helénico"².

Es asimismo la divinidad ética, disciplina del "conócete a ti mismo" que inauguró Sócrates. El descuido, la exageración, pertenecen al mundo bárbaro, anterior a la época apolínea, pero, señala Nietzsche:

"¡Y no obstante, Apolo no pudo vivir sin Dionisio!"³.

¹ NIETZSCHE, Friedrich (1872): *El Origen de la Tragedia*, Espasa Calpe. Madrid (1975).



² NIETZSCHE, Friedrich, *op.cit.*, p. 37.

³ NIETZSCHE, Friedrich, *op.cit.*, p. 37.

4 ROSEN, Ralph M.: *Old Comedy and the Iambographic Tradition*, Scholars Press, Atlanta, Georgia (1988).



5 PAUL, William: "Charles Chaplin and the Annals of Anality", VVAA: *Comedy/Cinema/Theory*, University of California Press (1991), p. 114.



6 BAJTIN, Mijail (1965): *La Cultura popular en la Edad Media. El Contexto de François Rabelais*. Alianza Editorial, Madrid (1988) p. 35.

7 CASTELLANI, Victor: "Plautus versus komoidia: Popular farce at Rome" VVAA: *Farse*, Cambridge University Press (1988), p. 53 y 54.

El origen de la farsa cómica lo encontramos, según varios autores, en la Vieja Comedia de Aristófanes en el S. V a.c. Los dramaturgos cómicos de la Atenas del siglo V a.c., señala Ralph M. Rosen⁴, crearon un género que recogió diversas tradiciones literarias anteriores, como el yambo o poema de insultos, modo poético utilizado para la sátira. El insulto, la sátira, alcanza en la escena cómica una forma estilizada. Las peleas, los enfados, son uno de los motivos cómicos más antiguos, irritación que aguza el ingenio y que puede llegar a ser origen de formas verbales extremadamente complejas. Donde hallamos ya un primer elemento en común con el *slapstick* cinematográfico. En las películas de los 10 de Chaplin el recurso argumental que propicia las peleas burlescas es con frecuencia la farsa amorosa, coqueteos, celos, de forma similar al vaudeville. Estas peleas son representadas de un modo físico, y el juego formal se realiza con respecto a los movimientos en la escena, es el típico tropezo o cabriola.

El enfado estimula la imaginación y hace fluir imágenes degradantes y grotescas de la persona, en ese momento, tal vez odiada, animalario que se refleja para William Paul⁵ en la elección que hace Aristófanes de los títulos de sus obras: *La Ranas*, *Las Avispas*, *Los Pájaros*. Uno de los más bellos films de Charlot se titula, del mismo modo, *Vida de Perro* (1918).

Las obras de Aristófanes se caracterizan por su "animalidad", con su lenguaje sexual obsceno y bromas escatológicas y del mismo modo, señala William Paul, la obra de Chaplin y en general el burlesco americano se halla repleto de estas imágenes grotescas y vulgares. La imagen grotesca en la caricatura, la exageración e hipérbole de lo material, lo incongruente, son, no obstante, elementos característicos de lo cómico. El término grotesco aparece, tal y como nos lo explica Bajtin⁶, en el S. XV cuando en unas excavaciones efectuadas en los subterráneos de las Termas de Tito en Roma se descubrió un tipo de pintura ornamental hasta entonces desconocida a la que se le denominó "grottesca", del italiano "grotta", gruta, que sorprendió por el juego de formas vegetales, animales y humanas que se confundían y se transformaban entre sí. La Comedia en la Grecia clásica se representaba, así como la Tragedia, en los festivales primaverales que se celebraban en honor a Dionisios. Según describe Victor Castellani⁷ el ritual dionisiaco consistía en representaciones colectivas de animales y otras personificaciones, mediante máscaras y disfraces, con canciones y danzas marcadas por el humor ritual en honor del dios de la fertilidad, Dionisio; y la Vieja Comedia tiene su origen, así como la Tragedia, en estas representaciones. En ambos géneros el coro es heredero de los rituales dionisiacos, ditirambos, danzas y cantos en honor a Dionisios.

Cabe, reiteramos, la posibilidad de plantear la hipótesis de la existencia de una dialéctica particular en la historia teatral y literaria occidental, no sólo entre tragedia y comedia, sino también entre cómico y comedia. Según Gregory Dobrov⁸ en la obra cómica de Aristófanes predomina el elemento dionisiaco frente al logos o mitos y será por ello un texto inestable que sufrirá pronto una transformación hacia la Media y Nueva Comedia. Encontramos en la Nueva Comedia el origen de la comedia romántica y barroca que fue transmitida al Renacimiento a través de la obra de autores romanos como Plauto y Terencio (siglo II a.c.) pero sufriendo una transformación en la obra de Plauto quien, según señala Victor Castellani⁹, tomó materiales de la Nueva Comedia y los adaptó al ambiente romano siendo metamorfoseada la comedia de nuevo en farsa. Así, dice Victor Castellani¹⁰, se produce una desestructuración en Plauto (interesado sobre todo en la diversión) del texto cuidadosamente construido de la Nueva Comedia. Esta misma relación entre Farsa y Comedia se produce años más tarde en la *Comedia dell'Arte* italiana respecto a la Comedia de Calderón, entendiendo "Comedia" en el sentido que tuvo en el siglo de Oro, no como obra de carácter humorístico, sino en el más general de obra dramática, siendo en el siglo XVII y XVIII objeto de múltiples adaptaciones, señala Nancy L D'Antuono¹¹, por parte de la *Comedia dell'Arte*. La Farsa inglesa del XIX, según Jim Davis¹², derivó también de obras del S. XVIII y del declive de la comedia en cinco actos; a menudo se representaba después de melodramas y actuaba como inversión de las obras más heroicas que habían precedido. Recogió de forma esquemática argumentos tanto de la comedia como del melodrama al cual seguía en las representaciones y previsiblemente parodiaba. El éxito de la farsa radicaba sobre todo en la interpretación del personaje, antes que en el argumento. De tal modo que el público comenzó a confundir los personajes que veía en escena con el actor que los interpretaba, a semejanza del burlesco americano.

Parece plantearse, por tanto, la relación entre cómico, farsa y comedia en términos de parodia. Esta parodia es protagonizada por personajes con características infantiles. El universo cómico ha ido asociado siempre a lo popular, de ahí el recurso al siervo y a lo infantil en farsas y comedias, apareciendo sin embargo no necesariamente en contradicción, sino casi siempre en dialéctica, con el mundo idealista que se supone compete a las clases elevadas de la sociedad, o al menos así se representa en los textos. Recordemos en este sentido la figura del gracioso en la Comedia del Siglo de Oro. Y cómo no, en el año de *El Quijote*, a Sancho.

Hablando del personaje cómico y de lo infantil en lo cómico, a través de la obra de Freud¹³ y como nos señala Jesús González Requena¹⁴, nos

8 DOBROV, Gregory: "The pawn of farce: Aristophanes", *Farse*. op. cit., p.28.

9 CASTELLANI, Victor: "Plautus versus komoidia: Popular farce at Rome", *Farse*, op. cit., p. 53

10 CASTELLANI, Victor, *op. cit.*, p. 61.

11 D'ANTUONO, Nancy L.: "Calderón a la italiana: El hijo del sol, Faetón en la corte Virreinal de Nápoles en 1685" *El texto puesto en escena. Estudios sobre la Comedia del Siglo de Oro. En honor a Everett W. Hesse*. Támesis, London (2000) op. cit., p. 22 y 23.

12 DAVIS, Jim: "His Own triumphantly comic self: self and self-consciousness in nineteenth century English Farce", *Farse*, op. cit., p. 115.

13 FREUD, Sigmund (1905): *El Chiste y su relación con lo Inconsciente*. Alianza Editorial, Madrid (1990).

14 GONZÁLEZ REQUENA, Jesús: "Cómico, Parodia, Comedia: Los géneros de la risa", *VVAA: La Comedia en el Cine Español*, Dicrefilm (1986).

iremos aproximando a un estudio más concreto del burlesco americano y de la obra de Chaplin. Según señala Freud algo nos resulta cómico al compararlo (en sus movimientos, formas, expresiones) con nuestro yo adulto. Cabría decir, por tanto, que la percepción de lo cómico resulta placentera porque nos libera del gasto intelectual de tipo abstracto, lógico, que se requiere en otro tipo de textos. Y nos presenta por ello Freud como contrapuesto a lo cómico lo racional en una extraña comparación con la máquina. La máquina demuestra para Freud que la racionalidad humana persigue, al contrario de lo cómico, una minoración del gasto de movimientos y un aumento del gasto intelectual. No es posible ignorar este argumento de Freud si tenemos en cuenta las numerosas ocasiones en las cuales lo cómico, y por supuesto Charlot, ha hecho parodia de la misma máquina, por ejemplo en la célebre *Tiempos Modernos*, 1935.

Para Freud y Bergson¹⁵, caricatura, parodia e imitación, sirven muy a menudo de burla dirigida contra personas investidas de autoridad, aquellas que en general mejor representan la rigidez y exigencias que supone para el individuo el orden social: maestros, religiosos, policías, políticos y demás profesiones prestigiosas que utilizan un lenguaje difícil y, en apariencia, sectario. Frente a ellos el payaso, el bufón, representa al niño, quien se disfraza y emula a sus adultos y nos libera en la inconsecuencia e ingenuidad de las restricciones de lo social, de lo lógico y lo racional. Señalemos de nuevo cómo lo cómico permanece en un universo infantil donde la identificación es imitación, alienación, pero también juego, fantasía. Puede decirse que la farsa actúa mediante un proceso de deconstrucción de los efectos de sentido del discurso, por ejemplo los efectos de identificación emotivos en el drama. La irrealización y extrañamiento frente al universo cómico impide la identificación con el personaje en términos de compasión y dolor, señala Jesús González Requena¹⁶, y construye una tercera vía para la participación emotiva del espectador en los textos: la risa.

¹⁵ BERGSON, Henry (1900): *La Risa*, Orbis, Barcelona (1986).

¹⁶ GONZÁLEZ REQUENA, Jesús, *op.cit.*, p.25 y 26.

¹⁷ GONZÁLEZ REQUENA, Jesús, *op.cit.*, p. 27.

Señala de este modo Jesús González Requena¹⁷:

“Siguiendo esta misma vía podríamos definir el relato cómico como uno caracterizado por un universo ficcional híbrido que fuera el producto del entrecruzamiento de dos universos de referencia autónomos y mutuamente excluyentes”

Nos resulta por ello cómico tanto el adulto con características infantiles, como el niño con comportamiento adulto. Recordemos en este sentido la película *El Chico* (1921), de Chaplin. Señalemos, sin embargo, cómo en la obra de Chaplin, especialmente en esta película, se produce una bella combinación de elementos cómicos y melodramáticos, y la empatía con ambos personajes se nos muestra evidente.

Como vimos en la farsa inglesa del XIX, actor y personaje, Chaplin y Charlot, se nos confunden. En la creación del personaje de Charlot puede decirse que confluye la propia experiencia, la niñez de Chaplin y la tradición cómica occidental de la que hemos hablado. El Chaplin de la *Essanay*, nos dice Jean Mitry¹⁸, aún muestra la influencia de Mack Sennett sin abandonar del todo la farsa burlesca, la caricatura de personajes estereotipados que se repiten de film a film con un maquillaje exagerado, barbas y cejas pobladas y postizas. Pero Chaplin en esta serie de films, señala, desarrolla ya el mimo drama, el juego con los objetos y la pantomima rítmica semejante a un ballet. Belleza que se combina, no obstante, con elementos extremadamente grotescos y sórdidos. En la época de los largometrajes de los 20 se desarrolla la dimensión dramática de Chaplin; así tenemos ciertos films de finales de los 10 y de los años 20: *Vida de Perro*, *El Chico*, *La Quimera del Oro*, *El Circo* y, finalmente, *Luces de la Ciudad*.

Respecto a la existencia de una poética cómica propia chaplinesca, habrá que mencionar su concepción del gag y lo cómico a la que dedicó su estudio sobre Charles Chaplin André Bazin¹⁹; habla Bazin del peculiar universo cómico de Chaplin que se manifiesta en la relación de Charlot con los objetos en el gag, su despiste, que le conduce a la mecanización y, al mismo tiempo, al rechazo de lo racional. Esta dialéctica, lucha del cómico con lo racional, es una de las constantes de muchos gags de Chaplin. Es común a ellos el interés por la deconstrucción de este universo racional de la máquina, en realidad del propio pensamiento racional o científico, a través de su burla o parodia. Muestran los mecanismos en los gags de Chaplin un movimiento de carácter geométrico, sin fin narrativo. En *Charlot a la una de la madrugada*, 1916, la misma máquina, representada en un gran péndulo de reloj de pared, parece tener voluntad propia y no hace sino seguir su propia lógica, hablar por sí sola, obcecada y ciega, así como el resto de los muebles de la casa. Yo creo que esta serie de gags cómicos con las máquinas nos enseñan en qué se convierte la lógica y el discurso vacío de función y sentido, es decir, deconstruido: una máquina desconectada de la función para la cual fue concebida es la imagen de la locura, se convierte en imagen de repetición pulsional, que puede resultar cómica, pero a la vez cruel. En la máquina no existe sino lo cíclico y lo pendular, frente al tiempo experiencial del sujeto, y por ello en este gag el reloj literalmente impide avanzar al personaje.

Al final de los 20, ya en su madurez, Chaplin realiza una bella película *El Circo*, 1928. Al principio del film aparece Charlot en las inmediaciones del circo. Perseguido junto a un ladrón por la policía, involuntariamente implicado en el robo de una cartera, entra en la atracción circense y lo primero que encuentra en ella es una cinta mecánica que parece



18 MITRY, Jean: *Tout Chaplin. L'Ouvre Complète Présentée par le Texte et par L'Image*. Atlas, Paris (1987) p. 49.

19 BAZIN, Andre: *Charles Chaplin*, Fernando Torres, Valencia (1974).



reproducir automáticamente la carrera de la secuencia anterior, donde ambos personajes corren pero no avanzan en campo por el efecto del travelling de retroceso. Se encuentra Charlot en la sala de una atracción circense con multitud de espejos en los que aparece su imagen reproducida desde múltiples puntos de vista. Parecemos asistir a una desintegración de la visión, ruptura al mismo tiempo de la individualidad. Y en este caso se representa un extremo y literal extrañamiento del personaje, convertido en pura imagen, puro objeto visual, que como tal puede fragmentarse; rota la imagen, se nos muestra irreal y enigmático este universo de la feria, del circo.



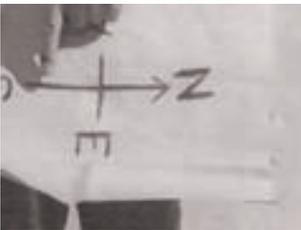
Siendo descubierto, prosigue la persecución, y Charlot entra en la carpa del circo, donde asistimos a otro mecanismo escenográfico, un gran tambor circular en movimiento sobre el que corren los payasos, cuya fuerza centrífuga los arroja al exterior. Allí se suben Charlot y detrás de él el policía, corriendo en círculos, en una carrera sin dirección ni sentido, donde se invierten los términos, y ahora es Charlot quien persigue al policía. Escapamos a cierta sensación de vértigo, reconstruimos, volvemos al contacto con la realidad, creo, a través de la risa.



Finalmente, entre las secuencias elegidas hablaremos de *La Quimera del Oro*, 1925. En una imagen claramente de ficción que muestra un decorado artificial, vemos a Charlot paseando por un estrecho camino en las montañas nevadas, al borde de un acantilado, seguido de un oso. Después de bajar por la montaña y resbalar en la nieve, Charlot se incorpora y se apoya, en uno de sus gestos habituales, en su bastón flexible, el cual se hunde y por ello cae. Charlot está desorientado en la nieve, un gran universo blanco sin referencias, sin huella humana; coge un simple mapa, un único signo simple, esencial, para guiarse, donde sólo aparecen las cuatro coordenadas espaciales: Norte, Sur, Este, Oeste, una articulación simbólica básica del espacio, en una cruz trazada en el también blanco papel.



Pero empieza a girar alrededor del mapa, dándole de este modo la vuelta, y arbitrariamente elige un norte, una dirección cualquiera, que le conduce a un lugar donde se halla un cartel en memoria de alguien que allí se perdió y murió. Charlot es aquí un hombre despistado, en el sentido más literal de la palabra. Ignora la norma, el signo, el cual se muestra arbitrario y pierde todo lazo con el mundo real sirviendo así a su misma parodia en el gag. Señalar cómo el argumento del film girará en torno a este tema: hallar, encontrar en lo real, un lugar, un sitio en algún momento localizado en un mapa mediante un signo que se ha perdido, se ha olvidado: la montaña con la mina de oro, lugar de fortuna tal vez



en inversión al anterior, lugar de muerte. Y por tanto, de la dialéctica entre el signo y lo real es de lo que creo se nos habla en este célebre film cómico de Charlot.

Planteo lo cómico por tanto como un lugar, un texto, para la construcción del sujeto. Pero se hace evidente, al mismo tiempo, una clara contradicción, ya que en lo cómico se produce, del mismo modo, una deconstrucción formal y estructural de los discursos parodiados.

Se trata por ello de preguntarse cómo desde el “sin sentido” lo cómico, la risa, hacen surgir el sentido.



Chema Rodríguez