

# BÁSICOS FILMOTECA

## LOS GÉNEROS CINEMATOGRÁFICOS

### LA QUIMERA DEL ORO

THE GOLD RUSH. Charles Chaplin. EEUU. 1925

Sesión 2 / Jueves 15 de noviembre de 2012

Presentación y coloquio a cargo de Carlos A. Cuéllar,  
profesor de la Universitat de València.



#### LA SUPERVIVENCIA EN TIEMPOS ACIAGOS: LA QUIMERA DEL ORO

“... desde *La quimera del oro*, el mundo entero comienza a comprender que Charles Chaplin no es un bufo extraordinario, ni un actor excepcional, ni un cinematografista magistral sino mucho más que todo eso: un genio.”<sup>1</sup>

En realidad sólo comparto parcialmente la afirmación de Manuel Villegas López, pues creo que Chaplin ya había demostrado su genialidad mucho antes, en el mediodrama *El chico* (*The Kid*, 1921) o en el corto *Charlot emigrante* (*The Immigrant*, 1917), por citar sólo un par de casos en una filmografía ejemplar por su coherencia y calidad, hasta el punto de que resulta francamente difícil, si no imposible, decidir cuál podría ser su mejor película. Con todo, y dejando aparte esta cuestión, *La quimera del oro* es una de las más hermosas alegorías ofrecidas por el arte cinematográfico, lo que no debería extrañarnos si tenemos en cuenta el “currículum” de su autor. Cierto es que los temas que trata son universales, como hicieron en su día William Shakespeare o Akira Kurosawa, y es esa universalidad la que determina en buena parte su vigencia, pero además la crisis actual que atravesamos hace que tanto su personaje como sus películas sean, me temo, tan actuales como en la época en que fueron estrenadas. La sencillez y la falta de pretensiones del film (el menos pretencioso de Chaplin) favorece, creo, esa lectura alegórica de la que cada cual puede extraer la lección que le convenga.

Un fenómeno histórico (la “Fiebre del Oro” a la que alude el título original del film) y un suceso trágico (un episodio de canibalismo ocurrido en 1849 en la expedición Donner) sirvieron de inspiración para una película en la que en lugar de la habitual integración

de melodrama y comicidad, Chaplin prefiere elaborar una sabia mixtura entre género cómico y cine épico en el que el héroe lo es, precisamente, por su humanidad, y no por la recurrente idealización del personaje en los relatos épicos.

Y este héroe, dotado de las cualidades y defectos de cualquier persona normal y corriente, pasa frío y hambre, mucha hambre. La comida y las dificultades para obtenerla ha constituido una de las constantes temáticas más importantes en la filmografía de Chaplin. La obsesión por el tema tiene una explicación biográfica, pues la infancia de Chaplin en el East End londinense fue lo más parecido que se pueda imaginar a una novela de Charles Dickens. Chaplin conoció lo que es pasar hambre de verdad, sufrió la pobreza en carne propia, y esa experiencia le marcó para el resto de su vida. Sin embargo, como todo buen artista, Chaplin supo proyectar el trauma del hambre y resolverlo de forma positiva a través de su representación cinematográfica, lo que confirma una vez más el poder catártico de la creación artística. En efecto, el tema de la alimentación generó algunos de los mejores gags de su carrera cinematográfica, y *La quimera del oro* contiene algunos de los más conocidos.

En efecto, antológicos son los “gags” de asociación en los que Charlot es perseguido por un famélico compañero que, sufriendo una peligrosa alucinación, le ve como un pollo gigante, y aquel otro en el que Charlot y su compañero deciden cocinar y comer uno de sus zapatos. Por otro lado, el celeberrimo baile de los panecillos no fue una aportación original de Chaplin (ya aparece en el film *The Coock*, dirigido en 1918 por Fatty Arbuckle) pero lo hizo suyo gracias a la forma magistral en que lo interpretó. De nuevo la transposición cómica se sitúa en la base del gag, asociando tenedores y panecillos a pies y piernas de un diminuto bailarín de

cabeza gigantesca (la del propio Chaplin) y, como mucho después afirmase Johnny Depp, la clave de su eficacia reside no tanto en el juego de piernas (en realidad “juego de manos” de Chaplin) como en los movimientos del rostro y la dirección de las miradas del actor. No es de extrañar que los surrealistas gustaran del “slapstick” y de Chaplin, pues este no hace sino aplicar inconscientemente el método paranoico-crítico teorizado por Dalí: el artista surrealista, como el paranoico, descontextualiza los datos que le ofrece su entorno real y les otorga un sentido nuevo, acorde con su visión delirante. El surrealismo cómico de Chaplin no es enfermizo, pero el mecanismo en gags como el comentado es el mismo.

Pero si en lugar de centrarnos en su tema lo hacemos en su estructura, hablar de gag chapliniano implica hablar de gag circular o de desvío lúdico. Fue el profesor Francis Bordat (2) quien acuñó y estudió el concepto, que designa aquel tipo de gag que interrumpe temporalmente el relato principal, desviando la atención del audioespectador hacia la naturaleza lúdica del propio gag, para, una vez finalizado, volver de nuevo al relato, que continuará sin fisuras hasta la aparición del siguiente gag. Este concepto implica considerar el gag como obstáculo para la narración, pues la detiene cada vez que aparece. La otra modalidad de gag chapliniano, según Bordat, presente en su obra, es el que denomina de “detonación siléptica”, y que explica poniendo como ejemplo el gag en que Charlot usa una cuerda para evitar que se le caigan los pantalones en el baile con Georgia, para descubrir a continuación que la cuerda es en realidad la correa de un perro que derriba al protagonista cuando comienza a perseguir a un gato. Está claro que siempre hay riesgo de sobreinterpretación por parte de analistas e intelectuales, pero también es cierto que un cineasta tan perfeccionista, detallista y reflexivo como Chaplin, invita a que los especialistas desarrollen todo tipo de teorías sobre su praxis fílmica.

La calidad de la película y su valor intemporal como representante del modelo clásico, permitió su reestreno en 1942, pero en una versión ligeramente modificada, pues Chaplin aprovechó la tecnología vigente para distribuirla con pista de sonido óptico en el que grabó música y efectos sonoros perfectamente sincronizados con la imagen. Hoy, 15 de noviembre de 2012, recuperamos el film y volvemos a disfrutarlo. En los tiempos que vivimos la supervivencia no es sólo una preocupación de los individuos, también lo es de algunas instituciones, especialmente si son de carácter cultural. Sometidos por la avaricia de una banca usurera que actúa descaradamente amparada por políticos serviles, en un sistema en el que se nos aliena usando la economía para acabar con nuestra libertad, la alegoría planteada por Chaplin está más vigente que nunca, como crítica de un sistema esclavizado por la economía y como catarsis ofrecida por un artista que dio lo mejor de sí mismo para hacernos la vida más llevadera.

He iniciado este texto con una cita de Manuel Villegas López y quiero cerrarlo con otra del mismo autor. En ella no se refiere específicamente al film que nos ocupa, pero le viene como anillo al dedo:

“Si la aportación -general y más profunda- del Renacimiento a las artes fue el redescubrimiento y valorización del hombre, en la historia del cine esta misión le ha correspondido a Chaplin.” (3)

Porque sí, Chaplin revalorizó al hombre y a la mujer, y mucho antes de que también lo hicieran otros humanistas como John Ford, Akira Kurosawa o Satyajit Ray, solo que el humanismo de Chaplin opta por lo cómico como categoría estética y por la risa como terapia de un alma, la nuestra, siempre necesitada de alivio y cariño.

**Carlos A. Cuéllar Alejandro**  
Universitat de València

1 VILLEGAS LÓPEZ, Manuel. *Charles Chaplin, el genio del cine*. Madrid: Ediciones JC Clementine, 1998, p. 104.

2 BORDAT, Francis. “Réflexion sur le gag”, en RAMÍREZ, F. y ROLOT, C. (ed.). *Cinéma. Le genre comique*. Montpellier: Centre d’Étude du XXe siècle Université Paul-Valéry, 1997.

3 VILLEGAS LÓPEZ, Manuel. *Op. cit.*, p. 324.

## EL CINE CÓMICO NORTEAMERICANO

### Comedia / cine cómico

Aceptando de entrada que la comedia es un género cinematográfico, la pregunta inicial cuando hablamos de la comedia es cuál es su geografía genérica, es decir, cuáles son sus fronteras. Si, en general, los límites entre los diversos géneros son las más de las veces imprecisos, borrosos, cuando nos centramos en el universo de la comedia comprobamos, aunque aceptemos en comparación con otros que es un género más bien fuerte y bastante codificado, que en última instancia es un género difícil de definir y de abarcar, que parece no estar clausurado y que integra en su vasto y amplio seno, a modo de un supragénero, una serie de corrientes, variantes, subgéneros, etc.: la comedia romántica y sofisticada (y su particular variante hollywoodiense, la *screwball comedy*, que tiene su década dorada entre mediados de los 30 y los 40), la comedia musical, el cine cómico, la comedia satírica, la parodia, la comedia negra, la comedia dramática...

El primer paso a la hora de acotar el terreno de juego de la comedia en sus manifestaciones históricas, sobre todo en cine americano, es ver las relaciones –tanto semejanzas como diferencias– entre el cine cómico, también conocido como *burlesque* o *slapstick comedy*, y la comedia, lo cual nos lleva a preguntarnos si el primero es un subgénero del segundo, si son variantes de un mismo género o si son dos géneros diferentes. Como es habitual son, éstas, discusiones poco prácticas. Lo importante en última instancia es saber identificarlos, entender de qué estamos hablando cuando utilizamos esos términos. El cine cómico se presupone un ámbito genérico bien diferenciado en el extenso universo de la comedia. Según el teórico y crítico Jean Paul Simon, estaríamos ante lo que denomina, según su propia terminología, el cine-chiste, que él plantea como un género distinto –o variante autónoma– de la comedia. Incluso para otros teóricos, el cine cómico no sería tanto un verdadero género como una categoría discursiva que podría integrarse en los códigos de cualquier género.

**José Antonio Hurtado**

### El gag en el cine cómico norteamericano

El cine cómico se caracteriza, al igual que sus predecesores (comedia popular, farsa y espectáculos cómicos) por el énfasis puesto en la diversión y la presencia constante del gag y la risa. Parece tener su antecedente más lejano en el ritual dionisiaco, la Vieja Comedia de Aristófanes y, más tarde, en comedias populares como la farsa, el Carnaval y otros espectáculos cómicos populares.

[...] Sabemos de la importancia en el cine cómico de todo aquello que produce risa. En este sentido, el elemento esencial del texto cómico es el gag y, en el cine cómico mudo, el gag visual. Noël Carroll nos define varios tipos de gag. La interferencia mutua de escenas o decorados es el primero de ellos, donde se confunden

la realidad objetiva y la subjetiva del personaje. Así, el gag de la piel de plátano o el de cualquier tropezón puede interpretarse como un caso de condensación, con imágenes diversas de la misma realidad simultáneas y contrapuestas. Más claro se ve este proceso en los siguientes tipos de gags: la metáfora mímica, que utiliza la pantomima para asemejar cosas disparatadas (por ejemplo, Charlot y su compañero comiendo las suelas de las botas del vagabundo como si se tratara de un filete en *The Gold Rush*), y la analogía de objetos que no requiere la mímica, sino que se basa en la semejanza formal de la imagen. Finalmente, tenemos el gag sorprendente de la imagen variable, en el cual se contradicen bruscamente las expectativas generadas en el público. Todas estas técnicas están basadas en la ambigüedad, la posibilidad de doble interpretación de imágenes, gestos y movimientos, y la consiguiente sorpresa que se produce en el espectador.

Los objetos, elementos del decorado, que en el cine narrativo pueden ser secundarios, ocupan en el gag un lugar primordial, según señala François Mars. El objeto en el gag es indispensable transición entre la idea en estado puro y su proyección en la realidad. Resalta por tanto la importancia de la representación (espacio, marco visual, contexto) que define a los personajes, antes que una evolución psicológica; y no aparece en principio la historia sino como pretexto para la realización de estos universos anárquicos, infantiles y oníricos característicos del cine cómico.

[...] El género cómico, gracias al gag, supuso cierta excepción en el cine americano. Si el cine de Hollywood desde sus comienzos se caracterizaba por una representación realista del espacio fílmico, nos encontramos en lo cómico, en el gag, con una clara inverosimilitud, la ambigüedad e irrealidad del espacio representado, la inconsecuencia en los elementos del decorado, como por ejemplo en *One Week*, de Keaton, donde una casa es construida con piezas desordenadas, un tejado descolocado, invertido, o la puerta de entrada en el primer piso.

Donald Crafton señala que el término *slapstick*, que con tanta frecuencia se utiliza para referirse al cine cómico americano de la década de los 10 y 20, se refiere a una larga vara formada por tejas unidas que producía un chasquido cuando se golpeaba por sorpresa a otro payaso en el circo, y subraya este carácter disruptivo y sorprendente del gag y el origen del género en espectáculos populares; connota a su vez sorpresa y la falta de integración lineal del género. De tal modo que el gag, pese a su estructura temporal y constituir una especie de pequeño relato (dimensión narrativa cuyo prototipo es la persecución), es al mismo tiempo una forma espectacular caótica, disruptiva (cuyo prototipo es la batalla de tartas), que “detiene” la progresión de la narración; está además caracterizado en lo narrativo por consecuencias inesperadas y una desproporción de causa-efecto.

[En cuanto a sus modos de representación,] en el cine cómico, en ciertos aspectos, se hace evidente la preferencia por lo que se ha llamado modos primitivos o teatrales de representación, los gestos corporales y movilidad del actor en el escenario en plano general sustituyen a la representación psicológica del primer plano en otros géneros. Según señala Noël Burch, en el burlesco asistimos a cierta permanencia de la imagen “primitiva”, frontalidad de los encuadres y poca frecuencia de primeros planos, con una estética general de carácter ingenuo o “infantil”. Hay rasgos del cine cómico, por tanto, que parecen anclados en los modos de representación del cine primitivo, pero son, al mismo tiempo, exigencias estéticas del género; la predominancia de planos frontales, simétricos, por ejemplo, puede relacionarse con la tendencia de lo cómico a la repetición y la especularidad.

## El género burlesco en Hollywood

En 1907 Ben Turpin debuta en la Essanay. Mack Sennett es contratado por la Biograph en 1909 y rueda *The Curtain Pole*. Se está gestando la célebre escuela cómica americana. Sennett funda en 1912 la célebre Keystone. [...] El cine burlesco americano recoge en estos años la tradición del *slapstick* y también una mezcla de diversas influencias de films cómicos europeos, franceses e italianos. Estos films, como señala Leutrat, fijaron algunos rasgos característicos del género: la persecución, la tarta de crema o la impertinencia frente a la autoridad. [...] Mack Sennett conservaba de los primeros films cómicos, junto a la fantasía e irrealismo, la rudeza y asaltos crueles al cuerpo, golpes, quemaduras, explosiones o complicadas peleas, es decir, la representación grotesca y transgresora. Los argumentos de la Keystone son simples intrigas, pero a partir de 1914 se complica la estructura narrativa de sus films y comienza a construirse el *star system* cómico.

La comedia burlesca fue puesta a punto por Sennett, pero aún se basaba en el *slapstick* antes que en gags visuales más inspirados. A partir de 1915 y durante un espacio de quince años, la producción de films cómicos fue muy prolífica, pero el año 1921 marca, según Leutrat, la transición entre dos épocas del cine cómico estadounidense, “la de la patada en el culo y la del gag refinado”. Se dice que en los años 20 el cine burlesco se afina en la geometría keatoniana o que marca el deslizamiento hacia la comedia psicológica o de costumbres. Se desarrolla entonces el personaje cómico, que reemplaza al burlesco colectivo, y ahí encontramos a los grandes cómicos de los 20: Harold Lloyd, Keaton, Larry Sennon, Harry Langdon, Stan Laurel, Chaplin (quien, no obstante, ya elaboraría a partir de 1914 su personal obra). La adaptación de sus películas a valores narrativos es interpretada por algunos historiadores del cine, como Steve Neale y Frank Krutnik, como la desaparición del *slapstick* en su forma original, paradójicamente en el momento en que se producen sus obras más celebradas.

**María Victoria Sánchez Martínez**, en *El cine cómico de Hollywood en la década de los 20*. Charles Chaplin y Buster Keaton, [<http://es.scribd.com/doc/59309498/El-cine-comico-americano-teoria>]



# CENTRO DE DOCUMENTACIÓN

C/ Doctor García Brustenga, 3 · Valencia

Bibliografía y filmografía seleccionada, complementaria a esta sesión de *Básicos Filmoteca*. Puedes encontrar muchos más recursos relacionados en nuestro catálogo en línea.

## EN LA BIBLIOTECA

ivac\_documentacion@gva.es  
http://opac.ivac-lafilMOTECA.es

### CINE CÓMICO

- ANDERSON, Janice. *History of Movie Comedy*. New York: Exeter Books, 1985.
- BONET, Lluís. *Cine cómico mudo: un caso poco hablado (Chaplin, Keaton y otros reyes del gag)*. Madrid: T&B Editores, 2003.
- CAMPOS, Juan. *Comedia, humor y sátira en el cine*. València: La Máscara, 1997.
- MONTGOMERY, John. *La comedia en el cine*. Barcelona: Ahr, 1955
- PAVÍA, José. *El cuerpo y el comediante: Chaplin y Keaton*. València: Editorial Universidad Politécnica de Valencia, 2005
- PEÑA, Fernando M. *Gag: la comedia en el cine, 1895-1930*. Madrid; Buenos Aires: Catriel. Biblos, 1991.
- PÉREZ, Adolfo. *Cómicos del cine*. Madrid: Masters, 2004.
- RUIZ, Luis Enrique. *Obras pioneras del cine mudo: orígenes y primeros pasos (1895-1917)*. Bilbao: Mensajero, 2000.
- VILLEGAS, Manuel. *Grandes clásicos del cine: pioneros, mitos e innovadores*. Toledo: Ediciones JC Clementine, 2005.
- VV.AA. «Le burlesque», *Positif*, nº 208-209, julio-agosto 1978.

### CHARLES CHAPLIN Y BUSTER KEATON

- BAZIN, André. *Charlie Chaplin*. Barcelona: Paidós, 2002.
- CHAPLIN, Charles. *Mi autobiografía*. Madrid: Debate, 1989.
- DAVIS, Phillips. *Charles Chaplin*. Madrid: Edimat Libros, 1998.
- GONZÁLEZ, Juan Carlos. «Del zapato como manjar: *La quimera del oro*, de Charles Chaplin», *Kinetoscopio*, vol. XIII, nº 62, 2002.
- LARCHER, Jérôme. *Charlie Chaplin*. Barcelona: Cahiers du cinéma, 2011.
- LÓPEZ, María José. «La quimera del oro», *Versión Original*, nº 100, diciembre 2002.
- MINGUET, Joan. *Buster Keaton*. Madrid: Cátedra, 2008.
- MITRY, Jean. *Charlot y la «fabulación» chaplinesca*. Barcelona: Editorial Fontanella, 1967.
- OMS, Marcel. *Buster Keaton*. Barcelona: Tusquets, 1985.
- SADOUL, Georges. *Vida de Chaplin*. México: Fondo de Cultura Económica, 1955.
- STOURDZÉ, Sam. *Chaplin et l'imaginaire*. París: NBC Éditions, 2005.
- VV.AA. *Chaplin en imágenes*. Barcelona: Fundació La Caixa, 2007.
- VV.AA. Monográfico Charles Chaplin, *Nickel Odeon*, nº 24, 2001.
- VV.AA. Dossier Chaplin, *Archivos de la Filmoteca*, nº 34, 2000.

## EN LA VIDEOTECA

videoteca\_ivac@gva.es  
http://arxiu.ivac-lafilMOTECA.es/IVAC/

### CHARLES CHAPLIN

- Charlie Chaplin Carnaval 1916
- Charlie Chaplin Cabalgata 1916
- Charlie Chaplin Festival 1917
- Charles Chaplin. Todos sus cortometrajes para Essanay y Mutual (1917-1925)
- Chaplin medietrajes, vols. 1-3
- El romance de Charlot* (Tillie's Punctured Romance, M. Sennett, 1914)
- El chico* (The Kid, 1921)
- Una mujer de París* (A Woman of Paris, 1923)
- La quimera del oro* (The Gold Rush, 1925)
- El circo* (The Circus, 1928)
- Luces de la ciudad* (City Lights, 1931)
- Tiempos modernos* (Modern Times, 1936)
- El gran dictador* (The Great Dictator, 1940)
- Monsieur Verdoux* (1947)
- Candilejas* (Limelights, 1952)
- La condesa de Hong Kong* (A Countess from Hong Kong, 1966)

### NOMBRES DEL CINE BURLESCO

#### Roscoe "Fatty" Arbuckle

- Mabel, Fatty y la ley* (Mabel, Fatty and the Law, 1915)
- El carnicero* (The Butcher Boy, 1917)
- Tres pies al gato* (The Rough House, 1917)
- Noche de bodas* (His Wedding Night, 1917)
- El botones* (The Bell Boy (1918)

#### Mack Sennett

- Those Awful Hats* (D. W. Griffith, 1909)
- Un amor cruel* (Cruel Cruel Love, M. Sennett y G. Nichols, 1914)
- El mazo de Charlot* (The Fatal Mallet, Mack Sennett, 1914)

#### Buster Keaton

- Buster Keaton. Todos sus cortometrajes (1917-1929)
- La casa eléctrica* (The Electric House, E. F. Cline y B. Keaton, 1922)
- Siete ocasiones* (Seven Chances, Buster Keaton, 1925)
- El maquinista de la general* (The General, Keaton y Bruckman, 1926)
- El camarógrafo* (The Cameraman, Edward Sedgwick, 1928)
- El héroe del río* (Steamboat Hill Jr., B. Keaton y C. Reisner, 1928)

#### Harold Lloyd

- Cortometrajes de Harold Lloyd, vols. 1-2