

ANALES CERVANTINOS, VOL. XLVII,
 PP. 25-46, 2015, ISSN: 0569-9878, e-ISSN:1988-8325,
 doi: 10.3989/anacervantinos.2015.002

Don Quixote goes to Hollywood: la reescritura del mito por Charles Chaplin

ESTHER BAUTISTA NARANJO*

INTRODUCCIÓN

Con un oxímoron, el de la risa amarga, es como Charlot y don Quijote se han colado en el imaginario colectivo. Si la crítica ha considerado, además, de forma bastante consensuada, reescrituras de don Quijote Mr Pickwick, Madame Bovary y Tristram Shandy, ¿por qué no habríamos de ver a Charlot como uno de los más señeros quijotes de la gran pantalla? Estudiosos de distintas épocas y disciplinas (Vilar 1956, Lewis 1965, Bedoya 2005, Le Clézio 2005) ya han observado la evidente filiación que vincula al ingenioso hidalgo con el pequeño vagabundo. Las efemérides del primer centenario del debut de la carrera cinematográfica del icónico personaje chaplinesco (2014) y el 400 aniversario de la publicación de la Segunda Parte de *Don Quijote* (2015) invitan además a traer a colación a estos dos héroes involuables de la creación artística. En el presente trabajo nos proponemos abordar una parcela de la reformulación del mito del ingenioso hidalgo y su trasposición del lenguaje literario al filmico en el periodo de principios del siglo XX, y demostrar que Chaplin convierte a su personaje, Charlot, en un trasunto del héroe de Cervantes al reescribir en algunas de sus historias los elementos esenciales de don Quijote. El enfoque teórico adoptado será, por tanto, el de la crítica cervantina abierta a la dimensión espiritual y universal

* Universidad de Castilla-La Mancha. Artículo financiado por el Ministerio de Economía y Competitividad (Programa Estatal de Fomento de la Investigación Científica y Técnica de Excelencia). Proyecto «Recepción e interpretación del Quijote (1605-1830). Traducciones, opiniones, recreaciones» (ref. FFI2014-56414-P).

del personaje, heredera de la exégesis romántica, que se ha denominado «soft»¹.

Resulta evidente que la reescritura no debe confundirse con la simple adaptación literal de una obra determinada a la gran pantalla². Sin embargo, esta distinción que, a simple vista, parece muy sencilla, cobra, en el caso de *Don Quijote*, un cariz especial, ya que se trata de una obra literaria, de la que existen muchas adaptaciones cinematográficas que siguen con mayor o menor fidelidad la narración original cervantina. Por esta razón, Pardo García ha puntualizado que en las reescrituras quijotescas existe «un patrón narrativo cuyo origen último puede remontarse de forma inequívoca al *Quijote* pero que no implica la reproducción literal de la identidad del personaje cervantino o de las aventuras en que se ve inmerso» (2011: 237). Es decir, que se trata de trasladar los valores esenciales del personaje a nuevos escenarios sin que, necesariamente, se tengan que mencionar pasajes, nombres o lugares explícitos de la novela de Cervantes. A esto mismo se refería Pere Gimferrer en su ensayo seminal de 1985 cuando afirmaba que: «los problemas de adaptación pueden ser fundamentalmente de dos órdenes: problemas de equivalencia de lenguaje y problemas de equivalencia del resultado estético obtenido mediante el lenguaje» (1985: 52)³.

En las siguientes líneas estudiaremos la producción chaplinesca sobre el personaje de Charlot en tanto que héroe quijotesco. Esta relación no es directa, sino que se produce a través del punto intermedio de la tradición picaresca, sin cuya mediación resulta prácticamente imposible comprender las filias entre estos dos personajes, tan distantes en el tiempo y en el espacio. Apoyándonos en la historiografía marxista de Pierre Vilar, entenderemos que ambos son iconos de sus respectivos tiempos y sus experiencias sirven para criticar los peligros de la modernidad en su estadio más incipiente y en su pleno apogeo. Al mismo tiempo, sin negar la comicidad que es intrínseca a ambos personajes, hemos de percibir una progresiva transformación del héroe

1. Los partidarios de la exégesis romántica realizan una lectura simbólica de la novela y asumen una visión positiva del héroe como abanderado del idealismo y del individualismo moderno, lo que les permite vincular sus valores a determinadas circunstancias históricas o al denominado espíritu universal. Es de esta línea de la que se deriva la exégesis mítica del personaje.

2. Pérez Bowie define el proceso del siguiente modo: «[...] una opción personal mediante la cual el autor se enfrenta a un texto previo y lo somete a una lectura particular en la que proyecta su propio universo subjetivo o transmite de modo premeditado o inconsciente las determinaciones del contexto en que se halla inmerso; se trata, pues, de un proceso de apropiación y de revisión consistente en transformar y trasponer, en mirar con nuevos ojos o desde un nuevo contexto un texto precedente» (2010: 27).

3. Sin exceder el periodo temporal escogido, uno de los más tempranos y excelsos ejemplos de este tipo de reescritura implícita es el del largometraje de Buster Keaton *Sherlock Jr* (1924), donde un joven aprendiz sigue a pies juntillas un manual para ser detective en imitación de las historias del héroe inmortal de Conan Doyle pero, tras una serie de peripecias, a veces graciosas, a veces crueles, es burlado y tomado por ladrón por parte de la familia de su amada. El aprendiz soporta con estoicismo toda clase de adversidades, hasta que, en un giro metaficcional de raigambre cervantina, contempla su propia locura y termina abominando los libros de detectives para ser él mismo de ahora en adelante.

chaplinesco cuyas peripecias adquieren gradualmente una mayor profundidad psicológica pasando de la simple comedia de *slapstick* a la defensa de las causas que abrazó don Quijote: el altruismo, la lucha contra las injusticias, el amor verdadero y la protección de los oprimidos.

EL VAGABUNDO CHARLOT, ÉMULO DEL HIDALGO CERVANTINO

Según afirma Bedoya, «Chaplin era un gran admirador del libro de Cervantes, al que veía como relato de aventuras, travesía idealista y tratado utópico» (2005: 32). A pesar de la escasez de estudios concretos sobre las actualizaciones míticas de don Quijote en el cine⁴, el vínculo entre los personajes de Charlot y el ingenioso hidalgo ha sido observado por algunos escritores y críticos en base a la representación mimética, a través de discursos ficcionales, de las realidades históricas de sus autores. Para Bleiman Charlot encarna a un don Quijote con el carácter de Sancho Panza (1973: 78)⁵. Canavaggio, por su parte, sentenció: «l'armure du Quichotte, refus d'embourgeoisement, c'est la jaquette de Charlot, refus de prolétarisation» (1965: 216). Del mismo modo, Pierre Vilar, historiador marxista, circunscribió este vínculo a una determinada época histórica, la modernidad:

J'ai dit 1605-1615, Cervantes, Don Quijote, l'armure et l'armet. J'aurais pu dire 1929-1939, Charlie Chaplin, Charlot, le veston noir, le melon, la canne. Jamais deux œuvres n'auront été plus parentés. Les deux grandes étapes de l'histoire moderne y sont saisies de la même façon. Et nous admirerions moins Cervantes si nous n'étions du temps de Charlie Chaplin (1956: 16).

Vilar observa que, a pesar de las evidentes distancias contextuales e ideológicas entre las producciones de Chaplin y Cervantes, las respectivas situaciones que motivaron la gestación de estos anti-héroes resultan similares. Este es un importante punto de partida para un estudio comparado de ambos personajes, que resultan ser dos iconos críticos de la pre-modernidad y la modernidad⁶.

4. Uno de los estudios más completos y específicos es el de Pardo García (2011), quien observa con acierto la reescritura paradigmática del mito de don Quijote en *El corazón del guerrero*. En esta novela un joven adolescente admirador de los juegos de rol se cree uno de sus personajes y vive muchas aventuras imaginarias, llegando a confundir la verdad con la ilusión y desdoblándose en estas dos identidades antagónicas y excluyentes. La obra de Ferrán Herranz (2005: 30) repara, con exhaustividad, en adaptaciones más o menos literales de la novela, y tan sólo ofrece comentarios sucintos sobre reescrituras en la línea que aquí estamos siguiendo.

5. Borges también les vinculó, aunque con un tono más irónico (2001: 251).

6. El materialismo histórico de Vilar es heredero directo del marxismo. Según este, la infraestructura económica condiciona el devenir de la denominada superestructura, que integra, por este orden, la sociedad, la política y la ideología. Para ambos, la novela de Cervantes representa de forma irónica la crisis del feudalismo y su posible resolución mediante la cura de los ideales del protago-

Tanto Cervantes como Chaplin escogieron la risa como modo de expresión ante sus propias realidades, haciendo de sus héroes dos iconos tragicómicos que ejemplifican con agudeza el contraste entre «[...] superstructures mythiques et réalité des rapports humains» (1956: 15). Por esta razón, extrapola su denominación de Cervantes y su personaje como «intérprete de la crisis» (en su caso, del feudalismo) al inolvidable y melancólico vagabundo.

Examinemos con más detalle las implicaciones de estas afirmaciones. La novela de Cervantes es el producto de un viejo soldado que asiste atónito al ocaso de los ideales por los que arriesgó su vida —a consecuencia de la decadencia del Imperio y al surgimiento del capitalismo propio de la Edad Moderna—, todo lo cual desencadenó una crisis de conciencia: «Le temps est arrivé où l'Espagne va confronter, pour en rire ou pour en pleurer, ses réalités à ses mythes» (1956: 4). Según se recoge en este artículo, el héroe cervantino ejemplifica la agonía del idealismo anacrónico⁷ en medio de una aguda crisis de valores donde los holgazanes, bandoleros y vividores triunfan sobre los abanderados de la justicia y las libertades. La literatura aparece también devaluada, como el pasatiempo de los ociosos y los ignorantes. Es esta la que alimenta la mentalidad soñadora de este héroe visionario y genera en él nuevos mitos que chocan con la irrealidad del mundo tangible. La nobleza de corazón y la bondad del caballero se sitúan en el origen de su escarnio social y le hacen representante de un orden caduco pero mejor: «[...] et le vieux monde, du délicat amateur de poésie pure à celui que la faim menace, se reconnaît dans l'oeuvre et s'aime dans l'héros» (1956: 16).

Chaplin, por su parte, utilizó la burla y la parodia para criticar las consecuencias de la modernidad ideológica, la revolución industrial, las condiciones laborales durante la Gran Depresión y el surgimiento de la sociedad capitalista y los totalitarismos en su producción filmica, especialmente la de su última época. La risa fue también su vehículo de expresión de la alienación que los signos del progreso ocasionaban al ser humano y la contrautopía provocada por la sociedad capitalista, lo que le valió estar en el punto de mira de ciertos dirigentes políticos —especialmente de la Alemania nazi, cuando declaró su ideología de izquierdas y se descubrieron sus supuestas filiaciones con el partido comunista.

En paralelo a la ensoñación libresca de don Quijote, que le hace abrazar causas perdidas en un impulso por volver a un orden mítico ideal, Charlot se revela como un héroe ingenuo, un espíritu libre y de buen corazón que cae

nista. Mientras que para Marx el declive de la sociedad feudal se produce en confrontación con una incipiente burguesía carente de valores, Vilar no observa ninguna alternativa, por lo que no comulga con su consideración como una novela social. Sobre la interpretación marxista del *Quijote* en tanto que sátira alegórica del feudalismo puede verse el artículo de López Calle (2009: 9). La crítica a la ideología del sistema capitalista como origen de la reificación de la sociedad ha sido abordada desde la aproximación marxista en los trabajos de Slavoj Žižek.

7. La desubicación del héroe respecto a su época es un rasgo que Ayala observa en Charlot: «un hombre que lucha con el mundo nuevo» (2007: 1092).

en desgracia por una serie de casualidades y coincidencias azarosas (acusando así la herencia inexcusable de la burla y la picaresca, así como con el teatro vodevilesco, sobre los que ahora trataremos), pero también porque no encaja en una sociedad altamente politizada y maniquea. Su particular gesta ejemplifica la lucha de los inmigrantes que tratan de mantener su identidad en la persecución de una tierra prometida. La carcajada del espectador/lector ante las disparatadas desventuras de ambos personajes, abanderados de un carácter pasional y auténticamente humano frente a una sociedad «reificada», esconde una profunda compasión y simpatía por un tipo de heroísmo que resulta ya caduco. La relación entre ambos personajes se basa en dos aspectos fundamentales que corresponden a la forma y al fondo: la picaresca y el idealismo.

Esta progresión puede observarse comparando la primera aparición del vagabundo en *Kid Auto Races at Venice* (1914), donde el personaje se limita a interrumpir una y otra vez una carrera, provocando la exasperación de los asistentes, y la que es considerada su despedida, *Modern Times* (1936), en la que el vagabundo lucha por sobrevivir en una sociedad que le oprime. Estas dos películas que suponen el alfa y el omega del *Little Tramp*, muestran el gradual predominio de una menor comicidad, un mayor peso del drama y unos matices mucho más trágicos y patéticos. Estos corren paralelos al desarrollo psicológico del personaje, que gana en profundidad y humanidad, como a continuación mostraremos.

UN PUNTO DE PARTIDA: LA PICARESCA

El vínculo entre Cervantes y Chaplin no puede entenderse sin el precedente de la novela picaresca, que establece un nexo fundamental. Desde una concepción externa y apriorística, Charlot es un personaje risible, un fante o un hazmerreír. Lo mismo sucede con don Quijote: a primera vista, no resulta más que un iluso fascinado por un sueño imposible⁸. Además de comportarse como dos graciosos, tanto don Quijote como Charlot cumplen con la primera acepción del pícaro según Ismail El-Outmani (2007): «el pícaro es funcionalmente una máscara en el texto, un mediador entre un autor subversivo y una realidad opresora e injusta», ya que de las aventuras de ambos personajes se desprende una crítica acérrima contra la sociedad expresada a través de la sátira.

En el primer caso, Cervantes pretende, como bien explicita su autor ficticio, desprestigiar mediante su ácida pluma las narraciones fantasiosas y grandilocuentes, especialmente, las novelas de caballería. Para ello, hace perder la cordura a un hidalgo rural que se torna en caballero andante de forma

8. Sin embargo, la interpretación mítica o simbólica sostiene que bajo esta apariencia grotesca y desmesurada se esconde un alma visionaria que desea restaurar un orden perdido y hacer el bien en el mundo.

espontánea. Esta es la vertiente literaria de la sátira cervantina, que, desde el cotexto, pretende ilustrar la decadencia de una sociedad que ha perdido todos sus valores más esenciales. A través de los discursos de las Armas y las Letras, de la Edad de Oro y de la Libertad, Cervantes está poniendo en boca de su personaje una aguda crítica de su país y su momento frente a aquel «felicísimo tiempo» cuando florecieron las caballerías que adquiere matices casi míticos (II, i, 556). La desgracia de Alonso Quijano deviene así un símbolo del ocaso de Antiguo Régimen y del feudalismo frente a una modernidad que resulta, desde la perspectiva del autor, lesiva para los sentimientos verdaderos, los altos ideales, y las muestras de valentía y humanidad.

Tornemos ahora la lupa hacia el propio texto. El pícaro es un tipo de personaje que, en palabras de Anne J. Cruz (1999: XV), participa de una doble naturaleza: la de azote de los capitalistas y poderosos (casi un delincuente) y la de un simple gracioso o cómico inocente. Aunque Alonso Quijano no encaja en ninguna de estas categorías, sí existe un trasfondo picaresco en las aventuras costumbristas del caballero. Alonso Quijano es un hidalgo venido a menos (en oposición al hidalgo próspero y acomodado, encarnado por Diego de Miranda) que descuida su hacienda y sus quehaceres para darse a las fantasías librescas. A finales del siglo XVI la hidalguía había entrado en decadencia frente a la pujanza de la caballería. El único modo de ascender en la escala social era mediante la riqueza, que el señor Quijano ha desperdiciado en libros. Todo un signo de falta no sólo de astucia, sino de sentido común, que lejos queda de las granujerías de los pícaros.

En cuanto a don Quijote, su ideal es convertirse en justiciero, bienhechor y protector de oprimidos y damiselas en apuro. Aunque parece acercarse más a la primera acepción del pícaro, tampoco llega a ser un castigador de los ricos, porque su intención es auxiliar a los que estén desamparados, incurriendo incluso en una desestabilización del sistema, como sucede en la aventura de los galeotes. Son sus pendencias temerarias y los resultados nefastos de sus acciones, transmitidas por el narrador, las que le aproximan a la figura del gracioso o del héroe burlado.

El vagabundo interpretado por Chaplin responde más claramente a la segunda acepción, ya que su espíritu burlón es infatigable y son muchas las cintas que lo muestran metiéndose en líos continuos⁹ y ocupando simplemente su tiempo libre a costa de los demás. Esta orientación es más perceptible en las primeras cintas protagonizadas por el gracioso Charlot. Los primeros cortometrajes de Chaplin, tanto encarnando a protagonistas anónimos como al personaje de Charlot (que, a veces, pueden resultar fácilmente confundibles¹⁰),

9. De los que nunca parece aprender, haciendo de la repetición su mayor pecado, como observan acertadamente Bazin y Rohmer (1973: 18).

10. Los primeros cortometrajes centrados en el personaje se produjeron en el año de 1914, momento de despegue de la cinematografía chaplinesca, que fue rodada a un ritmo trepidante. En este mismo año Chaplin filmó una treintena de películas con distintos protagonistas, entre los que se incluye el vagabundo, que no presentan una unidad establecida. Todas ellas responden al género de

se centran en escenarios concretos: el baile, el parque, la playa, el banco, etc., y en ellas el personaje asume una profesión determinada: panadero, músico, niñera..., o una misión concreta, que suele ser captar la atención de una dama y huir de la policía por haber provocado algunas trastadas. En ellas hallamos a un héroe grotesco que provoca pendencias, huidas, persecuciones y muchos descabros. Las escenas están destinadas a suscitar la hilaridad ante el ridículo general de los personajes, entre los cuales Charlot, a diferencia de don Quijote, se ensambla perfectamente, porque todos son igual de estúpidos. Se trata, a fin de cuentas, de provocar fácilmente la carcajada, y en esto Chaplin era todo un maestro.

A diferencia de aquellas primeras tiras cómicas sobre personajes aislados (de gran parecido a Charlot, pero en las que aún no aparece con su caracterización definitiva), las aventuras del vagabundo llegan a conformar un prototipo de «saga», pues la presencia reiterada del personaje hace que podamos tomarlas como diferentes episodios de una misma historia, como también sucede con los capítulos de *Don Quijote*. Cervantes introduce un epígrafe al inicio de los mismos donde anticipa los contenidos y crea un cierto suspense. Los títulos escogidos por Chaplin para sus películas, tanto las tiras cómicas, como aquellas sobre Charlot, también evocan la situación representada.

Existe, no obstante, una diferencia entre estas aventuras y las del manchego, ya que Cervantes las enlaza desde una misma continuidad temática y las desarrolla a lo largo de episodios o capítulos, mientras que las peripecias de Charlot son cíclicas en todos los casos y presentan, cada una de ellas, una secuencia narrativa de corte clásico: planteamiento, nudo y desenlace. Las primeras apariciones del vagabundo, en cortos que no suelen superar los diez minutos de duración (lo que podía dar de sí una bobina), suelen iniciarse con una acción introductoria, no necesariamente vinculada a la trama principal, de la que se deriva el *imbroglio* central. A través de graciosas complicaciones, el asunto alcanza un efecto de bola de nieve hasta que se resuelve de forma graciosa. Por todas estas razones, en las series breves sobre Charlot encontramos unas peripecias vodevilesas acompasadas al ritmo de la comedia de Music Hall que reducen al personaje a un mero pícaro desafortunado.

la comedias burlescas (*farce comedies*). La continuación de las peripecias del vagabundo Charlot, que se extiende hasta 1936, parece responder a un notable éxito comercial. Aunque no existe un vínculo explícito ni a nivel temático ni narrativo entre estos primeros cortos, la presencia de Charlot en muchos de ellos es un elemento cohesionador y un posible garante del éxito de su proyección en salas de cine. Precisamente la fidelidad de sus muchos admiradores posibilitó que su personalidad pudiera desarrollarse y evolucionar a medida que fue ganando seguidores incondicionales que se desternillaban con sus peripecias, por lo que el personaje marcó un fuerte impulso para el cine de masas en la industria hollywoodiense. La primera película de Chaplin como héroe anónimo es *Making a Living* (1914). En ella encarna a un dandy que se hace pasar por falso reportero. La década de los años treinta y cuarenta, tras la conclusión de la saga del vagabundo y el paso al cine sonoro daría lugar a diferentes héroes que no dejan de ser similares a Charlot, pero que tienen una identidad propia. Por esta razón, el propio Chaplin se empeñó en recordar que sus protagonistas en *The Great Dictator* (1940), *Monsieur Verdoux* (1947), *Limelight* (1952) *A King in New York* (1957) y *A Countess from Hong Kong* (1967) (estas dos últimas rodadas en Inglaterra), nada tienen que ver con Charlot.

La primera aparición del vagabundo ocurre en *Kid Auto Races at Venice* (1914), subtitulada precisamente «A Farce Comedy», donde el personaje, espectador de unas carreras de coches, interrumpe el espectáculo continuamente para reclamar su protagonismo ante la cámara, como si quisiera imponerse sobre el mundo. Chaplin acomete la filmación desde un doble nivel, utilizando dos cámaras: aquella que nos ofrece la imagen a nosotros, los espectadores, que sigue a Charlot, y a la que él sonríe, y otra que se ubica a la izquierda de la pantalla, dentro del mundo ficcional, manejada por dos reporteros que tratan a duras penas de zafarse de él. Le propinan varios empujones, pero el vagabundo siempre vuelve a levantarse, anunciando una perseverancia que será propia de su carácter. Se trata, por tanto, de la estampa propia del pícaro burlón.

La trama chaplinesca más prototípica en esta primera época es la presentación de un héroe caricaturesco que trata de cumplir con diversas profesiones causando una sucesión de peripecias graciosas. En estos casos, las acciones están destinadas a suscitar la hilaridad del público sin que se tenga que compadecer necesariamente al protagonista. Así ocurre en *Dough and Dynamite* (1914) o *His Trysting Place* (1914) donde asume un empleo como panadero y niñera, respectivamente, suscitando situaciones ridículas e hilarantes. En la breve *His Musical Career*¹¹ (1914) Charlot encuentra un trabajo como transportista de pianos de cola. Tiene que cargarlos en su desvencijada carreta, tirada por un burro esquelético y subir por unas empinadas escaleras una y otra vez (emulando el mito de Sísifo) ayudado por su jefe, un bruto recio y algo simple¹². Resulta también risible el equívoco cómico o *quid pro quo* que se produce en *The Bank* (1915), donde el vagabundo entra al banco con la intención de depositar allí una moneda que acaba de encontrar en la calle y, en lugar de encontrar la caja fuerte, va a parar al cuarto de la limpieza, porque es el conserje.

Pero Charlot también responde a veces al modelo del pícaro transgresor del orden, cuando le vemos robando o mofándose de otros en unos juegos de ingenio propios de una comedia puramente física y que responden, en algunos casos, a la estética del vodevil y la parodia. Para asegurar su supervivencia, Charlot tiene que adoptar una falsa identidad, como en *Laffing Gas* (1914), cuando se hace pasar por dentista. Otro rasgo propio de la picaresca es la afición a la cleptomanía, como el enfrentamiento entre ladrones por robar un botín en *In the Park* (1915). En *Twenty Minutes of Love* (1914) Charlot se aprovecha del despiste de unas parejas para adueñarse de sus relojes y sus bolsos (algo que explica la inexcusable presencia de los policías en estos cortos) con los que después trata de impresionar a una de las damas.

En cuanto a su configuración como héroes burlescos o graciosos, ambos personajes resultan ser sendos ejemplos de desmesura, y sus atributos resultan

11. Una trama similar presentada con un tono puramente cómico fue posteriormente explotada por Laurel y Hardy en *The Music Box* (1932).

12. La amistad sincera aunque efímera entre el protagonista y un adyuvante se evocará posteriormente en *By the Sea* (1914).

caricaturescos: Alonso Quijano es un hidalgo metido a caballero andante de edad avanzada, casi un anciano, con una complexión lánguida y delgaducha que esconde muy poca fortaleza física. Porta una malla y una armadura de sus ancestros que estaban arrinconadas en su casa, una celada de cartón y una bacía de barbero a modo de yelmo. Su caballo, que a él le parece un corcel brioso, es flaco y enclenque. Charlot, por su parte, es un héroe de la clase media-baja, un inmigrante vagabundo con ademanes refinados y portes de caballero que trata de hallar su camino en la sociedad americana.

Sin embargo, como reconoció Chaplin en su autobiografía (1993: 158), las vestimentas de Charlot son, en su esencia, contradictorias: los pantalones bombachos, excesivamente holgados, el bombín minúsculo, los zapatos grandes y el saco enorme. Todo ello está coronado por unos andares patizambos que le cosifican y le reducen al absurdo. Este aspecto grotesco está en consonancia con la definición de la comedia en la poética aristotélica, donde se dice que: «la comedia es [...] mímesis de los hombres inferiores, pero no en todo el vicio, sino lo risible, que es parte de lo feo; pues lo risible es un defecto y una fealdad sin dolor ni daño, así sin ir más lejos, la máscara cómica es algo feo y retorcido sin dolor» (2003: 61).

Ambos benefician además de un marcado carácter paródico respecto a ciertos iconos, pues don Quijote es caracterizado como una caricatura de un caballero andante, mientras que Charlot es un vagabundo que intenta en vano imitar los ademanes de los *gentlemen*. No obstante, algunos elementos de su indumentaria pueden resultar ambivalentes, por lo que deben ser interpretados con una cierta flexibilidad¹³. Sus peculiares periplos por la sociedad de principios del pasado siglo suponen una dura sátira hacia la sociedad capitalista, la jerarquización de las clases sociales y las consecuencias de la industrialización en las ciudades. Estos temas gravitan en torno a la profunda deshumanización acusada por los desfavorecidos, que llegan a convertirse en parásitos que malviven y luchan por subsistir a costa de villanías. El ejemplo de Charlot denuncia las penurias sufridas por la clase obrera en la época de la Gran Depresión como consecuencia de la era de la industrialización y los que se dio en llamar los «*Dark Satanic Mills*».

Tanto uno como otro se expresan con gestos exagerados y buscan siempre ser el centro de atención. El carácter pendenciero del héroe chaplinesco le lleva a provocar una serie de altercados en la habitación de un hotel en *Mabel's Strange Predicament* (1914), donde, lejos de asistir a una joven aristocrática en apuros, Charlot, borracho, le hace parecer adúltera ante los ojos de su amado, y la lleva a enfrentarse con la esposa de un viejo. En *Twenty Minutes*

13. El bombín se hizo popular en la clase obrera durante la época victoriana, aunque posteriormente fue adoptado por banqueros londinenses y por la guardia real. Dentro de la industria cinematográfica, también constituye un elemento definitorio de los cómicos Laurel y Hardy. El bastón, por otra parte, era propio de los dandis (que solían identificarse además por la levita y el sombrero de copa). Los zapatos viejos, la baja estatura y la protuberancia de algunos rasgos corporales recuerdan más al aspecto físico del gobernador Sancho Panza que al denostado caballero.

of Love (1914) Charlot se dedica a incordiar a unas parejas de enamorados que se dan cita en un parque¹⁴, a quienes interrumpe soplándoles continuamente el humo de su cigarro y de quienes se burla besando y abrazando un tronco de árbol para ridiculizar a los amantes.

Don Quijote –quien también sabe adoptar un rol pasivo al escuchar los relatos de aquellos a quienes encuentra en las ventas, aunque a veces las interrumpa para reclamar una «justa» alabanza hacia su dama, o una correcta calificación de sus personajes literarios– utiliza como recurso la palabra, a través de discursos y sentencias –algunos consecuentes con su visión del mundo, otros lógicamente erróneos–, que le hacen portador y transmisor de un sistema de valores caduco, el de las caballerías; Charlot es un mimo que provoca la hilaridad mediante la expresión corporal propia de una comedia puramente física. Los dos resuelven, además, cualquier altercado mediante la violencia. Don Quijote desafía temerariamente a todos los que no acepten su visión del mundo y termina siendo molido a palos; Charlot se enzarza en riñas y pendencias en las que propina y recibe puñetazos y patadas por doquier, pero también tropieza y sufre caídas continuamente, cuya molienda es obviada o negada gracias a la técnica del slapstick.

Es el carácter marginal de Charlot el que le empuja a vivir de esa manera, ya que es representante de la clase más desfavorecida¹⁵. Su modo de vida, como el de un *outlaw*, reside en el nomadismo, la picardía, y la adopción de diversas profesiones y modos de vida de acuerdo con las circunstancias¹⁶. Por esta razón, debe hacer uso de todo su ingenio mental y su destreza física (destacando su flexibilidad y extrema agilidad) para buscar recompensas fisiológicas, como el propio sustento, o bien sociales, como un empleo digno, humanas, como el amor... Por este motivo, resulta también muy cercano a personajes como Lázaro de Tormes, cuya historia denuncia, en palabras de Anne J. Cruz, la pérdida de derechos de los pobres a la vez que otorga un carácter épico y cuasi-heroico al hambre y a la mala vida (1999: X).

Al mismo tiempo, Charlot, emulando al hidalgo manchego, representa al antihéroe individualista que reniega de los convencionalismos sociales y lucha por mantener su propia libertad. En algunas de sus peripecias lo vemos transgrediendo las normas establecidas, bien por imprudencia o bien por pretender reírse de alguien. En el ejemplo del manchego, el rechazo del

14. Para Huff (1951: 17) la imagen de enamorados dándose cita en un parque es un motivo recurrente que recuerda al amor romántico e idealista que el propio Charles vivió en su juventud.

15. Llama la atención que Chaplin firme algunas de sus primeras películas como Charlie Chapman o Charlie Englishman, seudónimos que le permitieron ser reconocible en la industria cinematográfica allá por 1914, cuando su popularidad en la Keystone había despegado. Estos dos, junto con Edgar English, fueron algunos de los apelativos con los que aparecía en las críticas de cine de la época (Okuda y Maska 1951: 108), y fuentes aseguran que incluso era conocido como the Englishman entre sus colegas (Huff 1951: 31).

16. Como bien señala en su estudio seminal Simon Louvish, los lectores norteamericanos estaban familiarizados con prototipos similares al *tramp*, como el *drifter* o el *hobo* que servía «[...] to describe the travelling unemployed» (2009: 46).

sistema social imperante (especialmente las jerarquías establecidas frente a una justicia universal) se justifica en nombre del ideal libresco y la imitación de sus personajes favoritos, que le lleva a hacer grandes sacrificios, como ejercer el ayuno, la vigilia, la abstinencia sexual, o la penitencia en nombre del heroísmo caballeresco y del amor hacia su dama.

El sustrato picaresco y el ingenio agudizado por la necesidad hacen que los dos personajes traten de medrar para conseguir encontrar su lugar en el mundo. Sin embargo, ambos adolecen en ocasiones de una falta de astucia y de perspicacia que les hace caer en muchas trampas y ser burlados constantemente. Esto, que no deja de ser una paradoja, responde en los dos casos a un carácter inocente que les hace a veces rozar la temeridad. La ingenuidad es un signo de su ignorancia y da muestras de un desconocimiento del mundo real¹⁷. De hecho, el error de don Quijote y la causa de su locura radican en su intento de interpretar el mundo verdadero según la ficción literaria. Por todo ello, hay que considerar dos factores esenciales a la hora de evaluar la herencia pícaro que une a don Quijote con Charlot: el carácter marginal (su posición de desarraigados sociales y de incomprendidos) y la lucha por la supervivencia (haciendo prevalecer su heroísmo y su visión del mundo)¹⁸.

EL IDEALISMO COMO BASE DE LA TRASCENDENCIA

El segundo aspecto de las reescrituras quijotescas que estamos señalando en la filmografía de Chaplin es el idealismo. Como hemos indicado, existen varias instancias, especialmente en la segunda época de su producción fílmica donde, bajo este aspecto grotesco y risible de dos fantoches ridículos con ademanes propios de la comedia, subyacen, en ocasiones, unas motivaciones altruistas y la defensa de unos ideales visionarios que pretenden cambiar el mundo que les rodea, algo que no podemos encontrar en otras tiras puramente cómicas, como las de Buster Keaton, Laurel y Hardy o Harold Lloyd. Interpretar el héroe chaplinesco desde la óptica de la mera comicidad resulta, como ocurre con el cervantino, ciertamente reduccionista, y precisamente en esta segunda lectura radica su posterior trascendencia y ejemplaridad¹⁹.

Hay que puntualizar, no obstante, que el cambio de interpretación en Charlot coincide con varios hechos relevantes: a partir de 1915 Chaplin comienza a dirigir él mismo sus metrajes, pudiendo otorgar al personaje su propia impron-

17. Así describen Bazin y Rohmer esta ingenuidad en Charlot: «[il est rentré] naïvement dans le jeu des normes-selon-la-société et de croire à quelqu'une de leurs grandes machines à faire l'avenir: machines morales, religieuses, sociales, politiques...» (1973: 20).

18. En este sentido, la producción de Chaplin sería heredera de la tradición del *Lazarillo de Tormes*, *Guzmán de Alfarache* y *El Buscón*.

19. Ayala (2007: 1099) observó con acritud que «los niños españoles le rien el hambre» a Charlot, del mismo modo que Cervantes reconocía, respecto a su obra: «los niños la manosean, los mozos la leen, los hombres la entienden y los viejos la celebran» (II, iii, 572).

ta, y diseñar él mismo su psicología; por otra parte, el desarrollo progresivo de la industria del cine (que corrió paralela a la vida del cineasta) permitió utilizar más recursos. Frente a los héroes eminentemente cómicos que parecen sacados de la comedia farsesca o la tradición del vodevil, algunas películas de Charlot a partir de 1915 pertenecen al subgénero de la comedia dramática al añadir a la desbordante comicidad un noble heroísmo que choca cruelmente con el entorno²⁰.

Al mismo tiempo, este cambio de orientación es propiciado por un aumento en la duración de las tiras, lo cual hace posible una más dilatada secuencia narrativa así como una mayor profundidad en los hechos narrados. De forma paralela a este aumento en la extensión de las películas la psicología de Charlot también ganó en matices²¹, pasando a asimilar de forma más rotunda algunos rasgos quijotescos que, en la obra de Cervantes, suscitan la empatía de aquellos lectores que entienden sus motivaciones llegando a apoyar al loco bondadoso y a despreciar a los cuerdos malvados. En este sentido, Charlot asume y actualiza dos rasgos esenciales que configuran la interpretación mítica del personaje cervantino: el idealismo visionario y el heroísmo individual con matices trágicos²².

Aparte de las aproximaciones ideológicas e historiográficas a la relación entre los personajes de Cervantes y Chaplin, la misión trascendente de dos héroes bondadosos ha sido señalada, entre otros, por el nobel francés Jean Marie Gustave Le Clézio. Para él, la ridiculez del personaje de don Quijote «está próxima a su grandeza, como el teatro de Beckett, los cuadros de Picasso o las películas de Chaplin» (2005: 97). En efecto, ambos personajes llevan a cabo diferentes peripecias (en el caso de Charlot, sus aventuras se narran en cortos y películas a las que el personaje otorga cierta unidad. Hemos de entender que estas producciones benefician de un carácter sumativo, como si cada una de estas piezas supusiera un capítulo o episodio de la odisea particular del vagabundo), donde el héroe, de aspecto grotesco y apariencia singular, reacciona contra los aspectos más deshumanizantes de la modernidad y trata

20. Los primeros cortometrajes para Keystone, grabados junto a Mack Sennet, su descubridor, se produjeron en un único año, 1914. Estos cortos, donde se explota el humorismo del héroe, se diferencian de otras producciones chaplinescas para Essanay, Mutual, First National y United Artists, de 1915 en adelante, donde Chaplin actúa y dirige. En estos casos, sin perder los matices grotescos que le son propios, se dota al vagabundo de un carácter más profundo que reescribe el idealismo visionario del héroe quijotesco. Esta evolución se puede constatar en algunas de las críticas de la época que recogen Okuda y Maska (2005: 39).

21. El giro brusco en la configuración del personaje parece difícil de encuadrar en un periodo de tan sólo un año que separa unas y otras películas. Hay que ver, por tanto, la aceptación del público y el rol de director asumido por Chaplin como factores esenciales de la metamorfosis del personaje y su mayor hondura psicológica. Hay que apuntar, no obstante, que no se trata de un cambio radical, ya que en algunas películas de esta época sigue primando la configuración cómica, como en *The Immigrant* (1917).

22. Sobre el mito de don Quijote se pueden consultar los trabajos de Bautista Naranjo (2014 y en prensa).

de mejorar un entorno que siempre le deja en ridículo, tal y como ocurría en el precedente cervantino.

En efecto, don Quijote y Charlot comparten la trágica sublimidad y el patetismo subyacentes bajo una personalidad ingenua e irreflexiva que les permite mostrar, mediante situaciones hilarantes, las miserias de una sociedad ruin y mezquina. A través del código de las caballerías, que conoce a través de los libros, don Quijote pretende restaurar la mítica Edad de Oro que se ha perdido en su entorno actual. Su deseo de peregrinar por los campos manchegos para «desfacer agravios, socorrer viudas, [y] amparar doncellas» (I, 9; 85) le lleva a liberar a presos, luchar contra enemigos imaginarios o causar males mayores a aquellos a quienes auxilia, aunque él no deje de sentirse un héroe. Esto no resulta muy lejano de la motivación del vagabundo Charlot, quien, además de provocar muchos desaguisados para procurarse el sustento alimenticio, adopta en otras ocasiones diversas misiones altruistas y ejemplifica un deseo de reinserción social, encontrando siempre algún obstáculo, como ocurre con el precedente cervantino.

Esto nos permite anticipar que existe, por tanto, en ambos personajes, una caracterización doble que corresponde respectivamente a la forma o apariencia externa y al fondo o personalidad íntima. Por un lado está el vagabundo Charlot que vive como parásito y debe luchar por su supervivencia, cuando encarna una multiplicidad de situaciones cómicas propias de la picaresca y cercanas al absurdo, no muy diferentes de las vividas (¿o deberíamos decir sufridas?) por otros héroes anónimos a los que el cineasta dio vida, que se emparentan con las aventuras más risibles, farsescas y costumbristas del héroe cervantino. Por otro lado está su posterior evolución y desarrollo psicológico, en aquellas historias en las que asume los rasgos míticos de don Quijote como paladín del idealismo y la bondad. La fusión de ambas tendencias ha producido dos héroes profundamente humanos que se caracterizan por una síntesis entre lo burlesco y lo trágico, y están a caballo entre lo sublime y lo patético.

El punto de inflexión en la configuración dramática de Charlot lo marca *The Tramp* (1915). Esta película de Chaplin es, según su biógrafo Pierre Leprohon (1961: 568) –quien, a su vez reiteró aquí la visión de Robert Payne (1961: 80)–, la primera con una estructura clásica completa e incluye por primera vez elementos dramáticos y patéticos. En ella se observa, además, un gran distanciamiento de Charlot respecto a las primeras tiras cómicas en torno al personaje, donde este no era más que un común pendenciero, que envidiaba a otros personajes poseedores de amor, dinero o felicidad, y se empeñaba en hacerles la vida imposible. A partir de este momento, el personaje reviste una mayor hondura psicológica y demuestra un singular afecto y comprensión por las mujeres, asumiendo su defensa en casos de injusticia social o incluso en asuntos que bien podrían considerarse de violencia de género.

La trama se inicia cuando Charlot sufre el engaño de un ladrón que le cambia su almuerzo por un ladrillo, por lo que se ve obligado a comer hierba. El ladrón posteriormente ataca a una joven dama para robarle el dinero. Charlot la defiende pegando al malhechor con aquel mismo ladrillo, y, aunque él

mismo también tiene este instinto criminal, termina compadeciéndose de ella y auxiliándola de nuevo. En agradecimiento, la joven le consigue un empleo en la granja de su padre, algo que él sólo puede cumplir dando muestras de torpeza. Sin embargo, ante un nuevo asalto de los ladrones, Charlot muestra una gran valentía y arriesga su vida por defender a la familia de la muchacha, de la que se ha enamorado.

Todo se tuerce cuando descubre que ella ya tiene a alguien en su vida, decide dejarla libre y volver al camino, explicando sus motivos en una carta de despedida: «I thort [sic] your kindness was love but it ain't cause I seen him. Good bye». Dando muestras de una profunda dignidad, se permite incluso rechazar una gran cantidad de dinero que el novio de la muchacha le ofrece al verle marchar. Los últimos fotogramas también inciden en la fortaleza de su carácter, ya que los primeros pasos que da en el camino son lentos y pesadumbrosos, como si evocaran la tristeza del desamor, pero Charlot pronto da un salto y echa a andar con brío preparándose para una nueva aventura. Varios elementos quijotesco emergan en esta entrañable historia: la infatigable defensa de las causas justas, el aliento ante las derrotas, el sacrificio del amor o la protección de los desfavorecidos.

La configuración completa del héroe quijotesco, mezclado con una curiosa síntesis de varias historias cervantinas, se puede observar en *The Vagabond* (1916), pieza que para Huff es «[...] almost straight drama» (1951: 70). Aquí Charlot ampara a una joven esclavizada por unos gitanos que resulta ser una joven aristocrática raptada a la que la madre llora en su ausencia. De este modo, se intercala con la reescritura quijotesca algunos elementos de «La gitánilla», fundiéndola también con la del joven Andrés, a quien don Quijote trata de ayudar sin darse cuenta de que, en realidad, le está agravando el sufrimiento.

En efecto, al verla lavando en un caldero, sucia y abatida por los golpes que le infringe su despiadado amo, Charlot se apiada de ella y la cautiva con su dulce música. Al regresar el temido tirano, espanta a Charlot y azota terriblemente a su esclava, al ver que no ha terminado de lavar la ropa. Algo similar sucede con el joven Andrés, a quien don Quijote cree liberar bajo la promesa de su señor de pagarle el salario atrasado, aunque sólo le provoca una nueva paliza. El heroísmo de este nuevo Quijote se manifiesta en el rescate de la joven, algo que se evidencia con un subtítulo que connota su heroísmo: «I ought to do good here», que recuerda a las múltiples sentencias donde don Quijote abandera la noble misión de hacer el bien en el mundo. Para ello, Charlot se sirve de una rama de árbol con la que logra abatir a los enormes gitanos.

Sin embargo, poco le dura la alegría, porque tras lavar y arreglar a la joven, esta se convierte en una apuesta dama y es seducida por un artista que inmortaliza su belleza en un cuadro. Este mismo lienzo sirve a su familia original para encontrarla y llevarla a su verdadero hogar. Se trata, por tanto, de una Dulcinea invertida, que pasa de la vulgar realidad a la noble idealización, mientras que en el texto de Cervantes, la princesa adorada por don Quijote se materializa en Aldonza, una tosca campesina. Salta también a la vista el

paralelismo con Preciosa en *La Gitanilla*, quien, también tras sendos avatares sufre un proceso de anagnórisis, tras lo cual se identifica como aristócrata y retorna a su posición social privilegiada. Chaplin decide otorgar a la trama amorosa un final feliz, pues la joven regresa junto a Charlot, en quien ve «the awakening of the real love». En esta historia el vagabundo antepone su misión justiciera al propio bienestar.

Esta forma de reconocer o premiar el buen hacer del héroe protector y salvífico contrasta con la adversidad o el sino del héroe desamparado que se empieza a observar, por ejemplo, en *The Face on the Barroom Floor* (1916). En este cortometraje, Charlot es un pintor enamorado de su musa y ayudante que se ve tristemente abandonado cuando ella le deja por un cliente, tras lo cual, él cae en la bebida. Se trata, por tanto, de un dolor de amor que recuerda a *The Circus* (1928), en la que Charlot aprende a sacrificar su amor por una mujer que está enamorada de otro y propicia la unión de ambos. Estos pueden considerarse sendos ejemplos de la «lunática obsesión amorosa» que Bedoya considera un lugar común para Charlot y don Quijote (2005: 33).

No obstante, es en *Police* (1916) donde más claramente se observa un mayor peso del heroísmo y el platonismo quijotesco. El personaje es aquí un ladrón arrepentido que, a la salida de la cárcel, es abordado por varios curas que le persiguen para darle largos sermones que le provocan un sincero arrepentimiento –y, por ello, va a dejar pasar de largo un hurto bastante fácil–, aunque, lo que pretenden en realidad es robarle a él. De este modo, la persecución del cura y el barbero disfrazados que se escenifican en *Don Quijote* se trasladan al universo chaplinesco para mostrar que la inclinación al mal está causada por la sociedad.

El ladrón, por su parte, no sólo se convierte así en un burlador burlado, sino que además, sufre el maltrato de dos personajes que se presuponen sinceros pero que resultan ser tan pillos como él, y a esta astucia se añade además otro defecto, el de la hipocresía. De este modo el ladrón arrepentido se encuentra con un entorno en crisis, donde las tropelías han sustituido los buenos sentimientos y la falsedad impera como forma de vida. Esto no resulta lejano a la percepción de la realidad que nos presenta Cervantes desde la óptica del personaje principal, quien denuncia la carencia de acciones ejemplarizantes en un mundo dominado por las pujanzas materiales, las comodidades y las injusticias frente al esfuerzo y la defensa de grandes valores humanizantes que él ve encarnados en las caballerías.

En este contexto no es de extrañar que el ladrón Charlot se atreva a reincidir tras encontrarse con un viejo compañero de celda. Juntos emprenden la huida de los policías que son tanto o más memos que ellos. Cuando entran a robar a casa de una dama aristocrática, vuelven a brotar en la conciencia de Charlot los buenos sentimientos que le llevan a defenderla, porque ella les dice que su madre está muy enferma, y no duda en enfrentarse a su compañero para disuadirle de sus malas intenciones. De esta manera se apropia del ideal quijotesco de la defensa de los oprimidos, incluso oponiéndose a su propio estilo de vida al margen de la ley.

En medio del embrollo llega la policía y, mientras que el otro ladrón huye saltando por la ventana, Charlot se salva porque la mujer, que se ha enamorado de él, dice que es su marido (es decir, que Charlot adopta una nueva identidad ante la sociedad y consigue así rehabilitarse, que es, a fin de cuentas, lo que deseaba desde un principio). Él devuelve todo lo robado y se queda sólo con la moneda que recuperó de los curas y, eso sí, el merecido amor de su dama antes de proseguir su camino en busca de nuevas aventuras. La satisfacción derivada de su reinserción social se expresa mediante su caminar con un aire triunfalista elevando los brazos en mitad del camino mientras sonríe sin dejar de mirar atrás.

Si seguimos avanzando, otro hito en la producción chaplinesca dentro de la orientación idealista y simbólica es, sin duda, *City Lights* (1930) donde el carácter del *Little Tramp* ha llegado al máximo de su evolución, encarnando valores humanos esenciales como la generosidad, la compasión, el amor y el altruismo. Nada tiene ya que ver este vagabundo con el Charlot pendenciero de las primeras películas. Además, el estilo de vida del ladrón se sustituye aquí por el del benefactor de los desprotegidos. Charlot realiza constantes acciones para ayudar a una joven ciega vendedora de flores de quien está enamorado, empeñándose en mantener su identidad en secreto, hasta que ella recupera la vista y le reconoce por el tacto de su mano. La bondad del vagabundo, que busca diferentes profesiones e incluso va a la cárcel para poder ayudar a su amada, a quien asiste bajo la identidad falsa de su benefactor, contrasta con la vileza del millonario que a veces le ofrece su compañía. De este modo se reencarnan los altos valores defendidos por don Quijote, quien se declara «el famoso, el valiente, el enamorado, el desfacedor de agravios, el tutor de pupilos y huérfanos, el amparo de las viudas, el matador de las doncellas, el que tiene por única señora a la sin par Dulcinea del Toboso» (II, lxxii, 1090).

La despedida final del personaje del vagabundo se produce en *Modern Times* (1936), una de las películas clave para entender la psicología quijotesca del personaje. A la labor justiciera y humanitaria hay que añadir un nuevo elemento, ya que aquí va a sumarse al universo chaplinesco el concepto de locura que rodea al personaje de don Quijote y que, según Pardo García, es su rasgo más característico (2011: 239). Mientras que en la novela de Cervantes el protagonista es aquejado de una locura libresca voluntaria (la lectura es la vía de escape del hidalgo rural que lleva una existencia mediocre y anodina y se caracteriza por un acentuado afán soñador y grandes dosis de ingenuidad), *Modern Times* presenta a un trabajador de una cadena de montaje casi dantesca que, valga la paradoja, pasa el día apretando tuercas pero termina perdiendo la cabeza. Se denuncian así las consecuencias de la industrialización y los peligros y temeridades del progreso desmedido (y, por extensión, de la sociedad capitalista) sobre la integridad del ser humano.

Tras ser internado en un hospital, se ve involucrado en un motín huelguista, y es llevado a la cárcel al ser tomado por un líder comunista, pero finalmente es perdonado por las autoridades. Los episodios que ocurren a su salida tienen que ver con la protección de una bella joven huérfana, encarnada por

Paulette Goddard, que sobrevive de la rapiña y mantiene a duras penas a su anciano padre y a sus hermanas. Surge entre ellos la compasión que une a los miserables y pronto se convierte en su compañera de aventuras.

Charlot se autoinculpa cuando ve que la pobre muchacha es perseguida por haber robado una barra de pan y juntos terminan saltando del camión policial para esconderse en el campo. En esta joven encuentra Charlot a una semejante²³, harapienta y mermada por el hambre, pero dispuesta a luchar por los suyos. Sin embargo, ambos tomarán caminos diferentes: ella hace una fortuna bailando en un cabaret; Charlot, por su parte, trata de reintegrarse en la sociedad trabajando en unos grandes almacenes y tratando de volver a la fábrica (lo mismo ocurre en *City Lights*, donde Charlot intenta reconducir su vida ejerciendo de barrendero y boxeador). Al reencontrarse, ella le consigue un empleo estable en un restaurante, donde brilla como bailarín y cantante. Justo entonces, aparece la policía, que ha seguido persiguiéndolos todo este tiempo.

Tras una nueva huida, Charlot vuelve a hacer gala de su entereza instándola a seguir luchando ante las adversidades: «Buck up – never say die. We'll get along!», tras lo cual, él le dibuja una sonrisa en la cara y ambos marchan hacia el horizonte. La lucha por la supervivencia y la crítica social hacen de esta una historia picaresca en el segundo sentido que antes apuntábamos. Frente a las ilusiones heroicas de don Quijote, Charlot se emplea aquí en actividades prosaicas, como la búsqueda de empleo y el propio cobijo y bienestar. Los tiempos han cambiado, pero la aversión hacia sus respectivas épocas y la defensa de los propios ideales resultan similares.

En efecto, ambos se oponen al orden social imperante y van a preconizar los altos conceptos de la honradez y la sinceridad, así como los sentimientos verdaderos. La amistad entre don Quijote y Sancho se ve aquí traspuesta en el entrañable par Charlot-Paulette y sus esfuerzos por hallar su lugar en el mundo corresponden a la restauración del orden ideal que el manchego y su vecino tratan de imponer en su entorno.

La conclusión esperanzadora del personaje, ilusionado a pesar de sus desdichas y caminando en busca de nuevas oportunidades, hace resurgir el ideal constantemente, como si de un ave fénix se tratara, a la vez que refleja la tenacidad de don Quijote al retirarse a su hogar proyectando sus próximas aventuras como pastor. El Caballero cae víctima no sólo de sus fabulaciones, que harían el desengaño más llevadero, sino de la perfidia y la vileza de los que le rodean, quienes, a pesar de representar la lógica social, se revelan mucho más mezquinos y malintencionados y, sobre todo en la Segunda Parte, no dudan en burlarse de él. En las series sobre Charlot el antagonista también es la sociedad, que resulta intolerante con los que tratan de integrarse en ella arrastrando un pasado o con quienes no poseen las condiciones materiales

23. *The Kid* (1921), que recuerda al mundo infantil de Dickens, muestra el afecto de Charlot por un niño abandonado y *A Dog's Life* (1918), por un perro.

para ganarse una reputación. Sus más insignes representantes resultan ser unos hipócritas, como los curas en *Police* (1916), mientras que los policías son los más acérrimos enemigos de Charlot, ya que siempre aparecen cuando su vida parece estar reconduciéndose para recordarle su turbio pasado y sumirle en una huida perpetua.

A pesar de todo, Charlot siempre se sobrepone de las derrotas, y, aunque le resulta muy difícil ser aceptado por el entorno, suele encontrar algún alma gemela que le comprende y le ayuda. En algunos de los ejemplos aducidos, como este último, *Modern Times*, o *Police*, incluso tiene éxito, porque su rol de justiciero y salvador de las mujeres le ha valido en estos casos la obtención del amor verdadero. En otras ocasiones, como *The Circus* y *The Face on the Barroom Floor*, ha tenido que renunciar a sus sentimientos para que la mujer, enamorada de otro, pueda ser feliz, lo cual da muestras de su grandeza de espíritu. Al fin y al cabo, la caballerosidad por la que abogan Charlot y don Quijote no reside en la apariencia sino en el corazón. Francisco Ayala, que admiró a ambos personajes, sentencia que: «Charlot, entre los héroes de la mitología norteamericana, es aquel, elegido, en quien se insertan los valores humanos de raíz eterna, que determinan la pervivencia a través de cualesquiera épocas y temperamentos» (2007: 1094).

CONCLUSIONES

Como hemos mostrado a lo largo de este estudio, Charlot es, ante todo, un personaje nómada, en continua lucha por la supervivencia. Obligado a buscar continuamente alimentos y cobijo, adopta cualquier tipo de profesión para subsistir y se zafa con astucia de sus perseguidores, a los que se enfrenta mediante su bastón, tan característico como la lanza de don Quijote. Su vibrante agilidad física provoca el desconcierto de sus enemigos así como la risa de los espectadores ante una sucesión de *gags* graciosos, tal y como podemos ver en sus comedias farsescas iniciales, destinadas a provocar la hilaridad de su fiel público.

En las producciones a partir de 1915, este nivel superficial de la parodia encubre unos sentimientos nobles de empatía con los desfavorecidos, especialmente con las mujeres, a las que Charlot defiende de sus opresores. Este *pathos* trágico se evoca, además, mediante su peculiar mirada, triste y melancólica. Esta segunda época se caracteriza por el desarrollo profundo de motivaciones altruistas. Por todos estos motivos, hay que considerar a Charlot como un héroe quijotesco²⁴ que cumple con los mitemas del idealismo visionario, que le lleva a luchar por un mundo más justo, y del trágico heroísmo,

24. Recordemos, además, que a menudo inserta ciertas técnicas cervantinas, como la confusión de la realidad y el sueño en *The Bank* y *Modern Times* o la metaficción en *Kid Auto Races at Venice*.

que produce el choque con la realidad y condena al personaje al fracaso. De estos se derivan su alto concepto de la bondad y la justicia, materializado en la defensa de las mujeres, la locura, que adquiere aquí las connotaciones de un producto de la sociedad materialista, y el sino, que pone a prueba su fortaleza ante las derrotas.

En definitiva, Charlot, un auténtico icono del cine que ha adquirido la categoría de mito²⁵, asume muchos de sus rasgos del héroe mítico español: es, en su origen, una visión paródica de un prototipo que la sociedad excluye; su apariencia física y su carácter es reconocible incluso para aquellos que no conocen sus historias; resulta simpático al público, que suele desternillarse con sus torpezas o admirar su valor, y adquiere gradualmente un mayor trasfondo psicológico, que le lleva a abandonar la rapiña como modo de vida en pro del altruismo y la bondad hasta llegar a erigirse en un emblema de la condición humana (Louvish 2009: 91).

En este trabajo hemos constituido un punto de encuentro entre estos dos héroes míticos, cada uno originado en un contexto y con un estilo particular que, sin embargo, se erigen como dos intérpretes de la crisis de la premodernidad y de la modernidad que llevan a cabo una lucha individual por la dignidad humana. Es este último sentido el que les hace participar de un carácter universal al margen de los fracasos y las derrotas, como bien expresó André Bazin al considerarle mítico (1973: 11). Nos permitimos, pues, transcribir su cita en plural para hacerla extensible a ambos héroes: «[Deux] personnage[s] mytique[s] qui domine[nt] chacune des aventures auxquelles il[s] [sont] mêlé[s]» (1973: 11).

Dejemos lugar para una última reflexión: a pesar de su trascendencia e influencia posterior, llama poderosamente la atención que Charlot, al igual que su predecesor manchego, caiga también en una absoluta paradoja: el ser reducido comúnmente a un héroe cómico. Pues, si la aventura más recordada de don Quijote es la de los molinos, donde más se acentúa su desajuste mental frente al mundo, el significado de «Charlot», término acuñado a partir del personaje de Chaplin, tanto en los diccionarios como en la memoria colectiva, sigue estancándose en el nivel más superficial de su carácter: «Personne peu sérieuse, peu compétente» («Charlot»: 404). Queda por ver si acaso esta también es una sempiterna marca del signo quijotesco.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

Aristóteles (2003). «Arte poética», en *Aristóteles y Horacio. Artes poéticas*. Aníbal González (ed.). Madrid: Visor, pp. 44-147.

25. Se trata de un mito que es reconocible incluso para aquellos que no han visto sus películas, con una iconografía claramente establecida, un carácter simbólico y un icono popular que tiene hasta su propio musical. Hablamos de *Little Tramp* (1995), de David Pomeranz.

- Ayala, Francisco (2007). «El escritor y el cine». *Obras completas*. Volumen 3. Carolyn Richmond (ed.) Barcelona: Galaxia Gutenberg, Círculo de lectores, pp. 1073-1230.
- Bautista Naranjo, Esther (2014). *El mito de don Quijote en la novela posmoderna y su reescritura paradigmática en City of Glass* (1985), de Paul Auster. Accésit al Premio de Investigación Miguel de Cervantes. Vigo: Editorial Academia del Hispanismo.
- Bautista Naranjo, Esther (en prensa). *La recepción y reescritura del mito de don Quijote en Inglaterra (siglos XVII-XIX)*. Madrid: Dykinson.
- Bazin, André et Eric Rohmer (1973). «Introduction au symbolisme de Charlot», *Qu'est-ce que le cinéma?* Paris: Cerf, pp. 11-29.
- Bedoya, Ricardo (2005). «Don Quijote en el cine», *Libros & Artes: Revista de cultura de la Biblioteca Nacional del Perú*. 10, pp. 32-33.
- Bleiman, Mijail (1973). «La imagen del hombre pobre», en *El arte de Charles Chaplin*. Serguéi Eisenstein, Mijail Bleiman, Grigori Kozintsev (eds.). Buenos Aires: Nueva Visión, pp. 1-86.
- Borges, Jorge Luis (2001). «Nota sobre el Quijote», *Textos recuperados 1931-1955*. Emecé: Barcelona, pp. 251-253.
- Canavaggio, Jean (1965). «Prélude au Don Quichotte», en VV.AA. *L'Espagne au temps de Philippe II*. Paris: Hachette, pp. 204-241.
- Cervantes, Miguel de (1605, 1615). *Don Quijote de la Mancha*. Francisco Rico (ed.) Madrid: Punto de Lectura, 2007.
- Chaplin, Charles (1993). *Mi autobiografía*. Julio Gómez de la Serna (trad.). Madrid: Debate.
- «Charlot» (2003). *Le Petit Robert. Dictionnaire de la Langue Française*.
- Cruz, Anne J. (1999). *Discourses of Poverty. Social Reform and the Picaresque Novel in Early Modern Spain*. Toronto: University of Toronto.
- El-Outmani, Ismail (2007). «Picaresca». *Espéculo, revista de estudios literarios*. 35. Accesible en: <<http://www.ucm.es/info/especulo/numero35/picaresc.html>>
- Gimferrer, Pere (1985). *Cine y literatura*. Barcelona: Planeta.
- Herranz, Ferrán (2005). *El Quijote y el cine*. Madrid: Cátedra.
- Huff, Theodore (1951). *Charlie Chaplin*. New York: Henry Schuman.
- Le Clézio, Jean-Marie Gustave (2005). «Don Quijote y Sancho Panza, cada día», en VV.AA. *Don Quijote alrededor del mundo*. Barcelona: Círculo de Lectores-Galaxia Gutenberg, pp. 89-105.
- Leprohon, Pierre (1961). *Charles Chaplin*. Madrid: Rialp.
- Louvisch, Simon (2009). *Chaplin: The Tramp's Odyssey*. London: Faber and Faber.
- López Calle, José Antonio (2009). «Marx, Pierre Vilar y el Quijote», *El Catoblepas, revista crítica del presente*. 86, p. 9.
- Okuda, Ted y David Maska (2005). *Charlie Chaplin at Keystone & Essayay: Dawn of the Tramp*. Lincoln, NE.: iUniverse.
- Pardo García, Pedro Javier (2011). «Cine, literatura y mito: don Quijote en el cine, más allá de la adaptación». *Arbor, Ciencia, pensamiento y cultura*. 187/748, pp. 237-246.
- Pérez Bowie, José Antonio (2010). «Sobre reescritura y nociones conexas. Un estado de la cuestión», en *Reescrituras filmicas. Nuevos territorios de adaptación*. José Antonio Pérez Bowie (ed.) Salamanca: Universidad de Salamanca, pp. 21-43.
- Vilar, Pierre (1956). «Le temps du Quichotte», *Europe*. 34, pp. 1-16.

Referencias filmográficas

- His Prehistoric Past* (1914). Dir. Charles Chaplin. Act. Charles Chaplin, Mack Swain, Gene Marsh, Fritz Schade y Cécile Arnold, Keystone.
- Modern Times* (1936). Dir. Charles Chaplin y Edward Brewer. Act. Charles Chaplin, Paulette Goddard y Henry Bergman. United Artists.

The Tramp (1915). Dir. Charles Chaplin. Act. Charles Chaplin, Edna Purviance, Lloyd Bacon y Leo White. Essanay.

The Vagabond (1917). Dir. Charles Chaplin y Edward Brewer. Act. Charles Chaplin, Edna Purviance, Lloyd Bacon, Leo White y Eric Campbell. Mutual Film Corporation.

Recibido: 30 de septiembre de 2014

Aceptado: 20 de junio de 2015

Resumen

El personaje de Charlot, creado por Charles Chaplin, traspone al cine mudo el mito de don Quijote. Unidos por el vínculo de la picaresca, ambos escenifican una dura crítica hacia la modernidad en sus diferentes estadios (Ayala 2007: 1094). Hay que distinguir el simple humorismo vodevilesco de Charlot en las breves tiras de 1914 de su configuración tragicómica desde algunos cortometrajes de 1915 hasta *Modern Times* (1936). Más allá de sus risibles apariencias físicas, y de sus disparatadas peripecias, subyacen en sus aventuras un heroísmo trágico y un idealismo que les llevan a defender las buenas causas y a apoyar a los desfavorecidos, a la vez que tienen que preocuparse por su propia supervivencia. Charlot une lo cómico con lo sublime y, al igual que el ingenioso hidalgo, su carácter muestra una gran hondura y una sincera humanidad. Todo esto le caracteriza como un Quijote de la gran pantalla.

Palabras clave: Chaplin, Charlot, Quijote, mito.

Title: *Don Quijote goes to Hollywood: The rewrite of myth by Charles Chaplin.*

Abstract

The character of Charlot, created by Charles Chaplin, rewrites the myth of don Quixote in silent movies. While sharing the roots of the picaresque tradition, they represent a harsh criticism of modernity in all its stages. A distinction has to be made between the plain vaudevillesque humor of Charlot in the brief comic strips from 1914 and its tragi-comical shaping in some short films from 1915 up to *Modern Times* (1936). Beyond their mere physical aspects and their hilarious exploits, an underlying tragic heroism and idealism lead them to uphold all good causes and to support the wronged ones while they also struggle for survival. Charlot combines the comic with the sublime and, as well as the ingenious *hidalgo*, his soul becomes gradually fuller, deeper and more human. For all these reasons, this character could be regarded as a “quixote” of the big screen.

Key Words: Chaplin, Charlot, Quixote, myth.

