

Vespucio, que si no excede a los demás en la gloria de sus hazañas, tuvo la intuición de conocer la magnitud del descubrimiento hecho por Colón y los demás tripulantes españoles, el honor de haber hallado, con el portugués Gonzalo Coelho, el Plata y la Patagonia, y la fortuna de haber inmortalizado su nombre, cuyas cuatro sílabas sonoras campean en todos los atlas del mundo y se pronuncia para designar aquella inmensa tierra que presintió Séneca en la *Medea* como un Nuevo Mundo que revelaría Tetis y por el cual ya no sería Thule (Islandia acaso) el extremo de la tierra.—JAIMÉ DE ECHANOVE GUZMÁN.

MANUEL VILLEGAS LÓPEZ: *Charles Chaplin*. Editorial Alfaguara. Madrid, 1966.

El libro de Villegas López que hoy comentamos es, en mi opinión, un dato muy significativo de la contradicción con que se juzga la figura de Charles Chaplin dentro de la historia del cine. Debo adelantar que estimo a su autor como el crítico más agudo e inteligente de lo que denominaría rápidamente la «vieja crítica». (En contraposición a la «joven crítica», es decir, todos aquellos que se dirigieron hacia el cine cuanto nacieron las revistas especializadas, cuando el cine en nuestro país pasó a ser, gracias a esta «joven crítica» y a algún nombre aislado, como Villegas López, un elemento artístico-cultural al nivel de las demás formas de la cultura y el arte, aunque minoritario siempre, como corresponde a nuestra pobreza de desarrollo.) Pues bien, precisamente por ello, he sentido un cierto doloroso desencanto ante esta obra. Trataré de explicarlo.

Charlot es, hoy por hoy, el único director cinematográfico dentro de la historia del cine al que la gran masa del público ha reconocido como un *artista*. Hay, desde luego, algunos otros nombres —Hitchcock, por ejemplo— comúnmente aceptados, pero no son reconocidos como tales artistas, sino apenas meros *showmen*. El caso de Chaplin es, sin duda, único. Es el gran mito dentro de un género al que se niega la categoría de arte autosuficiente. Y este fenómeno es el que no debe olvidar—no puede—el crítico especializado cuando se enfrenta a Chaplin. Para el crítico que reconoce un gran autor en Murnau, Ophuls, Buñuel o Losey, el enfrentamiento aludido implica bastante más que el somero análisis de una obra y, justamente, porque a Chaplin se le ha juzgado como gran *artista* con los argumentos del

gran público. Trascendidos, claro está, mas son base común. *Del mismo gran público que niega la capacidad artística de Buster Keaton o Carl Dreyer.*

Villegas López ha tratado a Chaplin como el mito, *pero* no disecionándolo, sino incorporándose a él, es decir, con los modos típicos, siguiendo la trayectoria mítica del ídolo antes que la realidad progresiva del artista. Ha mantenido el mito a su altura y hasta allá arriba ha tratado de llevar continuos detalles humanos: naturalmente no lo ha humanizado, es un semidiós abstracto.

Y es que en el análisis sobre Chaplin debe tenerse en cuenta como base necesaria el hecho de que no representa—como unánimemente se desea—al hombre oprimido, desheredado, privado de sus derechos elementales. No, desde la perspectiva con que Villegas o el gran público lo juzga tenemos que aceptar el juego de no desgajar al autor de su obra, hacerlos una misma cosa (es el tema del autor famoso en vida) y si, entonces, tratamos de ver *qué es* lo que provoca el entusiasmo del gran público hacia Chaplin no podemos, repito, afirmar que representa al ser humano oprimido, sino justamente todo lo contrario: es el *self made man*, el gran mito de la sociedad norteamericana.

Porque las películas de Charlot tienen un atractivo feroz, *morboso*, sobre el público: *a)* mayoritariamente burgués: envidia compensada con paternalismo; *b)* de clase baja con aspiraciones burguesas: mantener viva la ilusión de una salida hacia la opulencia detonante. (Es el caso del Rockefellerismo en Norteamérica o, en España, del Cordobesismo, del quinielismo.) El público, entonces, puede ver *a un tiempo* el triunfo personal obtenido (la vida personal del adorado ídolo multimillonario, famosísimo, recibido por personajes prominentes) y el «desde dónde empezó» (la miseria: sus *films*). He aquí la razón del calificativo anterior de *morboso*. Esta me parece a mí una *conditio sine qua non* para enfrentarse a estas alturas con la obra de Charles Chaplin dentro de la trayectoria del séptimo arte.

Pero, en efecto, es obvio que de aquí no puede deducirse la mayor o menor calidad de las películas chaplinianas. Lo que pretendo significar con lo hasta ahora expresado es que mientras trate de juzgarse al artista Chaplin desde los presupuestos que acabo de denunciar, toda crítica es inválida, yerra de base, enfoca desde otro lado que no tiene nada que ver con una seria investigación. Y Villegas López está mucho más cerca del Chaplin ídolo de multitudes.

De todos modos, el éxito chapliniano deja al descubierto una de sus fallas más claras: el sentimentalismo. Villegas lo da por bueno en la medida que acepta las películas que más lo representan. Es sin

duda un sentimentalismo que está peligrosamente cerca (cuando no se identifica) con la emoción barata del lagrimón o —afinando— la «tierna» emoción del buen burgués al que se le encoge el corazón contemplando penurias amablemente matizadas por el humor, penurias que él selecciona en relación con su particular imagen de la pobreza, que está a años-luz de la misma; porque los *films* de Chaplin son críticos en un sentido tan genérico que su protesta no es peligrosa, pueden aceptarla perfectamente muchos de aquellos a los que va dirigida, en todo caso es tan primaria muchas veces como la sociedad americana que se le enfrenta; tan primaria como su lenguaje fílmico; tan efectiva como él en muchas otras ocasiones, a pesar de todo. ¿Es, entonces, Chaplin, el hombre tan lúcido y coherente que Villegas pretende mostrarnos a través, sobre todo, de su actuación con respecto al macarthysmo? Este es un punto vital íntimamente relacionado con lo anterior. Personalmente opino que no lo es, *no puede serlo*, si es que su estética responde a su ideología (obviamente), porque su estética es la estética a veces genial, a veces dispersa y barata de un hombre nada coherente o, específico, nada complejo. Creo que está mucho más cerca de la realidad la afirmación de que Chaplin fue un gran artista arropado por intelectuales de primer orden y está mucho más cerca del verdadero Chaplin lo que Villegas dice en el párrafo segundo de la página 193.

Villegas López presenta el recorrido vital de Chaplin como el de un auténtico *self made man*. No entiendo —o no acepto— que Villegas porte el sentimiento individualista y paternalista de *asombrarse porque un «pobre bufo» sea capaz de renovar el cine*; es decir: que un hombre tan minúsculo llegue a hacer algo tan grande. Dejando a parte que Charlot haya renovado el cine tan inmensamente como Villegas pretende, el planteamiento del estudio se viene abajo: deja de ser crítico, es un asombro acrítico, una loa sentimental. Cito dos ejemplos: a) El relato de las «peripecias» históricas que rodean la vida de Charlot está narrado con el ritmo aparentialmente alegre y loco de los años veinte (en la parte dedicada a esta época y alrededores): me parece un modo muy simple, en el sentido malo que puede tener la palabra, de contar la Historia. b) Ante el macarthysmo, Villegas es antes el hombre indignado porque golpean a su ídolo que el hombre indignado por una situación histórica brutal. (Cuidado: esto es lo que deja entender su relato; a mí me cuesta creer que sea la exacta situación del autor.)

Documentalmente el libro es completísimo, aunque excesivamente aureolado, pues cada vez está más claro que *monsieur Verdoux* es la última obra de Chaplin; *Candilejas* y *Un rey en Nueva York* no

resisten el paso del tiempo como lo hace *La quimera del oro*. *La condesa de Hong Kong* parece mostrar un Chaplin perdido en el pasado. No veo —repito— suficientemente dilucidada la cuestión del sentimentalismo. Mientras *El chico* es un folletón, *Armas al hombro* es una obra maestra del cine.

Villegas ha logrado momentos interesantísimos en su libro —el análisis evolutivo de su obra, casi *film* por *film*, es un trabajo muy completo; toda esta mecánica le funciona verdaderamente bien a Villegas—, siempre desde la perspectiva con que, ya dije, se enfrenta a Chaplin. El autor se confiesa claramente individualista y sigue a Chaplin. Yo, por mi parte, no puedo aceptar esta convención. Ahora bien, entiéndase que lo aquí escrito es justamente la exposición de las razones de mi postura, no significa un ataque destructor hacia Chaplin. La verdad es que para dejar clara mi opinión sobre el que considero un gran director cinematográfico, debería escribir otro libro. Y esto, de momento, me parece demasiado. En cualquier caso quiero también hacer constar que el libro de Villegas lo guardo como un valiosísimo archivo.—JOSÉ MARÍA GUELBENZU.

LUIS FEDUCHI: *Historia del mueble*. Editorial Abantos. Madrid, 1967; 849 pp.

Hace veintiséis años, exactamente en 1946, que Luis Feduchi publicaba su *Historia del mueble*, doscientas páginas, mil fotografías y cuadros de los estilos, con un prólogo del marqués de Lozoya. Dicho libro se agotó inmediatamente.

Pasado este tiempo al que antes nos referíamos, Feduchi ha dado una nueva versión del libro en el que se han aumentado las fotografías, revisado hasta casi la saciedad los textos y ampliado los cuadros sinópticos. Ha creído también el autor que era interesante incluir un vocabulario de términos muy empleados en ebanistería, en general casi todas voces españolas, pero entre las que no ha dudado en poner, cuando ha sido necesario, algunas francesas e inglesas, que son de uso corriente. Además el vocabulario tiene algo muy interesante, sobre todo dirigido al lector no especializado; se trata de que dicho vocabulario va acompañado con dibujos, ilustraciones y fotografías.

El mueble, ese ser inanimado tan cercano al hombre, se ha convertido en algo necesario y vital, tanto que no se concibe hoy una