



**UNIVERSIDAD NACIONAL
AUTÓNOMA DE MÉXICO**

**FACULTAD DE ESTUDIOS SUPERIORES
ACATLÁN**

**CUANDO EL CUERPO HABLA: ANALISIS DE LA
COMUNICACIÓN NO VERBAL EN
LA QUIMERA DEL ORO**

SEMINARIO TALLER EXTRACURRICULAR

**PARA OBTENER EL TÍTULO DE:
LICENCIADA EN COMUNICACIÓN**

**PRESENTA:
ANA XÓCHITL LARRONDO ROY OCOTLA**

**ASESOR:
MTRO. JORGE OLVERA VÁZQUEZ**

ACATLÁN ESTADO DE MÉXICO,

NOVIEMBRE 2008



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

AGRADECIMIENTOS

A dios: Por haberme permitido llegar hasta aquí.

A mis padres: Por el amor y apoyo que siempre me han manifestado. Por impulsarme y creer en mí. Todo mi amor y gratitud.

A toda mi familia: Por ser parte de mis logros y estar ahí para mí. Soy un pedazo de cada uno de ustedes. En especial a mis primos hermanos Magali, Carlos, Octavio, David, Cynthia, Yazmín, Ernesto, Ágata, Areli y Cesarín.

A mis tíos:

Graciela: Gracias por tu enorme cariño y cuidado. Por apoyarme cuando más lo necesito. Eres una segunda madre.

Eloisa: Por el apoyo y la dedicación hacia mis padres y por tu cariño hacia a mí.

César y Rogelio: Por su cariño, apoyo e impulso para que me convirtiera en una profesional. Por sus enseñanzas de respeto, honestidad y ética profesional. Por sus palabras de aliento.

A mis amigos de siempre:

Álvaro: Gracias por tu amistad incondicional, por estar ahí siempre. Eres mi hermano.

Israel: Por el apoyo y cariño sincero que siempre me das, por comprenderme, aconsejarme y hacer que me sienta mejor. Siempre serás especial e importante.

Daniel: Por todos los momentos que hemos compartido, por escucharme y quererme todos estos años.

Isaac: Por todo. Por los grandiosos momentos compartidos. Realmente me siento afortunada de haberte conocido, eres mi alma gemela.

Mike: Por tu enorme cariño y consideración, por que la universidad no hubiera sido lo mismo sin ti. Por seguir aquí.

Tony: Por ser como eres, tu nobleza y fortaleza; por contagiarme con tus locuras y sueños. Por tu amistad ante todo.

A mis amigas del alma Stefanie, Vero, Ely, Pao y Astrid:

Gracias infinitas por existir y ser parte importante de mi vida, por compartir, escucharme, apoyarme, regañarme, alentarme y hacer todo eso que sólo las mejores amigas hacen. Las quiero mucho.

A gente especial como: Brunis, Iván, Selene, Arturo, Enrique, Noé, Lourdes, Pamela, Alan, Iván Daniel, Alejandra, por lo que compartimos juntos.

A mis profesores: A todos y cada uno de ellos por contribuir a mi formación; por guiarme y alentarme a seguir adelante, por confiar en mí. Toda mi gratitud, en especial a Adriana Salazar Córdova que me formó desde temprana edad.

A todas aquellas personas que de alguna u otra forma se involucraron y contribuyeron para hacer posible este trabajo. En especial a Gilberto Rendón, Bruno y Yishqael.

Al amor: Que me ha acompañado y hecho feliz durante los últimos diez años y continúa impulsándome y llenándome de alegrías día a día.

Al seminario: A mis compañeros y profesores por haber compartido esta gran experiencia; por compartir inquietudes, visitas y alegrías. Por todo lo que me enseñaron más allá del aula de clases.

A la base: Karo, Wen, Sofía, Paola, Alberto, Gerardo, Moy, Nacho, Omar y Rodrigo. Por cada minuto que aprovechamos para formar la amistad, cada charla, película, recreo, café, cerveza, miércoles, sábado... y a veces domingo que pase en su compañía; por la actitud y por lo que me enseñaron y me dieron durante casi un año. Los quiero. For all my friends!

Y a mis tres hijas: Harriet, Franklin y Clementina, por motivarme y los momentos de alegría que me dan y por ser mi compañía en las noches de desvelo.

Dedicado a la memoria de mis abuelos:

Ana María y Salvador

Yolanda y Octavio

ÍNDICE	PÁG
Introducción.....	5
Capítulo 1	
1. El cine silente.....	9
1.1 Principales características.....	12
1.1.2. Apogeo y contexto socio histórico.....	13
1.1.3 El fin de una época.....	17
1.2 Principales exponentes y sus aportaciones.....	19
1.3 Charles Chaplin: el genio del cine.....	22
1.3.1 El hombre: su vida.....	23
1.3.2 El artista: su carrera cinematográfica.....	25
1.3.3 Su obra: Charlot:.....	27
1.3.4 Su arte: aportación al cine.....	28
Capítulo 2	
2. La comunicación no verbal.....	33
2.1 Teoría de la Escuela de Palo Alto.....	35
2.2 El lenguaje corporal.....	38
2.2.1 La kinésica.....	39
2.2.2 Categoría de los gestos.....	42
2.2.3 La proxémica.....	44
2.2.4 La expresión facial.....	47
2.2.4.1 La mirada: lo que dicen los ojos.....	52
Capítulo 3	
3. <i>La quimera del oro</i> : una mirada en plano general.....	55
3.1 Argumento de la película: el cuerpo o plano medio.....	56
3.2 Análisis de la comunicación no verbal: un close up a detalle.....	58
3.3 Análisis general de la película: Reflexiones generales.....	98
Conclusiones.....	103
Fuentes de consulta.....	106

INTRODUCCIÓN

El cine en general es un tema de gran interés y se considera que su expresión es muy variada y rica, y en el caso del cine silente tiene diferentes características que no se habían analizado anteriormente como pautas comunicativas y este trabajo constituye la oportunidad de abordarlas y darlas a conocer con el fin de retomar las formas de comunicación no verbal, tan importantes en las relaciones humanas.

Uno de los principales exponentes del cine silente fue Charles Chaplin quien no sólo escribía y dirigía sus películas, sino que además las actuaba de una manera extraordinaria, por lo cual se ganó la admiración y el reconocimiento de todos aquellos que han sido testigos de su magia al actuar, utilizando la mímica, proxémica, gesticulación y kinésica.

La mejor prueba de que Chaplin es uno de los mejores artistas en la historia del cine es la vigencia de sus cintas o filmes, ya que pueden verse una y otra vez sin que disminuya su efectividad o pierdan gracia. Las cintas de Chaplin constituyen un capítulo destacado que ha contribuido a enriquecer la historia cinematográfica. A través de chistes visuales demostró que el arte cómico puede ser utilizado no sólo para hacer reír, sino también como medio de demanda y crítica social, política y cultural a través de la risa y del despertar de las emociones más esenciales del ser humano.

La presente investigación se refiere al tema de la comunicación no verbal presente en la película de Chaplin *La quimera del oro*, expresada a través de un personaje cinematográfico: Charlot. Tiene por objetivo general el análisis de las pautas comunicativas no verbales que están presentes en la película tales como kinésica, proxémica y la expresión o gestualidad facial.

La comunicación no verbal es un tema muy poco estudiado en México, y más aún si se habla de la relación de esta con el séptimo arte. La concepción de la comunicación no verbal y de algunos de sus principales postulados como la kinésica, la proxémica y la gestualidad, a partir de la teorías de la Escuela de

Palo Alto y de autores que las retoman y que son expuestas en el segundo capítulo no tienen la intención de examinar en profundidad los aportes de la Escuela de Palo Alto a los estudios de la comunicación, más bien se trató de sentar las bases mínimas para la comprensión de la naturaleza de estos enfoques, y de exponer brevemente una forma de conceptualizar a la comunicación y de esta manera comprender la naturaleza de su interpretación.

El presente trabajo toma como referencia el análisis a la comunicación no verbal que está presente en *La quimera del oro* a través de su personaje principal: Charlot. Se mostró interés particularmente en tres tipos de comunicación no verbal presentes en el filme como la kinésica, la expresión o gestualidad facial y la proxémica. Por ello es necesario señalar las consideraciones bajo las cuales se analizó e interpretó cada escena- secuencia a través de la segmentación de las mismas de las cuales retomamos los códigos expresivos no verbales más simbólicos y repetitivos que ayudan a integrar el conjunto de esta obra cinematográfica.

En el primer capítulo se encuentran las principales características del cine silente y una breve historia de su apogeo y culminación. Asimismo se mencionan algunos de sus principales exponentes y sus aportaciones en esta primera etapa del cine. En un tercer punto se habla de la vida y obra de Charles Chaplin destacando su aportación a la cinematografía mundial y como creador de *La quimera del oro*, filme en el que se centra este trabajo. Chaplin es un actor reconocido mundialmente que maneja códigos comunicativos universales que ayudan a entender mejor al personaje y lo que éste está diciendo, es por ello que se considera importante conocer parte de su historia.

En el segundo apartado se exponen los conceptos de comunicación no verbal desde la perspectiva de la teoría de la Escuela de Palo Alto y algunos de sus principales autores como Ray Birdwhistell y Edward Hall, quienes los han abordado desde el punto de vista psicológico, pero que también se consideran dentro del ámbito comunicativo por ser parte de códigos expresivos que se encuentran pautados socio culturalmente. También se utilizan los conceptos y clasificaciones sobre comunicación no verbal manejados por autores más

contemporáneos como Flora Davis, Mario Knapp y Andrés Minguez, quienes en diferentes textos abordan e incluso retoman a los teóricos del también llamado Colegio Invisible. Lo anterior con el fin de tener un espectro más amplio sobre los estudios sobre comunicación no verbal.

El análisis e interpretación de la comunicación no verbal presente en la película se expone en el tercer y último capítulo. Primeramente se da información sobre la película con el fin de contextualizar y aportar datos que contribuyan a comprender mejor la película. Enseguida, para comenzar el análisis se hizo la segmentación del filme primero por capítulos (20 en total) y cada uno de ellos se dividió en escenas y secuencias. Posteriormente se determinaron los elementos expresivos no verbales que se presentan de manera constante en 10 de las escenas- secuencias más representativas que se seleccionaron y a partir de estos, y tomando como referencia los postulados expuestos en el capítulo 2, se realizó la interpretación de la comunicación no verbal en *La quimera del oro*.

Chaplin dijo: La quimera del oro es la película con la que quiero que me recuerden, y este trabajo es la oportunidad de darle una nueva lectura a esta película, a mirarla con otros ojos, a ver más allá de la imagen, de lo que Charlot (el personaje) y Chaplin (el artista) nos están diciendo a través de su lenguaje corporal con el apoyo de diversos elementos no verbales como la proxémica, la mímica, o pantomima; y porque no también descubrir como el lenguaje cinematográfico (planos, sonidos, colocación de imágenes (montaje, música) empleado en *La quimera* forma parte de un estilo y técnica comunicativa propia de su autor en este caso Chaplin quien la configuró y la perfeccionó a través de los años y a lo largo de sus cintas.

CAPÍTULO 1

EL CINE SILENTE

"El cine es el arte del silencio"

Charles Chaplin

1.1 El cine silente

Hace poco más de un siglo (finales de 1895 para ser exactos) se gestaba un nuevo invento que años más tarde causaría una revolución no sólo científica, sino social, cultural y económica: el cine.

En sus primeros años, esa famosa caja mágica de dónde salían imágenes en movimiento, fue primero concebida como algo puramente científico, poco después se volvería un espectáculo, para finalmente llegar a ser todo un negocio redondo, donde arte, técnica y dinero no están peleados.

En el presente capítulo se habla de las principales características del que es considerado el séptimo arte, pero no del que se conoce hoy en día, sino del antecesor de éste: el cine silente. Se hizo un pequeño viaje a través de la historia, esa de finales del siglo XIX y los primeros treinta años del siglo XX, la que vio nacer y desarrollar toda una industria cinematográfica poseedora de una característica única con la que ya no cuenta su actual heredero: el silencio. Asimismo, se mencionan las principales aportaciones que pioneros del cine como Griffith, Einsenstein y Chaplin dejaron como legado al séptimo arte, haciendo especial énfasis en el último por ser el autor, en toda la extensión de la palabra, de *La quimera del oro*, obra cinematográfica en la que se centra este trabajo.

1.1.1 Principales características

Para comenzar se definirá al objeto de estudio de la forma más sencilla: el cine silente o mudo es aquel que no posee sonido, que se vale esencialmente de la proyección de imágenes.

Desde que se crearon (1895) y hasta finales de los años veinte, la mayoría de las películas eran silentes. A este periodo anterior a la introducción del sonido se le conoce como la era muda o el periodo silente, en el cual el arte de la cinematografía alcanzó su plena madurez.

Dado que el cine silente no podía servirse de audio sincronizado con la imagen para presentar los diálogos, en las producciones se añadían títulos para aclarar la situación a los espectadores o para mostrar conversaciones importantes de los personajes. Sin embargo, con las proyecciones sucedía diferente ya que habitualmente no transcurrían en completo silencio: solían estar acompañadas por música en directo, improvisada por un pianista u organista -ya en los comienzos de la industria cinematográfica se reconocía a la música como parte esencial de cualquier película, para ambientar la acción que transcurría en la pantalla- y en ocasiones había un narrador que, con voz en *off*, relataba los intertítulos o describía lo que iba ocurriendo.

“En el cine mudo se requería de un mayor énfasis en el lenguaje corporal y en la expresión facial, para que la audiencia pudiera comprender mejor lo que un actor estaba representando en la pantalla”.¹

Vistas retrospectivamente, ciertas películas de la era silente pueden resultar extrañas, ya que puede dar la impresión que los actores sobreactúan. No obstante, en algunas de estas las actuaciones son más sutiles, dependiendo del director y de la habilidad de los artistas. La sobreactuación era un hábito que los actores frecuentemente arrastraban de la escena teatral.

“A diferencia del cine sonoro en el que la palabra puede sustituir a la acción de los personajes, el cine silente tiene una doble tarea, no sólo es contar una historia sino que se tiene que valer de todos los recursos expresivos, signos, señales y códigos para poder transmitir un mensaje y con ello cumplir con su función comunicativa”.²

¹ Poloniato, Alicia. *Cine y comunicación*, México, Trillas, 1992, p.68.

² Barcel, Miguel. *El lenguaje del cine*, México-España, Geisa, 1996, p.34.

La mayoría de las cintas silentes fueron filmadas en Francia a velocidades más lentas que las películas con sonido (normalmente de 16 a 20 cuadros por segundo frente a 24 de la actualidad), así que, a menos que se apliquen técnicas especiales para mostrarlas a sus velocidades originales, pueden parecer artificialmente rápidas, lo que remarca su aspecto poco natural. En varias comedias, la filmación a menor velocidad fue intencional para así acelerar la acción de los personajes.

En los años previos a la introducción del sonido se filmaron miles de películas, pero un número considerable de ellas se han perdido para siempre³.

Los filmes de la primera mitad del siglo XX se grabaron en rollos de película de nitrato, que era inestable, altamente inflamable, y requería de una conservación cuidadosa para evitar que se descompusiera con el tiempo. La mayoría de estas películas no fueron conservadas; con los años, las grabaciones se convirtieron en polvo.

Entre 1909 y 1912 todos los aspectos de la naciente industria estuvieron bajo el control de un *trust*⁴ estadounidense, la MPPC (Motion Pictures Patents Company), formado por los principales productores. Este grupo limitó la duración de las películas a una o dos bobinas y rechazó la petición de los actores de aparecer en los títulos de crédito.

El *trust* fue desmontado con éxito en 1912 por la ley *antitrust* del gobierno, que permitió a los productores independientes formar sus propias compañías de distribución y exhibición, por lo que pudieron llegar hasta el público estadounidense obras europeas de calidad, como *Quo vadis?* (1912, de Enrico Guazzoni), de Italia, o *La reina Isabel* (1912), de Francia.

³ Algunos historiadores estiman que entre el 80 y el 90 por ciento.

⁴ Es una de las formas en que se une el capital monopolista; se caracteriza por el hecho de que las empresas que lo componen pierden totalmente su independencia productiva, comercial y jurídica. Los capitales dueños de las empresas que se unen en el *trust* reciben una cantidad de acciones correspondientes a su parte y por esas perciben dividendos.

En ese mismo año, 1912, el cine italiano era el más prolífico del mundo con 717 producciones, situación que llevó a los productores estadounidenses - quienes no querían perder su mina de oro- a tomar cartas en el asunto. Se vieron obligados a hacer películas más largas, en las que los directores tuvieran también una mayor libertad artística, y los actores figuraran en los títulos de crédito, lo que provocó que algunos de éstos se convirtieran en los favoritos del público. Como resultado, siguió un periodo de expansión económica y artística en el cine de este país.⁵

Entre 1915 y 1920 las grandes salas de cine se expandieron por todo el territorio de Estados Unidos; se produjeron cientos de películas al año como respuesta a la creciente demanda en las salas. La gran mayoría eran *westerns*, comedias de tortazos y resbalones y elegantes melodramas.

Mientras tanto, la industria se trasladaba de los alrededores de Nueva York a Hollywood, donde productores independientes, como Thomas Harper Ince, Cecil B. De Mille y Mack Sennett, construyeron sus propios estudios para la realización de sus películas. Cada uno imprimiendo su estilo y enfocándose en un género específico; Ince se especializó en la Guerra Civil estadounidense y el lejano oeste; el drama sutil fue recurrente en Cecil B. De Mille; y Mack Sennett se convirtió en el rey de la comedia, creando toda una técnica y escuela con su productora (Keystone), misma en la que años más tarde, en 1914, ingresaría Charles Chaplin.

Posteriormente, con la llegada del cine sonoro nació un nuevo Hollywood; el cine silente se desvaneció, y con él la figura de su padre artístico: David. W. Griffith, uno de tantos que hizo posible el reinado interminable de la meca del cine.

Griffith declaró alguna vez que las películas habladas desaparecerían, que nunca sería posible sincronizar la imagen con la voz, que la única voz del cine debería ser la música.

⁵ monografias .com. *Historia del cine/ 2. Las películas mudas*. Eudes Piña.
<http://www.monografias.com/trabajos14/cinehistor/cinehistor.shtml>.

1.1.2 Apogeo y contexto socio histórico

A medida que se fue creando toda una industria cinematográfica en Estados Unidos, al otro lado del Atlántico, Europa daba batalla con producciones que dejaban ver un cine más artístico que desafortunadamente se vio afectado por la I Guerra Mundial. A raíz de esto, la producción cinematográfica en el Reino Unido, Italia y los países nórdicos decayó de forma drástica, debido al aumento de los costos de producción y a una incapacidad comercial para competir en un mercado mundial creciente. Sin embargo, en Alemania, en la recién creada Unión Soviética y en Francia, las películas alcanzaron una nueva significación artística, marcando el inicio de un periodo que sería muy influyente en el desarrollo del medio.

El impactante e innovador cine silente alemán tomó del expresionismo y las técnicas del teatro clásico de la época sus principales fuentes de inspiración, como muestra el ejemplo más conocido de película expresionista de la época, *El gabinete del doctor Caligari* (1919), de Robert Wiene, en la que los estilizados vestuarios y decorados se utilizaban para contar una terrorífica historia. La estilización formal y lo sobrenatural en los temas se evidencia en películas como *El Golem* (1920), de Paul Wegener y Henrik Galeen, *Nosferatu, el vampiro* (1922), de F. W. Murnau, y *Metrópolis* (1927) de Fritz Lang. Estas películas, en especial las dos últimas, crearon escuela en el cine comercial estadounidense con su temática, decorados e incluso estilo de realización, lo que hizo que los dos directores fueran contratados por la industria de Hollywood para continuar su trabajo en aquél país.

A mediados de la década de 1920, la capacidad técnica del cine alemán sobrepasaba la de cualquier otro en el mundo. Los actores y los directores recibían un apoyo casi ilimitado por parte del Estado, que financió los mayores y mejor equipados estudios del mundo, los de la UFA (Universum Film Aktiengesellschaft), de Berlín.

Debido a la emigración de los mejores talentos alemanes, austriacos y, en general, centroeuropeos, la producción de las películas decayó rápidamente tras 1925, convirtiéndose en una industria más que intentaba imitar el cine que se hacía en Hollywood.

El cine ruso que se hace después de la I Guerra Mundial es también muy expresionista pero, a diferencia del alemán, tiene un carácter educativo y propagandístico.⁶ Es un cine controlado por el estado bolchevique; la industria del cine soviético fue nacionalizada en 1919 y puesta bajo el control del Comisariado del Pueblo para la Propaganda y la Educación. Las películas de este periodo mostraban la reciente historia soviética con una fuerza, realismo y visión que era la antítesis del espíritu introspectivo alemán.

Entre los cineastas rusos destacan Eisenstein (*La huelga*, 1924), (*El acorazado Potemkin*, 1925) y Pudovkin (*San Petersburgo*, 1927). Ambos cineastas -y sus respectivos operadores, Golovna y Tissé- eran además excelentes escritores y teóricos del cine, que analizaron su propio trabajo y el de otros autores enriqueciendo un creciente corpus de crítica y teoría del cine que se publicó en todo el mundo.

En Francia la industria cinematográfica tenía el vigor necesario como para sobrevivir durante la etapa que siguió a la I Guerra Mundial sin el apoyo del gobierno. Trabajando en pequeños estudios, alquilados para cada película, un grupo de diferentes artistas desarrolló un cine tanto de vanguardia como tradicional con un mínimo de interferencias por parte de los productores ejecutivos. El escritor, director y editor de revistas de cine Louis Delluc fue un defensor ardiente del cine francés, que se rodeó de creadores como Abel Gance, René Clair, Jean Epstein o Germaine Dulac. De este grupo dependió mucho la supervivencia del cine francés. La obra de Delluc *Fiebre* (1921) era un retrato impresionista de la vida de las clases populares, mientras *Un*

⁶ cine clásico.com. *Historia del cine/ cine mudo y cine sonoro*. César Fresneda. <http://www.cineclasico.com/historiacine/sonoro.html>.

sombrero de paja en Italia (1927), de Clair, una deliciosa e imaginativa comedia basada en una farsa popular del siglo XIX, y *Napoleón* (1927), de Abel Gance, una obra monumental e innovadora en cuanto a la técnica: empleaba tres pantallas sobre las que se proyectaban docenas de imágenes simultáneas.⁷

Una de las producciones francesas más destacadas de la década de 1920 es *La pasión de Juana de Arco* (1928), del danés Carl Theodor Dreyer, quien trabajando con un reparto y un equipo técnico internacionales, mezcló lo mejor del cine escandinavo, alemán y soviético para hacer un cine con un estilo propio, fluido y lleno de encanto, en el que forma y contenido se fundían para conseguir una reverencia operística por el resultado final. Además, la interpretación de Renée Falconetti como Juana de Arco está considerada como uno de los mejores ejemplos de interpretación cinematográfica muda. Esta película, junto con la estadounidense *Amanecer* (1927), de Murnau, cierran el periodo más brillante del cine silente que daría paso al advenimiento del sonoro.

Mientras tanto en Estados Unidos se desarrolla el cine como una enorme industria y aparece el *Star system*, con lo que las productoras generan una mayor expectación al explotar la vida rosa de sus protagonistas. Las películas utilizaron a las grandes estrellas, como Rodolfo Valentino, John Barrymore, Greta Garbo, Clara Bow y Norma Shearer, como principal atractivo para el público.

El periodo se caracterizó también por el intento de regular los valores morales del cine a través de un código de censura interna, creado por la propia industria de Hollywood en 1930 (el código Hays, bautizado así por dirigirlo el político y moralista Will Hays). Este tipo de instrumentos de control político moral persistieron en Estados Unidos hasta 1968.

⁷ <http://www.monografias.com/trabajos14/cinehistor/cinehistor.html>.

En los años posteriores a la I Guerra Mundial, el cine se convirtió en uno de los sectores principales de la industria estadounidense, generando millones de dólares de beneficios a los productores que tenían éxito. Los temas a tratar tras la I Guerra Mundial van a ir relacionados con la autoestima del país; la gran victoria de la guerra. A su vez van a potenciar el cine comercial, que se va a poner al servicio del estilo de vida norteamericano.⁸

Se hicieron películas en las que se evidenció el contraste entre la riqueza y la pobreza con el fin de demostrar que cualquiera tiene la posibilidad de ser rico. También retomaron las historias de indios y vaqueros para intentar justificar los acontecimientos.

En los años veinte las películas estadounidenses comenzaron a tener una sofisticación y una suavidad de estilo que sintetizaba lo que se había aprendido de la experiencia. Los majestuosos *westerns* románticos, como *El caballo de hierro* (1924), de John Ford, mostraban la economía y maestría narrativas que marcarían la trayectoria de los directores clásicos como Frank Capra, William Wyler o George Stevens. Mientras, Cecil B. De Mille trataba de enmascarar el erotismo de sus primeras comedias sexuales, como *El señorito Primavera* (1921), tras la fachada bíblica de espectáculos como *Los diez mandamientos* (1923) o *El rey de reyes* (1927), en los que aparecían orgías y escenas de baño con el menor pretexto.

Tiempo después se hicieron comedias de cine silente; como figura más destacada aparece Chaplin, quien es un ejemplo del cine británico instalado en Estados Unidos. De su mano aparecieron otros cómicos como Buster Keaton, Harold Lloyd, y más adelante Stan Laurel y Oliver Hardy.

⁸ Historia del cine, *cine mudo y cine sonoro*. César Fresneda.
<http://www.cineclasico.com/historiacine/sonoro.html>.

Las películas cómicas de una sola bobina conocieron una época dorada en los años veinte. Durante este periodo, cada uno dispuso del tiempo y del apoyo económico necesario para desarrollar su estilo personal.

Keaton nunca sonreía, y en películas como *El moderno Sherlock Holmes* (1924), dirigida por él, hizo contrastar su gesto impasible con los *gags* visuales basados en sus increíbles facultades físicas. Harold Lloyd era un cómico temerario que jugaba a menudo con la ley de la gravedad desde grandes alturas; encarnaba al chico ingenuo típicamente estadounidense, como en *El estudiante novato* (1925), de Sam Taylor y Fred Newmeyer, en el que interpreta al personaje débil que demuestra su valentía.

Por su parte, dos de los directores más populares de la época, Ernst Lubitsch y Erich von Stroheim, alemán y austriaco, respectivamente, revelaron sus sofisticados y diferentes comportamientos en la pantalla con sus primeras obras en Hollywood. Lubitsch abandonó los espectáculos que había dirigido en su país para hacer comedias ligeras, románticas, caracterizadas por la sencillez de sus decorados, elegancia de su técnica y encanto personal. En *Los peligros del flirt* (1924) o *La locura del charleston* (1926) manejó con tanta habilidad el tema sexual que lograba al mismo tiempo mostrarlo plenamente y resultar aceptable para los censores. El trabajo de Von Stroheim, por su parte, más duro y europeo en su tono, como en *Esposas frívolas* (1922), en la que contrasta la inocencia estadounidense con la decadencia europea. Su obra maestra sobre la codicia en la sociedad estadounidense, *Avaricia* (1923) es considerada una de las obras maestras del realismo cinematográfico.

1.1.3 El fin de una época

Pasados los años, por razones económicas, la compañía Warner Bros, una de las industrias más grandes de Estados Unidos en la época, comenzó a buscar un estímulo para atraer a la gente a ver sus producciones e introdujo el sistema *Vitaphone*, el cual permitía escuchar las voces de los actores de las películas.

A finales de los veinte se descubrió el cine sonoro con *El cantante de Jazz* (1926), que se convirtió en la primera en incorporar el sonido, pero el primer filme hablado será *Las luces de New York* (1928). Las demás productoras no apostaron por este nuevo descubrimiento y creyeron que no tendría éxito. Tras la buena aceptación del público, cambiaron de idea y empezaron también a hacer películas sonoras.

El cine volvió a transformarse, el sonoro provocó una revolución; se producen cambios importantes, los actores no saben hablar a la cámara por que no tienen una voz apropiada y tendrán que reducir sus gestos.⁹

La llegada del cine sonoro derrumbó a una serie de estrellas cuya vida parecía ser eterna. Otras pudieron sobreponerse, pero su ocaso, de cualquier forma, llegó de la misma manera brutal con que se había producido su triunfo. Asimismo, se auguraba que las carreras de muchos directores del cine silente, como Griffith, Cecil B. De Mille, Friedrich Wilhelm Murnau, King Vidor, John Ford o Henry King, se vendrían abajo. Uno de los más afectados por el cambio fue Charles Chaplin, quien desde un principio no necesitó del sonido para formarse como actor y del que son conocidas sus quejas ante su incorporación en sus películas.¹⁰

El sonido no tardó en llegar a Europa. Los rusos son los primeros en incorporarlo, concretamente Alexandrov y Einsenstein, que hacen público el "Manifiesto del sonido"¹¹. Seguidamente se incorporarán Francia e Inglaterra y, con mucho retraso, aparecerá en el cine español e italiano.

⁹ Historia del cine, cine mudo y cine sonoro. César Fresneda.
<http://www.cineclasico.com/historiacine/sonoro.html>.

¹⁰ Chaplin comprendió claramente que la palabra iba a matar su arte. Él había aprendido el alfabeto del movimiento, la poesía del gesto. Aquella forma de cine sobre la cuál venía trabajando desde hacía varios años. Pero era una intransigente verdad que impone: el gesto, el hecho, la acción. Elementos de los cuales se había beneficiado hasta entonces el cine. Pues para este gran actor cómico."El cine es el arte del silencio".

¹¹ <http://www.monografias.com/trabajos14/cinehistor/cinehistor.html>.

En Alemania, en 1933, se empezó a hacer cine con relación a la Alemania nazi. Un año antes, en 1932, se perfeccionó el proceso technicolor, que se utilizó íntegramente por primera vez en *Becky Sharp* (1937).

Y con estos nuevos elementos, color y sonido, dio inició una nueva etapa del cine, el cual siguió sufriendo cambios y nutriéndose de varios elementos que, hoy en día, son bien conocidos.

Esto marcó también el fin del cine silente o mudo, aquél en el que la imagen era la protagonista; el que nos deleitaba con el descubrimiento de nuevas técnicas e inolvidables personajes; ese que era en blanco y negro, y en silencio.

1.2 Exponentes y sus principales aportaciones

En la época o periodo silente, surgieron directores, guionistas, actores y productores que se volvieron el cimiento, la base de la industria del celuloide. Nombres mencionados anteriormente, a lo largo del primer capítulo, que se convirtieron en los máximos exponentes del cine silente, desde los hermanos Lumiere – considerados padres del cine- hasta Einsenstein quien elaboró una teoría cinematográfica de importante valor estético, o Chaplin quien es considerado uno de los genios que ha dado el cine.

Cada uno de ellos realizó una contribución al séptimo arte, imprimió un sello personal en sus filmes y con ello dejó un legado que ha servido para el desarrollo y sustento del lenguaje cinematográfico, tanto a nivel técnico como artístico. Así que es momento de revisar esas aportaciones, por lo menos, las que se consideran más significativas.

Entre algunas de las primeras aportaciones que los pioneros hicieron al cine se encuentran, por ejemplo, que en *Salida de los obreros de la fábrica* los camarógrafos de los Lumiere, en su afán de capturar imágenes, fotografiaron

precisamente el momento en que salían de la fábrica, y esta filmación se convirtió en el primer documento social en movimiento.

Desde ese instante, dichos camarógrafos hicieron una serie de viajes para captar distintas realidades de todo el mundo, y sus trabajos se convirtieron en los primeros documentos históricos, entre los que se cuentan las imágenes del Zar Nicolás II de Rusia con toda su familia, o bien la filmación casi accidental de la primera farsa (siempre confundida con comedia) *El regador regado*.

Asimismo, de manera casual o por un deseo experimentador, descubrieron nuevas técnicas: en Venecia, un camarógrafo de los Lumière, se atrevió a subir su cámara en una góndola, sin saber realmente lo que iba a suceder, y el resultado fue sorprendente, pues las imágenes resultaron con una claridad excepcional, y con ello, se descubrió la opción de la cámara en movimiento, que en la actualidad se llama *travelling*.

El francés Méliès, por su parte, construyó el primer foro cinematográfico, dentro de una estructura que tenía un gran techo de cristal, con la intención de captar toda la luz del día; en ese lugar, por accidente, un camarógrafo usó un rollo de película que ya había filmado con anterioridad, y cuando revelaron el material, Méliès descubrió sorprendido que las dos imágenes aparecían sobre puestas, muy pronto este error se utilizó como un efecto óptico para aparecer y desaparecer a los personajes; esto ha sido utilizado hasta nuestros días, y se ha explotado para hacer sobre posiciones y disolvencias.

El genial Edwin S. Porter aportó múltiples elementos a la narrativa del cine, por ejemplo, en su cinta *El gran robo del tren*, durante una escena descubrió el *paning*, toma que se realiza haciendo que la cámara gire o se mueva sobre su propio eje siguiendo la acción, sin embargo en el tiempo en que Porter filmó, los tripies sobre los cuales descansa la cámara, no tenían un eje giratorio para darle a la cámara un movimiento horizontal, por lo que su camarógrafo debió hacer un gran esfuerzo para captar, en una toma de dicha cinta, a los caballos de los bandidos localizados al de lado izquierdo del cuadro.

Los dos principales directores soviéticos, Serguéi Mijáilovich Eisenstein y Vsiévolod Ilariónovich Pudovkin, recibieron una fuerte influencia de la obra de Griffith, sobre todo de *Intolerancia* y su montaje, aspecto del nuevo arte que analizaron en detalle, formularon teorías, depuraron y aplicaron hasta conseguir los más brillantes logros en este campo de la historia del cine, con la sucesión rápida de tomas separadas de gran fuerza visual, capaces de dejar una fuerte impresión en el espectador. Asimismo, Serguei Mijalovich Einsenstein, elaboró algunas teorías, basándose en las estructuras literarias del escritor inglés Charles Dickens, y enriqueciéndolas con las aportaciones de Porter, mediante las que desarrolló una expresión dramática que el cine actual aún utiliza de formas más sofisticadas.

Otro pionero que hizo valiosas aportaciones, fue David Wark Griffth. En una inolvidable escena de la película *Intolerancia*, la cámara desciende lentamente sobre la supuesta ciudad de Babilonia; el dato interesante es que dicho set era tan grande, que en esa época fue la construcción más alta de la ciudad de los Ángeles, y por muchas generaciones, expertos en cine han discutido cómo fue posible realizar esa toma, considerando que en esos tiempos no existía una grúa de tales dimensiones, incluso se ha dicho que el director subió la cámara en un globo aerostático, aunque esto sigue siendo una incógnita que permanece hasta nuestros días.

Por su parte, los alemanes introdujeron grandes avances en el uso efectivo de la luz, los decorados y la fotografía. Los directores alemanes liberaron a la cámara del tripie y la pusieron sobre ruedas, consiguiendo una movilidad y una gracia que no se habían visto antes.

Estas fueron algunas de las principales aportaciones que se hicieron al séptimo arte durante la etapa del cine silente, que sin duda contribuyeron a crear toda una estética y un lenguaje cinematográfico que aún prevalece en las actuales películas.

1.3 Chaplin: el genio del cine

“Un hombre que se ríe de sí... libera a todos de la vanidad”

Elie Faure, sobre Chaplin, 1922.

Charles Chaplin, actor, director, guionista y músico de origen británico es considerado un autor completo, puede que el primero en la cronología cinematográfica, en todo el sentido de la palabra. Encarnó el cine para millones de personas durante varias generaciones.

Era un cómico genial cuyos trabajos darían brillo a la pantalla. Su sola presencia era suficiente para asegurar el éxito comercial de una película. Fue la primera estrella internacional y una leyenda viva desde su juventud, rompiendo con cada nueva producción los récords de taquilla anteriores.

Por tales razones, es importante conocer algunos aspectos relevantes tanto de su vida como de su carrera cinematográfica de las cuales se produce su creación y obra cinematográfica: Charlot; y su gran ingenio para realizar cintas de aceptación y valoración universal que han traspasado las barreras del tiempo y el espacio.

1.3.1 El hombre: su vida

“Chaplin es uno de los personajes más importantes del cine. Leer su autobiografía es acercarse a la personalidad de uno de los seres más satisfechos de haberse conocido así mismo del siglo XX. Su obra es una de las más grades de la historia del cine, es el favorito de la época intermedia (1915-1917) donde está en pleno dominio de sus recursos cómicos e histriónicos¹².”

Nació en el seno de una humilde familia de actores judíos el 16 de abril de 1889 en Kennington Road, barrio al sur de Londres. Su infancia estuvo repleta de amarguras y pobreza. Perdió a su padre cuando tenía sólo cinco años de edad, precisamente el mismo año en que el pequeño Charlie debutó en un escenario. La difícil situación económica de su madre les obligó a trasladarse al célebre barrio de Lambeth. Su madre enloqueció y tuvo que ser encerrada en un manicomio, mientras Charlie era internado -junto con su hermano Sydney- en el asilo de Hanwell.

Esta infancia trágica no se borrará fácilmente del recuerdo del artista "Todo está en mi memoria —escribe Chaplin— aquel Lambeth que yo dejé, su miseria y su mugre." Dolorosos recuerdos que luego tomaron cuerpo en sus cintas, y en especial en su primer largometraje, *El chico* (The Kid, 1921), evocación de los días de su temprana lucha por la vida, sus correrías por Lambeth, y las amargas jornadas sin nada que llevarse a la boca.

De su madre Chaplin adquirió su primera formación artística y su sentido de la pantomima, que, llevado por la necesidad, llegó a practicar en algunos teatros de variedades y Music-Halls londinenses, utilizando el seudónimo "Sam Cohen, cómico judío". Este mundo entrañable de las tablas y las candilejas, con sus miserias y grandezas, alimentó el espíritu de Chaplin cuando, nuevamente en Inglaterra, resucitó el mundo londinense del espectáculo de la primera anteguerra, en su película *Candilejas* (Limelight, 1952).

¹² Trueba, Fernando. 3ª edición. *Diccionario de cine*. Barcelona, Planeta, 1997, p.23.

Durante el rodaje de *La quimera del oro* (1925), la vida privada de Chaplin atravesó el tormentoso episodio de su boda con Lita Grey, coronado por un divorcio en 1927. La prensa comienza a desatar furiosas calumnias contra el "judío extranjero", y no es raro, pues su personalidad es demasiado fuerte e independiente, y su sinceridad demasiado insobornable para ser tolerada por Hollywood.

Estos incidentes hicieron que el rodaje de su siguiente película, *El circo* (The circus, 1927), fuese muy lento, y explican en parte la frialdad con que fueron recibidas por el público las melancólicas desventuras, y amores circenses del genial vagabundo Charlot.

A partir de ese momento las críticas y ataques tanto de la prensa como de la gran mayoría de los estadounidenses se volcaron sobre Chaplin: sus problemas amorosos, el hecho de que se hubiera negado en un principio a inscribirse en el ejército, sus opiniones políticas, todo pareció aunarse para crearle un clima desagradable que fue propiciado y construido por una de las más tenaces y obsesivas campañas de prensa.

Años más tarde, el cineasta dejará el país que lo acogió durante casi cuarenta años, en el que logró su asombroso triunfo, para embarcarse con su familia hacia Europa; Londres, París, Berlín, Roma, son algunas de las ciudades en las que vivirá temporalmente y realizará presentaciones de sus filmes donde lo recibirán, a diferencia de Estados Unidos, con ovaciones y euforia colectiva; finalmente se instalará con su esposa e hijos en Corsier, al sur de Vevey en Suiza, donde permanecerá hasta su muerte ocurrida en diciembre de 1977.

“La historia de la vida privada de Chaplin es una historia del comportamiento humano, en la que no sólo se encuentra involucrada la

personalidad del actor, sino también la sociedad que lo rodea y el tiempo que vive”.¹³

1.3.2 El artista: su carrera cinematográfica

Chaplin había comenzado tímidamente su carrera de actor, pero en 1907 consiguió ser contratado por Fred Karno, director de una importante compañía de pantomima de la escénica inglesa. Con sus actuaciones en la *troupe* de Karno, se inició una nueva etapa en su vida, donde hubo mayor estabilidad económica y decisivo perfeccionamiento artístico. Las giras de la compañía le llevaron a los Estados Unidos, y en uno de estos viajes, en 1913, se produjo el decisivo descubrimiento de Chaplin para el cine, al ser elegido por Adam Kessel y Mack Sennett para cubrir la baja del actor Ford Sterling, en la recién fundada productora Keystone.

Su personalidad independiente pugna por surgir, escapando de la ferocidad y el esquematismo cómico que impone Sennett a sus creaciones. Las diferencias de criterio enfrentaron en más de una ocasión a ambos artistas, pero a partir de *Charlot camarero* (*Caught in a cabaret*, 1914), su duodécima película pero su primera obra importante, Sennett otorga cierta autonomía al actor inglés.

En 1919, tras sus primeros éxitos, Chaplin, junto con D. W. Griffith y los dos actores más famosos del momento, Mary Pickford y Douglas Fairbanks, habrá formado la productora United Artists, precursora del *star system* — aunque en su caso y el de Griffith, además de estrellas, eran los auténticos creadores y productores—, e iniciadora de la época de oro del cine silente en Estados Unidos.

¹³ Taibo I, Paco Ignacio. *Historia popular del cine, desde sus inicios hasta que comenzó a hablar*. México, CONACULTA/IMICINE, 2004, p.349.

Con la llegada del cine sonoro, los productores se niegan a estrenar *Luces de la ciudad* (1931), pero él lo hace por su propia cuenta y vuelve a romper todos los récords de taquilla, éxito que repite con *Tiempos modernos* (1936), sátira contra la automatización del trabajo, y *El gran dictador* (1940), primer filme hablado de Chaplin, una oportuna burla a los dictadores de aquella época que le trae, sin embargo, enemistades entre los sectores más reaccionarios del poder estadounidense, que le obligan a abandonar el país en la década de 1950.

Estas son las serie de películas hechas por Chaplin:

Para la productora Keystone (1914) rodó 35 comedias como *Carreras de autos para niños* (*Kid's auto races at venice*, 1913), *Charlot, artista de cine* (*The masquerader*, 1914) y *Su pasado prehistórico* (*His prehistoric past*, 1914).

En la Essanay (1915) hizo de la 36 a la 48 (14 películas) entre las que destacan *El campeón de boxeo* (*The champion*, 1915), *Carmen* (*Carmen*, 1916) y *La vida* (*Life*, 1915) ésta última sin acabar.

En la productora Mutual (1916-1917), de la 49 a la 61 (12 películas) entre ellas *Charlot noctámbulo* (*One a.m.*, 1916), *La cura de aguas* (*The cure*, 1917) y *El inmigrante* (*The immigrant*, 1917).

En la Firts National Exhibitions Company (1918-1922), de la 62 a la 69 (8 películas) *Vida de perro* (*A dog's life*, 1918), *Armas al hombro* (*Shoulder arms*, 1918) y *El chico* (*The kid*, 1921) entre otras.

Para la United Artists (1923-1953), de la 70 a la 77, de las más importantes de su carrera, *Una mujer de París* (*A woman of París*, 1923), *La quimera del oro* (*The gold rush*, 1925), *Luces de la ciudad* (*City lights*, 1931), *Tiempos Modernos* (*Modern times*, 1936), *El gran dictador* (*The great dictator*, 1940), *Candilejas* (*Limelight*, 1952), etc.

En la Attica Film Co. (1956-1957) realiza una sola película: *Un rey en Nueva York* (*A king in New York*, 1957).

Y finalmente en la Universal- International (1966) dirige su filme número 79, el último de su carrera, *La condesa de Hong-Kong* (*The countess from Hong Kong*, 1966) protagonizada por Marlon Brando y Sophia Loren.

1.3.3 Su obra: Charlot

Su acción personal es “el talento mímico y farsesco”. Es un hombre de mirada sentimental, de Bombin y bigotito, sombrero de junco, de andar indefinible. Es también a su vez triste, en relación a la pantomima y sus gestos. Como se dice: “Un gesto sin palabras”. Circunstancia accesoria”¹⁴.

La trascendencia del vagabundo romántico de sombrero de hongo y grandes zapatones, radica en la incorporación de una cálida dimensión humana al lado de los estrafalarios muñecos creados por Sennett.

Su personaje Charlot mezclaba de una forma única la comedia sentimental, la sátira social y el patetismo de la naturaleza humana, convirtiéndose en un arquetipo universal. Este personaje fue creciendo a lo largo de sus películas *El vagabundo* (1915), *Vida de perros* (1918), *El chico* (1921) y *La quimera del oro* (1925).

Charlot resume en su alma lo más bello y fragante del espíritu humano; el ensueño, la soledad, la ingenuidad, la sencillez, la generosidad inútil, la bondad sin objeto, la libertad interior, el desprendimiento de todas las cosas, la ausencia de todo voluntarismo que decida su destino. Es el vagabundo arquetipo, en el sentido más noble y alto -metafísico- de la palabra vagabundeo, de filósofo, de artista, de místico, de investigador, de profeta, de todos los que han descubierto el fondo perenne de la vida o de las leyes del universo. Es el hombre tal como debió ser en un mundo hecho para él; es la tesis de un hombre. Pero el mundo, en lugar de servirle; se le opone; es la antítesis. Y de esta disconformidad está hecha su vida, que le va dando sus demás cualidades: debilidad, timidez, ingenio, tristeza. Charlot y su vida están hechos con valores humanos puros. Por esto ya es la raíz profunda del arte de Charles Chaplin.¹⁵

¹⁴ Gubern, Roman. *Historia del cine*, España, Baber, 1995, p. 201.

¹⁵ Villegas López, Manuel. *Charles Chaplin. El genio del cine*, España, Ediciones JC Clementine, 1998, p.351.

Tras *Una mujer en París (A woman of Paris)*, experimento marginal en su carrera, Chaplin volvió a su sombrero de hongo y a su bigotito, para revivir las penalidades sin cuento de los buscadores de oro en la Alaska de 1898, en *La quimera del oro (The gold rush)*, aquí asistimos a algunos de los más geniales momentos del vagabundo, acosado en una barraca aislada por la nieve y por el martirio del hambre, y transformado -a los ojos de su robusto compañero- en un descomunal y succulento pollo. Después, aguardando inútilmente a su amada en la noche de Año Nuevo, soñará que le ofrece un prodigioso baile de panecillos, que ensartados en tenedores se transforman por la magia chapliniana en gráciles piernas de bailarina... Pocas veces el cine ha logrado una fusión tan perfecta entre lo tragicómico y la poesía. "*La quimera del oro* es un prodigio de gracia y de ternura, de sorprendente ritmo interno y perfecta armonía de proporciones, una verdadera obra del cine mudo".¹⁶

Tras *La quimera del oro*, vendrán *Luces de la ciudad (City lighs)* y cinco años después, en 1936 para ser exactos, *Tiempos modernos (Modern times)* y es en esta película donde veremos por última vez al pequeño vagabundo; Chaplin hace morir, en este momento a Charlot. El personaje que comenzó siendo un malvado heredero de los trucos y agresiones típicas de la casa Sennett, se había venido humanizando más y más, convirtiéndose en un tipo que, mientras hacía reír, iba poniendo el dedo en muchas llagas humanas.

El pequeño vagabundo fue, a más de un siglo de inventado el cine, la máxima invención...

1.3.4 Su arte: aportación al cine

En su visión de la sociedad, Chaplin conserva el feroz sentido satírico que le hace dinamitar sistemáticamente las llamadas "instituciones respetables"; además añade una apremiante llama al amor y a la fraternidad humana. Por eso sus películas son siempre polémicas, acusadoras: el policía de la esquina, enemigo y perseguidor de Charlot, en *El evadido (The adventurer, 1917)*, el

¹⁶ Pina, Francisco. *Charles Chaplin: genio de desventura y de la ironía*. México, Editorial Biografías Grandeza II edición, 1957, p.110.

funcionario que a la vista de la estatua de la Libertad, coloca una cadena en torno a los emigrantes como si se tratase de reses, en *El emigrante* (*The Immigrant*, 1917), la absurda crueldad de la guerra, y la sinrazón del heroísmo en *Armas al hombro* (*Shoulder arms*, 1918), la mojigatería religiosa, puritana e hipócrita, en *El peregrino* (*The pilgrim*, 1922).

A partir de 1917 se comienza a hablar del “genio cómico del cine” y el gran Charlot se convierte en todo un símbolo. “Charles Spencer Chaplin, de cualquier forma, había creado en el cine el arte de la comicidad, llevando sus historias hasta los países más atrasados de la tierra”¹⁷.

Todo un catálogo de los males y miserias del mundo aflora a lo largo de la filmografía de Chaplin, que utiliza el humor como arma corrosiva, al tiempo que en su natural complejidad psicológica —no olvidemos que es el primer auténtico hombre creado por el cine—, expone la insaciable ansia de amor, justicia que, mezclada en la contradictoria selva de instintos e ideales que anida todo ser humano, brota como lamentándose a través de sus actos.

“Los *gags* de Chaplin eran como quien va salpicándolo todo de gracia, de ingenio, de agudezas insospechadas... Chaplin gusta de cambiar de ambiente con rapidez, de usar ágilmente los elementos que va encontrando para sacar un partido cómico de ellos”¹⁸

El sentido crítico del humor de Chaplin, nacido de la reflexión y del cuidadoso estudio de la realidad, queda patente en este autoexamen de sus métodos de trabajo, que revelan a la vez su profundo conocimiento de la estructura psicológica del hombre:

"El hecho sobre el que me apoyo, más que sobre cualquier otro, es el de poner al público frente a alguien que se encuentra en una situación ridícula o difícil —escribe Chaplin—. El solo hecho de que un sombrero vuele, por ejemplo, no es risible. Sí lo es ver a su propietario correr detrás, con los cabellos al aire y los faldones de su levita flotando".

¹⁷ *Op. cit.* Taibo, 2004, p. 348.

¹⁸ *Ibidem*, p.363.

Toda situación cómica está basada en eso. Los filmes cómicos han tenido un éxito inmediato porque la mayor parte de ellos presentaban a agentes de policía que caían en alcantarillas, tropezaban en los cubos de yeso y sufrían mil contratiempos.

He aquí a las personas que representan la dignidad del poder, frecuentemente muy imbuidas en semejante idea, y la visión de sus desventuras provoca mayores deseos de reír en el público que si se tratase de simples ciudadanos.

Por sencillo que esto parezca, hay dos elementos de la naturaleza humana que son alcanzados por este hecho: el uno es el placer del espectador al ver la riqueza y el lujo en ridículo; el otro consiste en la tendencia del público a experimentar las mismas emociones que el actor en la escena y en la pantalla.

Chaplin es un buen conocedor de los resortes psicológicos de la risa; pero la risa no es incompatible con la ternura, que aflora también en todas sus obras: ácido y romántico a la vez, heredero del idealismo altruista del Quijote y del materialismo hedonista de Sancho.

Chaplin persigue tenazmente a través de sus cintas la esperanza de una vida mejor, legando a la historia del cine creaciones de una calidad humana eterna. Durante la etapa del cine silente será, junto con Erich von Stroheim, uno de los pocos portavoces de las aspiraciones más nobles del hombre, en el endurecido y metalizado corazón de Hollywood, que se ha convertido ya en presa de los grandes bancos y en campo de vastas operaciones financieras.

En el Hollywood devorado por Wall Street y agarrotado por el *star system*, la sinceridad y la autenticidad creadora son virtudes nada fáciles de practicar. Por eso la obra de Chaplin emerge con tanta fuerza entre las cascadas del celuloide esplendoroso, grandilocuente o cretinizante. Por eso se admira a los cineastas que se atreven y consiguen dar una imagen real y auténtica de la verdadera América.

Chaplin aparece en una de las primeras etapas de formación del cine, y él es precisamente la clave y la fuente de las otras, muy numerosas, que vienen después.

La gran aportación fundamental de Chaplin al nuevo arte cinematográfico es la de darle contenido humano, la de hacer que sea vivido por hombres, sin lo cual hubiera quedado reducido a un arte elemental, a la altura del teatro de títeres, más primitivo e inferior a la pantomima. Todo lo que el cine ha hecho después de Chaplin no hubiera sido posible sin él: es fundamental. 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.¹⁹

El personaje de Charlot es su gran creación y la aportación fundamental al arte en el que va a expresarse. Chaplin inventa al hombre en el cine y los demás han ido inventando los hombres, aunque pocos todavía han podido llegar a la complejidad de este hombre primero de la pantalla que es Charlot.

“Chaplin traza con su personaje una vasta obra lineal, en su conjunto y en cada uno de sus films, donde Charlot va corriendo sus aventuras en una simple sucesión de hechos. Se mueve en el tiempo y en el espacio sin volver atrás, sin salidas de la acción principal, marchando a través de la vida como el Lazarillo o el Buscón camina por el mundo, o como Don Quijote va buscando sus aventuras”.²⁰

A través del cuerpo, a través de las palabras, a través del cine. Charles Chaplin fue artista, acróbata, poeta, director, compositor, productor y peleador callejero. Para él, el cine fue una forma de divertir, emocionar y dar batalla a los siempre presentes e intolerantes “fuertes”. Después de todo, ya lo decía Olivier Assayas en Cahiers du cinéma: “El gran cineasta nace de su tiempo como la gran película nace del encuentro de un individuo con una cascada de azares históricos”. Y Chaplin fue un gran cineasta que supo adaptarse a sus tiempos. Pero también supo mutar y resistir los cambios cuando fue necesario hacerlo. Llevó a cabo grandes obras a partir de su relación con el contexto histórico que atravesó.²¹

¹⁹ *Op. cit.* Villegas, 1998, p.324.

²⁰ *Ibidem*, p.324.

²¹ CinemaramaCritic. *Chaplin: el peleador callejero*. Ezequiel Villarino, 31 de agosto de 2007. www.cineramacritic.com.

CAPÍTULO 2

La Comunicación no verbal

*“Las palabras pueden muy bien ser lo que
emplea el hombre cuando
le falta lo demás.”*

Anónimo

El concepto de comunicación no verbal ha fascinado durante siglos a los no científicos. Escultores y pintores siempre han sido conscientes de cuanto se puede transmitir con un gesto o una postura, y la mímica es esencial en la carrera de un actor. No obstante, a nivel científico sólo a comienzos del siglo pasado se inició una verdadera investigación sobre la comunicación no verbal, y las teorías o postulados que de ella se desprenden son fruto de cinco disciplinas diferentes: psicología, psiquiatría, antropología, sociología y etología.

La comunicación no verbal es el medio que los seres humanos utilizan para expresarse sin palabras. A través de los movimientos corporales, posturas, la mirada, la tensión del cuerpo, las posiciones, las distancias, la forma de sentarse, de andar, etc.

Para poder estudiar este tipo de comunicación, primero, se debe dejar claro que ésta posee características propias muy diferentes de las de la comunicación verbal. También es preciso aprender a distinguir muchos de los mensajes que se transmiten voluntaria o involuntariamente, ya que no se comunica siempre lo deseado. Muchas de las cuestiones que se quedan en el subconsciente o no se consiguen transmitir mediante el lenguaje verbal se expresan a través de muchos otros elementos no verbales como movimientos oculares, gestos faciales, ademanes, atuendos, etc.

En un mensaje el impacto verbal incide sólo en un 7%, el tono y los matices en un 38 % mientras que el 55 % es lenguaje no verbal.²²

Y aún utilizando el lenguaje verbal, los mensajes se encuentran provistos de puntualizaciones no verbales. Existe una continuidad entre la comunicación verbal y la no verbal. De este modo, a menudo, se matizan con

²² Ilvem.com. *Lenguaje del cuerpo: cómo saber que nos dice el otro*. Horacio Krell, 2008.
www.ilvem.com.ar.

un gesto las palabras que se acaban de afirmar concretamente con las cuerdas vocales.

Lo anterior se puede confirmar al ver una película, o presenciar una obra de teatro: los actores recurren a la expresión no verbal para enfatizar sus diálogos y dar mayor expresividad a la acción que desarrollan. Para ellos es muy importante combinar su lenguaje verbal con gestos; sobre todo en el caso del cine silente, ya que en él no existía sonido y por lo tanto las voces de los actores no se escuchaban aunque si se viera el movimiento de sus labios; esa era la única forma de comunicación disponible en la pantalla cinematográfica.

Por ello, Charles Chaplin y actores del cine silente como Harol Lloyd y Buster Keaton, entre otros, fueron pioneros en el arte de la comunicación no verbal; en su forma más pura, se comunicaban con la audiencia sin ayuda de diálogos, transmitían toda clase de sentimientos a través de sus gestos. Sus movimientos y expresiones conducían su acción y contaban todo lo que se debe saber acerca de sus sentimientos y motivos. “Los actores eran considerados como buenos o malos según su habilidad para emocionar a los espectadores a través de su comunicación no verbal”.²³

Por otro lado, muchas de las expresiones, gestos, movimientos, actitudes y comportamientos son aprendidos familiar, social y culturalmente, y no tiene por qué darse de la misma forma en todos los seres humanos. Este aspecto se debe tener presente a la hora de analizar la comunicación no verbal. Por ejemplo, hay culturas que no afirman subiendo y bajando la cabeza, así como existen otras para las cuales un cierto movimiento de manos resulta ofensivo, mientras que esa misma acción no posee sentido alguno para otras. Es decir, la comunicación no verbal es aprendida y no se debe confiar en que se entienda automáticamente cualquier gesto, ni caer en la trampa de identificar un gesto del emisor inmediatamente como el que se emplea en la cultura a la que se pertenece.

²³ Minguez, Andrés. *La otra comunicación. Comunicación no verbal*, Madrid, Esic, 1999. p.39.

Ahora bien, después de estas premisas generales sobre la comunicación no verbal, es preciso aterrizar en la concepción o enfoque que se le da desde una perspectiva más concreta o específica: la de la Escuela de Palo Alto.

2.1. Teoría de la Escuela de Palo Alto

La Escuela de Palo Alto (EPA)²⁴ también conocida como el Colegio Invisible está formada por un grupo heterogéneo de investigadores de la comunicación, procedentes de disciplinas como la antropología (Gregory Bateson, Ray Birdwhistell, Edward Hall), la sociología (Erving Goffman) y la psiquiatría (Paul Watzlawick, Don Jackson), entre otras, que proponen un enfoque nuevo de la comunicación interpersonal, dejando de lado los ya clásicos planteamientos lineales y funcionalistas.

Con una visión de nueva comunicación, los investigadores de la Escuela de Palo Alto se dedicaron a estudiarla como un proceso social integrado por múltiples sistemas de comportamiento: las palabras, los gestos, los movimientos, el espacio individual, la mirada.

Asimismo los integrantes de la EPA reaccionan contra el modelo verbal, voluntario y consciente de la comunicación. Dan mayor importancia al contexto que a lo que se está diciendo.

Proponen un modelo holístico de comunicación que escapa a las concepciones informacionistas y planteará la metáfora de la orquesta, basada en la noción de participación, de puesta en común, donde no se deberán aislar los componentes del sistema global.

La definición de comunicación que se puede extraer de la obra de estos autores es común a todos los representantes de la Escuela de Palo Alto.

²⁴ Toma su nombre de la pequeña localidad en la que se instalan algunos de sus miembros, situada en las afueras, al sur de San Francisco, California, cerca de la Universidad de Stanford y del Hospital Psiquiátrico de veteranos de guerra, y donde, en 1957, Don Jackson funda el Mental Research Institute (MRI).

Según Bateson y Ruesch “la comunicación es la matriz en la que se encajan todas las actividades humanas”²⁵. De ahí que este enfoque inaugure una forma de comprender la comunicación mucho más amplia, superando el enfoque anterior y ubicando la reflexión sobre la comunicación en un marco holístico, como fundamento de toda actividad humana.

Uno de los tantos cuestionamientos que bien podría resumir lo que buscaba la EPA sería el siguiente: ¿Cuáles son, entre los millares de comportamientos corporalmente posibles, los que retiene la cultura para constituir conjuntos significativos? Para hallar respuestas a esta interrogante, los investigadores de la también llamada Escuela Invisible²⁶ partieron, primeramente, de tres consideraciones básicas:

1. La esencia de la comunicación reside en procesos de relación e interacción.
2. Todo comportamiento humano tiene un valor comunicativo.
3. Los trastornos psíquicos reflejan perturbaciones de la comunicación.

La principal aportación de esta corriente de pensamiento es que el concepto de comunicación incluye todos los procesos a través de los cuales la gente se influye mutuamente.

Para esta Escuela, lo verbal es una parte, un subsistema del sistema comunicacional. Otro subsistema incluiría la comunicación no verbal, dentro de la cual se considera desde las características físicas de los interlocutores, hasta las condiciones del entorno, pasando por los gestos, las miradas, los adornos y el manejo de las distancias, entre otros.

²⁵ Esta afirmación corresponde a uno de los pasajes iniciales de la obra de G. Bateson y J. Ruesch, *Comunicación. La matriz social de la Psiquiatría*, Barcelona, Paidós, 1984. p.13.

²⁶ Se le denomina Escuela Invisible pues no existía una escuela en forma presencial en la cual se diera un punto de comunión entre los teóricos, es decir, todos los estudios se realizaban por separado en las ciudades propias de cada investigador. No obstante, estos tenían lazos intelectuales y personales e intereses en común en torno a un mismo tema: la comunicación. Por lo cual sólo se lleguen a encontrar de forma ocasional; sin embargo mantienen una red de relaciones y conexiones a través del intercambio de estudiantes de doctorado, llamadas telefónicas, mensajería, etc.

Los integrantes de la Escuela de Palo Alto definen las propiedades simples de la comunicación. "No hay nada que sea contrario de conducta [...] no hay no conducta [...] es imposible no comportarse [...] Ahora bien, si se acepta que toda conducta en una situación de interacción tiene un valor de mensaje, es decir, es comunicación, se deduce que por mucho que uno lo intente no puede dejar de comunicarse"²⁷. De este modo, toda actividad, acción o comportamiento es una forma de comunicación.

Algunas premisas teóricas importantes de este enfoque son las siguientes:

1. Sólo ciertos aspectos del proceso de comunicación humana son conscientes, muchos escapan al control consciente.
2. La comunicación se sirve de señales tanto presentes como ausentes.
3. La comunicación es paradójica y el mensaje escapa al fin esperado por quien lo elabora; determinados contextos y aprendizajes pueden convertir en patógena la comunicación.

De entre todos los sistemas de comunicación no verbal a los que hace referencia la Escuela de Palo Alto, sólo se tomará en cuenta para este análisis el lenguaje corporal, el cual incluye a su vez la kinésica y la proxémica, conceptos que surgieron en las entrañas de la Escuela de Palo Alto, gracias a dos de sus representantes más importantes: Ray Birdwhistell y Edward T. Hall, ambos antropólogos.

Asimismo, otro aspecto a analizar fue el de la expresión facial concepto también manejado por Birdwhistell, sin embargo aquí abordaremos éste concepto de expresión no verbal a partir de otros autores que retomando a teóricos de Palo Alto que abordan el tema de la comunicación no verbal como

²⁷ Watzlawick, P.J., Beavin, B. y Jackson, D.D., *Teoría de la comunicación humana*, Buenos Aires, Tiempo Contemporáneo, 1987, p. 50.

Flora Davis, Mario Knapp y Andrés Minguez,²⁸ este último, en su libro *La otra comunicación*, hace una categoría de los tipos de los comportamientos no verbales la cual es retomada para este análisis de *La quimera del oro*.

2. 2. El lenguaje corporal

El lenguaje corporal es el lenguaje con que habla el cuerpo. Se manifiesta en el gesto. Al dominarlo se le aporta un valor agregado a la expresión mientras se desarrolla la capacidad de entender e influir en los demás.

Para analizarlo, como se había mencionado al principio del capítulo, se deben tomar en cuenta varios aspectos: el primero es clarificar si un movimiento es consciente o inconsciente, hay factores que no se pueden controlar como el sudor o ponerse colorado; el segundo es no atender sólo a un elemento no verbal como puede ser la mirada, el tono de la voz, el olor, la ropa, el entorno.

Lo importante es mirar el conjunto y no al gesto aislado, porque éste es como la palabra y lo que hay que leer es la frase. Esta es una de las ideas fundamentales aportadas por Paul Watzlawick, teórico de la Escuela de Palo Alto, quien en una de sus obras principales afirma que “un segmento aislado de comportamiento es algo que formalmente no se puede definir, es decir, que carece de sentido”²⁹.

Asimismo, se debe analizar en conjunto el lenguaje verbal y no verbal, y las señales de congruencia o incongruencia. Otro aspecto muy importante a considerar y que no se puede obviar es el contexto en el que se realiza el movimiento o gesto, por ejemplo si hace frío el cruce de brazos no significa rechazo.

²⁸ La referencia a estos tres autores es porque aunque retoman en gran medida los conceptos de los teóricos de Palo Alto, son más actuales en sus postulados lo que ayuda tener una perspectiva diferente y un poco más actual que ayude a complementar o enriquecer este trabajo.

²⁹ *Op. Cit.* Watzlawick et. al., 1971.p. 37.

Estas consideraciones ponen en evidencia que el contexto es una de las categorías analíticas fundamentales para el estudio de la comunicación. Así pues, las acciones, las interacciones, no pueden entenderse si no se ubican en un contexto, sin atender al sistema en el que se realizan o tienen lugar.

Todas estas afirmaciones se sintetizan con lo que los investigadores de la Escuela de Palo Alto nombraron como “encuadrar las observaciones”, lo cual significa que hay que aprender a mirar todo el entorno de un fenómeno comunicativo para poder percibir el conjunto de actores implicados.

Aunado a este enfoque presente, otro cambio importante en la perspectiva propuesta por la Escuela de Palo Alto para el abordaje de los fenómenos comunicativos es la importancia otorgada al qué y al cómo de la situación, abandonando la reflexión sobre las causas de las situaciones y los sujetos mismos que en ellas participan. Tomando en cuenta esta idea, se puede decir que la perspectiva interaccional es algo novedoso que examina los acontecimientos y los problemas en términos de comportamientos entre individuos de un sistema de relaciones sociales.³⁰

2. 2. 1. Kinésica

Cinesis o kinesis, palabra que significa el estudio del movimiento del cuerpo humano. El antropólogo Ray Birdwhistell es el padre de esta nueva ciencia. Birdwhistell se dedicó de lleno al estudio de los movimientos corporales; partió de la idea de que las emociones reales básicas del ser humano, como la alegría, el temor o la atracción sexual, se expresan de igual manera en las diferentes culturas. Por lo tanto, consideró que hay algunos gestos y expresiones comunes a toda la humanidad. Sin embargo, llegó a la conclusión de que no hay gestos universales. Lo más que sabemos es que existe una expresión facial, una actitud o una postura corporal que en sí misma no tiene el mismo significado en todas las sociedades.

³⁰ <http://www.razonypalabra.org.mx/actual/mrizo.html>.

La comunicación, resumía Birdwhistell, no es como una emisora y un receptor. "Es una negociación entre dos personas, un acto creativo".³¹

Birdwhistell ha llegado a la conclusión de que gran parte de la base de las comunicaciones humanas se desarrolla a un nivel por debajo de la conciencia, en el cual las palabras sólo tienen una relevancia indirecta. Estima que no más del 35 % del significado social de cualquier conversación corresponde a las palabras habladas.³² Llegó a defender que la comunicación verbal sólo transmitía el 35% del lenguaje, mientras que la comunicación kinésica transmitía un 65%.

La parte visible de un mensaje es tan importante como la audible. La comunicación no verbal es más que un simple sistema de señales emocionales y no puede separarse de la comunicación verbal. Ambas están estrechamente vinculadas entre sí, ya que cuando dos seres humanos se encuentran cara a cara se comunican simultáneamente a muchos niveles, conscientes e inconscientes, y emplean para ello la mayoría de los sentidos: vista, oído, tacto y olfato. Y luego integran todas estas sensaciones mediante un sistema de decodificación de acuerdo a la cultura a la que pertenecen.

La afirmación anterior se da desde la perspectiva antropológica, donde también se ha constatado, en diversos estudios, que las maneras de moverse de los individuos son más aprendidas que innatas y varían de una cultura a otra.

Por otro lado, los psiquiatras reconocen que la forma de moverse de un individuo proporciona indicaciones sobre su carácter, sus emociones y sus reacciones hacia la gente que lo rodea³³.

³¹ Davis, Flora. *La Comunicación no verbal*. Madrid, Alianza Editorial, 1976, p. 29.

³² *Ibidem*, p. 42.

³³ *Ibidem*, p. 19.

Asimismo, los mimos siempre han sabido que los movimientos corporales de un hombre son tan personales como su firma. La simple acción de caminar, este hecho nos puede indicar muchas cosas:

El hombre que taconeé con fuerza al caminar nos dará la impresión de ser un individuo decidido. Si camina ligero, podrá parecer impaciente o agresivo, aunque si con el mismo impulso lo hace más lentamente de manera más homogénea nos hará a pensar que se trata de una persona paciente y perseverante. Otra lo hará con muy poco impulso y nos dará una idea de falta de seguridad.

“El hecho de levantar las caderas exageradamente da impresión de confianza en sí mismo; si al mismo tiempo se produce una leve rotación, estamos ante alguien garboso y desenfadado”.³⁴

Otro aspecto destacable dentro de la categoría del movimiento corporal o kinésico es el comer; un acto que por natural que sea puede llegar a ser complicado, sobre todo si se analiza como un rasgo de comunicación no verbal que proporciona indicios de la personalidad de un sujeto.

La forma de comer también denota cómo es una persona, por ejemplo:

Por ejemplo, quien mueve la comida con un cubierto como cansado o desganado, indica con su actitud que el resto de sus actividades también las hace con desgana, incluida la sexual. Si se trata de alguien que acostumbra a comer solamente de dieta es una persona nerviosa, que suele estar siempre en tensión.

Si come rápidamente, generalmente también actuará precipitadamente en sus decisiones, y será rápido en sus hechos. Si le gusta invitar a los demás a lugares sin ambiente le falta imaginación e interés por las cosas, y si admira

³⁴ *Ibidem*, p. 207.

la bebida o el menú, complaciéndose en sus deleites con piropos, suspiros, es alguien que disfruta de cada momento de la vida. Es positivo y soñador.

Un aspecto más que nos puede indicar cómo es una persona es su atuendo y más si este guarda relación con su lenguaje corporal o con su lenguaje kinésico, como por ejemplo el uso de determinados accesorios como anteojos, sombrero, etc, que su utilización y la forma en que los manipulamos pueden comunicar detalles de la personalidad de alguien.

2. 2. 2. Categorías del lenguaje corporal

Según *La otra comunicación: la comunicación no verbal* de Andrés Mínguez Vela, los signos en el lenguaje corporal o comportamientos no verbales se pueden dividir en cinco categorías, las cuales pertenecen a un sistema de clasificación desarrollado por Ekman y Friesen, y son las siguientes:

- **Ilustradores:** Son movimientos corporales que recalcan o ilustran aquello que se dice verbalmente. Pueden ser movimientos que acentúen o enfatizen una palabra o frase. Generalmente son gestos hechos con las manos y brazos. Permiten llamar la atención de nuestros interlocutores.

Un ejemplo puede ser el de un pescador que indica el tamaño de un pez que vio en el río, o el de levantar la mano para pedir la palabra.

- **Reguladores:** Hay actos no verbales que mantienen o regulan la naturaleza del hablar y el escuchar entre dos o más sujetos interactuantes. Indican al hablante que continúe, repita, se extienda en detalles, se apresure o concluya su discurso, en otras palabras, son signos para hacer un intercambio en el turno de palabra, o acelerar el ritmo de la conversación. Si se emplean correctamente se podrá asumir el control de las conversaciones ya sean de negocios, íntimas, debates, etc. Inclinaciones de cabeza o mirada fija son los más utilizados.

En una conversación, para ceder el turno, se baja la voz, se aparta la mirada y baja la cabeza. También cesan los ilustradores y miramos al oyente invitándole a conversar. Si no contesta se procede al contacto físico o a arquear las cejas.

Emblemas: Son movimientos corporales que poseen un significado preestablecido, una definición de alguna palabra o frase; signos que representan una palabra concreta. Ej: pulgar hacia arriba, en nuestra cultura, se usa para representar victoria, OK. Otro claro ejemplo es del sueño, que se indica inclinando la cabeza y apoyando la mejilla sobre una mano. Otro es del estar satisfecho, que se representa poniendo una mano sobre el estómago y palmeándolo suavemente o frotándolo.

El levantar el sombrero por encima de la cabeza es una forma de saludo que se utiliza en muchas partes del mundo; también constituye una muestra de respeto hacia una determinada persona o situación.

Los emblemas se usan para comunicar y son específicamente culturales. En cada cultura son diferentes. Por ejemplo para representar la idea de suicidio en Nueva Guinea Papua se aprietan la garganta con una mano; en América se colocan los dedos en la sien como si se usara una pistola y en Japón se llevan el puño cerrado hacia el estómago, como si se apuñalaran.

Los emblemas tienen un valor limitado, pero pueden ser muy útiles para ayudar a ser aceptados por un grupo o cultura, ya que, utilizar el gesto adecuado en el momento oportuno querrá decir que se comparten sus creencias y actitudes. También nos ayudan a interpretar de forma correcta los mensajes, por ejemplo, los árabes mueven la cabeza de un lado a otro para decir no y de ignorarlo no se comprendería el significado real de este gesto.

- **Adaptadores:** Son los movimientos inconscientes que usamos para manejar nuestros sentimientos y respuestas. Surgen en situaciones de tensión.

Si dudamos de lo que decimos o nos cuentan, nuestra mano se dirigirá hacia la boca. Si nos sentimos contrariados nos tocaremos el lóbulo de la oreja. Si nos tocamos la barbilla con los dedos pulgar e índice el mensaje será de indecisión.

Muestras de afecto: Configuraciones faciales que expresan estados afectivos. Si bien es la cara es la fuente primaria del afecto, también el cuerpo puede ser leído como juicios globales sobre afectos; por ejemplo, una postura lánguida, un cuerpo triste. Las muestras de afecto pueden repetir, aumentar, contradecir o no guardar relación con las manifestaciones afectivas verbales. Se pueden presentar de manera consciente e inconsciente. Habitualmente las expresiones de afecto no intentan comunicar, pero pueden en ocasiones ser intencionales.³⁵

2.2.3 La proxémica

Los que mantenemos abiertos los ojos podemos leer volúmenes enteros en lo que contemplamos a nuestro alrededor.

E. T. Hall

Edward Hall, profesor de antropología de la Northwestern University, fue el primero en comentar el sentido del espacio personal, y de su trabajo surgió un nuevo campo de investigación: la proxémica, que él ha definido como “el estudio de cómo el hombre estructura inconscientemente el microespacio”.³⁶

La proxémica se encarga de analizar la manera en que el ser humano estructura su espacio según las diferentes culturas a partir de su entorno corporal. Se trata de un análisis de la delimitación territorial en términos de

³⁵ *Op.cit.* Knapp, 1988 p.21.

³⁶ Hall desarrolló detalladamente el concepto de proxémica en dos libros: *The silent language*, publicado por Fawcetten 1959, y *The hidden dimensión*, publicado por Doubleday en 1959 y 1966.

comunicación. Para ello, precisa de unos principios teóricos etológicos muy fuertes: tanto los animales como el hombre tienen en común la noción de territorio en la medida en que necesitan indiscriminadamente un espacio para desarrollar sus necesidades primarias e interactivas, delimitado por señales olfativas, auditivas, visuales, etc, que están sometidas a una dinámica comunicacional.

Ha sido Edward Hall quien ha llevado con más sistematización y profundidad las categorías de análisis del espacio al ámbito de la cultura. Los diferentes grupos culturales semantizan el espacio, dotando de significación sus formas de ocupación. En las culturas humanas se segmentan dichos espacios en unidades diferenciadas que funcionan como signos y que en otras ocasiones son usadas para configurar pensamientos simbólicos.³⁷

Hall establece cuatro distancias espaciales necesarias para las personas en cada tipo de relación:

1. La distancia íntima (entre 0 y 45cm): es la apropiada para reñir, hacer el amor o conversar íntimamente. A esta distancia las personas se comunican no sólo por medio de palabras sino por el tacto, el olor, la temperatura del cuerpo; cada uno es consciente del ritmo respiratorio del otro, de las variaciones de color o textura de su piel.

La reacción ante la violación de la distancia íntima se manifiesta por un semblante inexpresivo, unido a la rigidez del cuerpo, a las miradas desviadas y a la atención del violado puesta en evitar los roces.

2. La distancia personal (entre 45 y 125cm): es la zona que utilizamos para los contactos normales. En esta distancia, las comunicaciones acostumbran a ser fluidas y se permite el contacto con la mano. Se considera

³⁷ Comunicación Corporal: Kinésica y proxémica, Antonio Muñoz Carrión, Universidad Complutense de Madrid.

una zona de protección. Está limitada por la extensión del brazo izquierdo, es decir, el límite del dominio físico.

3. La distancia social (entre 125 y 350cm): Es posible todavía la comunicación, la expresión de la cara es visible, pero no permite el contacto. Se utiliza en contextos más amplios, cuando se quiere conversar con alguien dentro de un lugar y ambiente en común, como podría ser el lugar de trabajo.

4. La distancia pública (desde los 350cm): Se da en situaciones colectivas, con una mayor formalidad en todos los aspectos. Es adecuada para pronunciar discursos o algunas formas muy rígidas y formales de conversación.

Elegir la distancia adecuada puede ser crucial debido a que estas distancias tienen las siguientes funciones:

1. Autoprotección. Su violación puede producir estrés.

2. Comunicación. Para regular la intimidad, calculando la relación que tenemos con el otro individuo. Tiene que ver con la afirmación del yo.

3. Atracción interpersonal, como un medidor psicológico de atracciones y repulsiones.

El espacio comunica. Cuando se forma un conjunto de personas que conversan en grupo- en una reunión o en los parques de una universidad- cada individuo define su posición dentro del grupo por el lugar que ocupa. Al elegir la distancia, indica cuánto está dispuesto a intimar. Por su ubicación, por ejemplo a la cabeza del grupo, demuestra cual es el rol que espera desempeñar³⁸.

³⁸ Davis, Flora. *La Comunicación no verbal*. Madrid, Alianza Editorial, 1976, p. 29.

Aparte de estas aproximaciones, existen trabajos dedicados a la proxémica desde principios más psicológicos³⁹, pero no se ahondará en ellos porque se tomará de referencia el concepto de proxémica de Hall

2.2.4 La expresión facial

*“Vuestro rostro, mi señor, es un libro
donde los hombres pueden leer extrañas cosas.
Shakespeare (Macbeth, acto 1)”*

El rostro es rico en potencialidad comunicativa. Ocupa el lugar primordial en la comunicación de los estados emocionales, refleja actitudes interpersonales, proporciona retroalimentaciones no verbales sobre los comentarios de los demás, y algunos aseguran que, junto con el habla humana, es la principal fuente de información. El rostro puede aportar datos significativos acerca de la personalidad del individuo y también proporciona otras informaciones además de la relativa a un estado emocional.

Los signos faciales juegan un papel clave en la comunicación. Estas expresiones son, también, los indicios más precisos del estado emocional de una persona. Así interpretamos la alegría, la tristeza, el miedo, la rabia, la sorpresa, el asco o el afecto, por la simple observación de los movimientos de la cara de nuestro interlocutor.

El hombre es capaz de controlar su rostro y utilizarlo para transmitir mensajes. En ocasiones aparentamos expresiones emocionales que no

³⁹ Como los de Sommer, Moles (que estudia la percepción individual del entorno), Spiegel, Machotka, Knapp y Mehrabian.

sentimos realmente, así ocurre con los emblemas faciales que suponen un comentario sobre las emociones.

Cuando sometemos al rostro a un análisis minucioso (mediante la utilización de filmes en cámara lenta), descubrimos sucesiones de expresiones faciales cambiantes que reflejan estados afectivos reprimidos, denominados expresiones faciales micromomentáneas. Son tan fugaces que raramente se las advierte en una conversación cotidiana.⁴⁰

La Técnica de Clasificación del Afecto Facial (FAST=Facial Affect Scoring Technique), de Ekman, proporciona un instrumento útil para evaluar las emociones a partir del rostro. En este sistema se divide el código en tres zonas de la cara: la zona cejas/frente, la zona ojos/parpados/área del caballete de la nariz, y finalmente la parte baja de la cara que comprende la zona mejilla/nariz/boca/mentón/mandíbula. Este sistema reconoce que para cada parte integrante de la cara hay una aceptable gama de movimientos o posiciones que pueden ser actualizados y comunicar de un modo relativamente estable la emoción apuntada. Ekman y sus colegas, después de analizar a muchas personas y muchas emociones en contextos muy variados, han desarrollado lo que equivale a un diccionario facial que abarca como mínimo seis afectos faciales primarios y treinta mezclas. Se resume seguidamente los componentes de las seis emociones que parecen haberse descubierto en casi todos los estudios de expresiones faciales realizados hasta la fecha: cólera, tristeza, miedo, sorpresa, felicidad y disgusto/ contento.⁴¹

Paul Ekman es uno de los psicólogos más importantes en el campo de la comunicación no verbal; pero junto con su colega Wallace Friesen, se han dedicado especialmente al rostro que constituye una de las principales fuentes de expresiones afectivas.

⁴⁰ Knapp, Mario. *La comunicación no verbal. El cuerpo y el entorno*. Barcelona, Paidós, 1988. p. 252.

⁴¹ *Ibidem*, p.253

Será precisamente en el campo de las expresiones afectivas donde Ekman y Friesen entrarán en mayor desacuerdo con los antropólogos. Al realizar estudios de las expresiones faciales humanas en diferentes ambientes culturales llegando a la conclusión las expresiones faciales que representan emociones básicas como alegría, tristeza, miedo, desprecio, sorpresa, e ira son muy similares en todas las culturas. Esto sugiere de manera insistente que este carácter está gobernado por los genes y que tiene relativamente poca influencia de factores culturales.

Ekman considera que ha probado, a través de estudios comparativos entre diferentes culturas, que efectivamente existen gestos universales: que los hombres de todo el mundo se ríen cuando están alegres o quieren parecerlo, y fruncen el ceño cuando están enojados o pretenden estarlo. Sin embargo, Birdwhistell, sostiene que algunas expresiones anatómicas son similares en todos los hombres, pero que el significado que se les da difiere según las culturas. No obstante, ésta es una opinión minoritaria ya que la mayoría de los especialistas piensan que por lo menos algunas expresiones son universales⁴².

Tal vez de esta premisa anterior expresada por Ekman se pueda comprender cómo es que los gestos- sobre todo los emblemas y los faciales- que hace Chaplin en sus películas son universales, al ser entendidos- aunque no sean utilizados- por personas de diferentes países y culturas alrededor del mundo, y que lo mismo pueden hacer reír o conmover a un americano que a un africano o a un oriental.

Asimismo, Ekman menciona que en todas las culturas existen “reglas demostrativas”, que definen son las expresiones apropiadas para cada situación. Estas reglas pueden exigir que una expresión sea moderada, exagerada, ocultada o suprimida por completo. Y cada cultura cuenta además, no sólo con sus propias reglas sino con su estilo facial propio⁴³.

⁴² Davis, Flora. *La comunicación no verbal*. Madrid, Alianza Editorial, 1976, p.72.

⁴³ *Ibidem*, p. 73.

Los amplios estudios de Ekman y sus colaboradores han proporcionado valiosas intuiciones en las configuraciones faciales de seis emociones comunes. Las siguientes descripciones corresponden al área de la ceja y el ojo.⁴⁴

Aunque Mark Knapp, en su libro *La comunicación no verbal* añade *características correspondientes a la nariz, boca y quijada para complementar las configuraciones faciales de Ekman, y tener más completa la descripción de las emociones.⁴⁵

Sorpresa. Las cejas se levantan, colocándose curvadas y altas. La piel debajo de las cejas se estira. Los párpados se abren; el párpado superior se levanta y el inferior se baja; el globo ocular se aprecia por encima y con frecuencia también por debajo del iris.

* La mandíbula cae, abierta, de modo que los labios y los dientes quedan separados, pero no hay tensión ni estiramiento de la boca.

Miedo. Cejas levantadas y contraídas al mismo tiempo. El párpado superior está levantado y deja ver el globo del ojo, y el párpado inferior está tenso y contraído.

* Boca abierta y labios o bien tensos y ligeramente contraídos hacia atrás o bien estrechados y contraídos hacia atrás.

Disgusto. Se muestra principalmente en la parte baja de la cara y en los párpados inferiores. Aparecen arrugas debajo del párpado inferior que es empujado, pero no está tenso. La ceja en posición baja, empuja hacia abajo el párpado superior.

⁴⁴ *Op.cit.* Knapp, Mario, 1988, p. 264-265.

⁴⁵ *Ibidem*, p. 242-247.

* Nariz arrugada. Mejillas levantadas. Labio superior levantado. Labio inferior también levantado y empujando hacia arriba el labio superior, o bien tirado hacia abajo y ligeramente hacia delante.

Cólera. Las cejas están bajas y contraídas al mismo tiempo. Aparecen líneas verticales entre las cejas. El párpado inferior se tensa y puede estar levantado o no. Los ojos miran con dureza y pueden tener apariencia de hinchados.

* Labios en una de estas posiciones básicas: mutuamente apretados, con las comisuras rectas o bajas; o bien abiertos, tensos y en forma cuadrangular, como si gritaran. Las pupilas pueden estar dilatadas.

Felicidad. Se muestra principalmente en la zona baja de la cara y en los párpados inferiores. El párpado inferior muestra arrugas debajo de él, y puede estar levantado, pero no tenso. Las arrugas llamadas patas de gallo salen hacia fuera a partir de los ángulos exteriores de los ojos.

* Comisuras de los labios hacia atrás y arriba. La boca puede estar abierta o no, con o sin exposición de dientes. Una arruga naso labial baja desde la nariz hasta el borde exterior, más allá de la comisura de los labios. Mejillas levantadas.

Tristeza. Los ángulos interiores de las cejas están tirados hacia arriba. La piel debajo de la ceja forma un triángulo, con el ángulo interior de la parte superior. El ángulo interior del párpado superior está levantado.

* Las comisuras de los labios se inclinan hacia abajo o los labios tiemblan.

2.2.3.1 La mirada: las señales con los ojos

Probablemente, el punto más importante de la comunicación facial lo encontraremos en los ojos, el focus más expresivo de la cara. El contacto ocular es una señal clave en nuestra comunicación con los demás. Así, la longitud de la mirada, es decir, la duración del contacto ininterrumpido entre los ojos, sugiere una unión de mensajes. La comunicación ocular es, quizás, la más sutil de las formas de expresión corporal.

Los movimientos de los ojos determinan que es lo que ve una persona, pero también es una forma de transmitir actitudes y sentimientos, y de expresar la personalidad.

En las mismas condiciones de luminosidad las pupilas se dilatan o se contraen según la actitud de la persona. Eckhard Hess y sus colaboradores quienes mencionan que la dilatación pupilar está asociada con la excitación, la atención y el interés, entre otras.⁴⁶

Cuando alguien se entusiasma las pupilas se dilatan hasta tener cuatro veces el tamaño normal. Pero cuando alguien está de mal humor, enojado o tiene una actitud negativa, las pupilas se contraen. Los ojos se usan mucho en la conquista amorosa.

Cuando una persona es deshonesto o trata de ocultar algo su mirada enfrenta a la nuestra menos de la tercera parte del tiempo. Ahora, cuando alguien sostiene la mirada más de las dos terceras partes del tiempo o encuentra al interlocutor atractivo o siente hostilidad y está enviando un mensaje no verbal de desafío. Para entablar una buena relación con otra persona se la debe mirar el 60 o 70% del tiempo, así la persona comenzará a sentir simpatía por el otro.

⁴⁶ *Ibidem*, p. 281.

La mirada se utiliza en muchas funciones interpersonales⁴⁷:

1. Para regular la corriente de comunicación, abriendo los canales de comunicación y prestando colaboración en el proceso de la alternancia en la conversación.
2. Para la retroalimentación controlada de las reacciones del interlocutor.
3. Para expresar emociones.
4. Para comunicar la naturaleza de la relación interpersonal, tal como en las variaciones resultantes del estatus, el gusto o el disgusto.

Las miradas de reojo se usan para transmitir interés amoroso si se combina con una elevación en las cejas y una sonrisa u hostilidad si se combinan con las cejas fruncidas o hacia abajo⁴⁸.

Existe otro tipo de mirada, la que realiza el personaje o el actor hacia la cámara durante las escenas de la película, que aunque no está categorizada, ni es retomada por ninguno de los autores mencionados en este capítulo, si se menciona porque se considero una pauta importante de comunicación no verbal que aparece constantemente en varias escenas de *La quimera del oro*. Y pese a que no se puede afirmar con certeza si esta característica es accidental o intencional por parte del actor (Chaplin), si constituye un elemento más de la personalidad del personaje (Charlot) que quizá invite al espectador a formar parte de la trama, que entienda y se solidarice con el personaje, que sienta y viva lo que él.

⁴⁷ *Ibidem*, p. 279.

⁴⁸ Pease, Allan, El lenguaje del cuerpo.

CAPÍTULO 3

LA QUIMERA DEL ORO

*“La quimera del oro es la película con la que
quiero ser recordado”*

Chaplin

3. La quimera del oro: una mirada en plano general

Es la película número 71 de la carrera de Chaplin. Se estrenó en el Grauman Egyptian Theater de los Angeles el 26 de junio de 1925 con gran éxito. Fue un triunfo mundial.

Para Charles Chaplin, esta cinta fue considerada como uno de sus mejor aportes al cine silente. Como director y actor tuvo el mágico don de comunicarse con su público mediante el lenguaje de la imagen y relatar esa desgarradora injusticia social que se sentía por la arrogancia del poder económico, una verdadera producción cinematográfica de denuncia pero sin perder el carisma y el poder del humor de su personaje, cualidad humana plasmada en el arte del celuloide junto a sus demás obras maestras.

La idea de hacer *La quimera del oro* le vino a Chaplin en octubre de 1923 al reunirse con sus amigos Douglas Fairbanks y Mary Pickford, quienes le mostraron filmes en estereoscopio sobre la fiebre del oro de Klondike que sucedió entre finales del siglo XIX y principios del XX.⁴⁹ Al verlas, se influenció de este suceso y después leyó un libro sobre el episodio histórico de los inmigrantes del grupo Downer - que devino en tragedia en 1846 cuando sus integrantes perdidos en la Sierra Nevada se vieron obligados a comer sus zapatos, perros y los cadáveres de sus compañeros muertos para poder sobrevivir- para después plasmarlos en la película. “La *quimera* evoca al hambre hasta sus más altos límites”⁵⁰, lo que vivió Chaplin durante su infancia.

Fue por mucho la película más elaborada de Chaplin, la única de las comedias silentes que rodó con el guión ya preparado. Sin embargo, por motivos personales, el rodaje se prolongó durante quince meses. Primero el equipo rodó sus exteriores durante dos semanas en Tuckee, en medio de la sierra nevada, cerca de donde el grupo downer vivió su tragedia y contó con la

⁴⁹ Chaplin descubrió en esos ingredientes una potencial historia con todo su drama humano: cientos de hombres solitarios con la única esperanza de salvar el rumbo de su existencia hallando oro.

⁵⁰ *Chaplin hoy*. Serge Le Péron, Idrissa Quedraogo, MK2 TV, 2003. 7min.

colaboración de 600 extras en su mayoría vagabundos de Sacramento. Posteriormente, comenzó a rodarse en el estudio en febrero de 1924.

La *quimera...* fue la primera película silente que Chaplin reeditó con sonido para nuevas proyecciones. En 1942, diecisiete años después de su estreno, Chaplin compuso la música original y cambió los letreros por un comentario leído por él. "Es uno de sus filmes más logrados".⁵¹

3.1 Argumento de la película: el cuerpo o plano medio

La trama es sencilla: En el duro mundo de los buscadores de oro, Charlot se enamora de una joven bailarina que no le hace caso. Él, sin embargo se hace millonario, y tiempo después se reencuentra con la chica. Esta historia es matizada con las aventuras que vive el personaje a lo largo de la película, hasta que tiene su final feliz.

La quimera del oro está montada en tres capítulos casi independientes:

En la primera parte un Charlot hambriento e hipotérmico trata de refugiarse en una cabaña ocupada por un delincuente. Sabemos que Black Larsen es un forajido porque en la estufa quema un anuncio de "se busca" con su foto. La explicación viene dada con una solución visual que a la misma vez anima el relato.

Cerca de la cabaña, Big Jim ha encontrado oro, pero tiene que buscar refugio. La maldad de Larsen, la inocencia de Charlot, la bondad brutal de Big Jim no se perciben de otra manera que con sus gestos y movimientos. Cuando pasan los días el hambre hace estragos. Casi todos conocemos la escena cuando Charlot y Big Jim se comen el zapato. Charlot la cocina como un chef de lujo, prepara la cena en dos platos bien servidos; sus cordones eran enroscados con el tenedor, degustando en simulacro de espagueti y los clavos de su zapato chupados como los huesos de un succulento pavo imaginario de

⁵¹ Introducción *La quimera del oro*. Philippe Truffaut. David Robinson. MK2, 2003. 3 min.

diciembre. Cuando el hambre arrecia llegan las alucinaciones. Charlot cree que Big Jim se ha comido al perro. En otra escena, Big Jim ve a Charlot como un pollo inmenso y este tiene que escapar de su amigo.

La segunda parte relata la historia de amor en el pueblo minero. Y de nuevo bastan dos expresiones visuales para mostrar una relación compleja. Charlot entra en la taberna y se enamora de la chica. Un hombre alto y guapo la corteja, pero ella desconfía y elige bailar con el vagabundo. Charlot, lejos de lucirse, tiene que luchar contra unos pantalones que se le caen y todos los objetos llenos de vida que se empeñan en ridiculizarlo.

Sin oír una sola palabra, el espectador está dentro del juego y ha tomado un partido. Quiere que el vagabundo sinceramente enamorado, pero torpe, venza al fanfarrón y sobrado galán, pero falso. Los dos pelean y un accidente hace que parezca que Charlot gana. En esta parte se trata de expresar, sólo con imágenes, el amor callado que el protagonista siente por la chica. Una foto bajo la almohada, una cita a la que ella falta y un sueño que contiene otra escena emblemática: la danza de los panecillos.

La tercera parte empieza con la vuelta a la cabaña y una última secuencia loca, la última prueba. La cabaña se desplaza hasta un acantilado y los dos protagonistas casi caen al vacío. Charlot confunde el balanceo con la resaca del alcohol. Mas tarde los dos millonarios vuelven de Alaska en un crucero y Charlot posa para la prensa vestido de vagabundo. La muchacha lo encuentra y lo confunde con un polizonte así que lo esconde.

El *happy end* del hombre pobre convertido en rico, de la chica que lo acepta sin saberlo es tradicional, la forma de contarlo es Arte con mayúscula.

“Chaplin fue uno de los firmantes del manifiesto contra el cine sonoro, y, viendo *La quimera del oro*, es fácil entender por qué. El cine silente plantea una serie de retos, que en esta película llegan a la solución más creativa imaginable. El arte, la imaginación, la personalidad del artista se mide en su respuesta a unos problemas dados. Las limitaciones de la falta de sonido en

esta película están resueltas con semejante maestría, en la que el diálogo no es necesario”.⁵²

Chaplin convierte la película en un poema narrativo de personajes hondos ante la intervención de grandes acontecimientos naturales...“Lo asombroso es que Chaplin sea capaz de encontrar comicidad en estos hechos. Pero es que Chaplin demuestra superar sus límites, al tiempo que se erige en un actor cómico complejo, con un fondo hebreo en su arte y en su tristeza que dificultan la asimilación por parte del gran público”.⁵³

3.2 Análisis de la comunicación no verbal : un close up a detalle

“Con Charlot lo importante son los sentimientos y los sentimientos son universales... vemos las emociones”
Idrissa Quedraogo, cineasta.

El análisis de la comunicación no verbal se realizó a partir del personaje principal, Charlot; se centra el análisis en sus movimientos corporales y gestuales, expresados en las secuencias donde aparece, sea sólo o en interacción con otros personajes.

Este análisis se fundamenta en los conceptos de comunicación no verbal y en su interpretación, realizada por algunos teóricos de la Escuela de Palo Alto como Birdwhistell y Hall, y de autores contemporáneos que retoman sus postulados como Flora Davis y Mark Knapp, expuestos en el capítulo 2 de este trabajo.

Para comenzar el análisis, al igual que en la sinópsis, se dividió la película en tres partes y cada una de ellas en capítulos:

⁵² Crítica/ http://cine.blogspot.com/2005_03_01_archive.html.

⁵³ Paisajes Electricos Magazine. La quimera de chaplin (IV 'análisis')
Eduardo Tébar. www.paisajeselectricos.com/material/la-quimera_04.html.

1. La primera va del capítulo 1 (Desde que aparece la fila de buscadores subiendo por la cordillera de la sierra nevada) hasta el 9 (Larsen muere, y Big Jim y Charlot se van de la cabaña, cada uno por su lado).
2. Corre del capítulo 10 al 17 (Desde que Charlot llega al pueblo minero, conoce a Georgia, se enamora de ella, no es correspondido, sufre, y al final Big Jim lo encuentra y se lo lleva).
3. Del capítulo 18 al 20 (El regreso a la cabaña de Big Jim y Charlot, casi se caen por un acantilado, pero milagrosamente se salvan, se vuelven millonarios y Charlot se reencuentra con Georgia)

En cada uno de estos capítulos hay códigos no verbales para analizar, sin embargo, sólo se seleccionaron diez escenas o secuencias, las que se consideraron más representativas⁵⁴ y son las siguientes:

1. Capítulo 1. Escena (0:02:47 – 0:03:42) “Un buscador solitario”: Charlot va caminando por un acantilado y es perseguido por un oso sin percatarse de ello.
2. Capítulo 1. Secuencia (0:04:05 – 0:04:30) “Un buscador solitario”: Charlot baja a través de una nevada montaña; se encuentra extraviado.
3. Capítulo 1. Secuencia (0:04:58 – 0:05:38) “Un buscador solitario”: Charlot está sólo entre el nevado paisaje. Encuentra el letrero de Big Jim lo lee y se va.
4. Capítulo 4. Secuencia (0:05:42 – 0:08:48) “Una cabaña solitaria”: Charlot se refugia en una cabaña habitada por un forajido, éste lo echa, pero la tormenta le impide salir.

⁵⁴ La selección de escenas y secuencias se realizó tomando como referencia las más representativas, las cuales aparecen con mayor frecuencia en los avances de la película que se manejaron en diferentes idiomas y que están incluidos en el material adicional del dvd de la película.

5. Capítulo 4. Secuencia (0:11:57 – 0:13:56) “Una Cabaña solitaria”: Los tres hombres están hambrientos dentro de la cabaña. Charlot se come una vela.
6. Capítulo 8. Escena (0:17:04 – 0:19:48) “Cena de acción de gracias”: Charlot cocina su zapato y se lo come junto con Big Jim.
7. Capítulo 10. Secuencia (0:37:36 – 0:42:07) “Georgia”: Charlot conoce a Georgia en el salón y baila con ella.
8. Capítulo 16. Secuencia (01:01:31 – 01:01:50) “Noche vieja”: Charlot tiene un sueño, y en el ejecuta un baile de panecillos.
9. Capítulo 19. Secuencia (01:18:38 – 01:27:14) “La tormenta”: la cabaña donde duermen Big Jim y Charlot es sacudida por una tormenta y llevada hasta el precipicio de un acantilado.
10. Capítulo 20. Secuencia (01:31:34 – 01:34:42) “Final feliz”: Big Jim y Charlot se convierten en millonarios y éste último se reencuentra con Georgia.

Asimismo, a partir de estas se realizó el análisis en dos etapas:

La primera constituye una selección de las pautas o movimientos corporales: kinésicos, gestuales y proxémicos del personaje de Charlot en cada una de las escenas y secuencias seleccionadas.

En la segunda etapa se hizo el análisis de la comunicación no verbal utilizada por Charlot en *La quimera del oro* a través de la interpretación de su significado, tomando como referencia los conceptos expuesto en el capítulo 2.

3. 2. 1 Análisis de interpretación del lenguaje corporal de Charlot, en las escenas o secuencias seleccionadas.

Para comenzar el análisis se realizó una selección de las pautas o movimientos corporales de Charlot que se repetían constantemente en las diez escenas o secuencias anteriormente descritas y a partir de ellas se hizo la interpretación de su significado tomando como referencia lo expuesto en el capítulo 2.

Una de las cosas que más llaman la atención sobre el movimiento corporal es justamente lo repetitivo que es.⁵⁵

Pautas o movimientos corporales repetitivos	Tipo de comunicación no verbal a la que pertenecen
Forma de caminar	Kinésica / Rasgos de la personalidad
Forma de mover bastón y sombrero	Kinésica / emblemas / Rasgos de la personalidad
La forma de comer	Kinésica / expresión facial / Rasgos de la personalidad
Su forma de expresar emociones	Expresión facial / sorpresa / tristeza / miedo / disgusto / cólera / felicidad / tristeza Kinésica / muestras de afect
Su mirada:	Expresión facial
Dilatación de las pupilas	Expresión facial / Kinésica.
Mirar a la cámara	Expresión facial / Kinésica / Rasgos de la personalidad
Utilización de diferentes Categorías del lenguaje corporal	Kinésica / emblemas / ilustradores / reguladores / muestras de afecto
La distancia o espacio en el que se mueve e interactúa con los demás.	Proxémica

Fig 1. Lenguaje corporal que se repite constantemente en Charlot y su tipología.

Análisis de interpretación y su explicación:

1. Su forma de caminar. Rasgos de personalidad: caminar, cómo se mueve

La forma de caminar de las personas es un indicio de comunicación no verbal que puede proporcionar rasgos sobre su personalidad.

⁵⁵ Cfr. Cap 2, Davis, p. 47.

En varias escenas o secuencias de la película Charlot camina con la mirada hacia enfrente, sin mirar por donde camina, se tambalea como si se fuera a caer como se ve en los capítulos 1, 19 y 20.



Capítulo 1 secuencia 0:02:54



Capítulo 19 secuencia 1:20:08



Capítulo 20 secuencia 1:31:35

Asimismo se observa la particular forma de caminar de Charlot: suave, con los pies semiabiertos en forma de v, su tronco derecho, contoneando su cadera de un lado a otro y sin mirar por dónde camina. Este rasgo significa una característica de la personalidad del personaje, es decir, que es premioso, desenfadado. Da indicios de su carácter. “El hecho de levantar las caderas exageradamente da impresión de confianza en sí mismo; si al mismo tiempo se produce una leve rotación, estamos ante alguien garboso y desenfadado”.⁵⁶



Capítulo 1 secuencia 0:03:15



Capítulo 20 secuencia 1:31:10

⁵⁶ Cfr. Cap 2, Davis, p. 207.

2. Como mueve su bastón y sombrero

La forma en que manipula su bastón y el sombrero es otra característica especial del personaje, es parte de su atuendo y lo utiliza en sus movimientos corporales. Se vislumbra en varios capítulos como el 1, 4, 10 y 20. Por ejemplo en el 1:

En la primera secuencia se ve la forma en que manipula su bastón, se lo cambia de una mano a otra, no camina apoyándolo en el piso, sino que lo alza y voltea con una de sus manos. En algunas ocasiones lo hace girar sobre su mano.

En la segunda toma su bastón con la mano derecha, da un paso, pone la mano izquierda en la cintura y con la otra mueve ligeramente el bastón, lo apoya sobre la nieve y se recarga hacia atrás sobre él.



Capítulo 1 secuencia 0:03:36



Capítulo 1 secuencia 0:04:23

En la secuencia del baile con Georgia, Charlot también hace uso de su bastón. En este caso este elemento cumple una función muy importante ya que no sólo conforma su vestimenta sino que le sirve de instrumento para levantar y sostener su pantalón. Acto que utiliza ingeniosamente Charlot y que tiene que ver con su carácter y la forma en que soluciona sus calamidades.



Capítulo 10 secuencia 0:40:03

El siguiente fotograma es otro ejemplo de cómo toma su bastón con ambas manos y lo alza en forma vertical.



Capítulo 20 secuencia 1:31:21

En el caso del sombrero, el capítulo 4 se ve cuando Charlot se quita el sombrero y lo inclina hacia Black Larsen y enseguida se lo vuelve a poner. Este acto lo repite en otras secuencias como la del baile con Georgia en el capítulo 10.



Capítulo 4 secuencia 0:08:21



Capítulo 10 secuencia 0:39:25

Esta acción de alzar e inclinar su sombrero frente a alguien es otro aspecto recurrente en el personaje, también proporciona indicios de su personalidad, en el caso de Charlot, el uso y el movimiento de su sombrero como parte de su kinésica es un rasgo de distinción, de gentileza, amabilidad.

Asimismo esta acción también representa un emblema, es decir, un movimiento corporal que posee un significado preestablecido culturalmente⁵⁷ : en varias culturas, como la occidental, este acto se utiliza como saludo, aunque también puede simbolizar agradecimiento.

El personaje de Charlot, en *La quimera del oro* se mueve con estilo, elegancia y el poner la mano en la cintura lo hace ver sofisticado. Aquí se puede ver como la forma en que mueve estos dos objetos, en combinación con su movimiento corporal, comunican detalles de su persona; que en el caso de Charlot no sólo es su bastón y sombrero, sino todo su atuendo lo que completa su lenguaje corporal y lo que este manifiesta de él.

Además tomando como referencia el contexto del personaje dentro de la historia, se interpreta que Charlot, ahora convertido en millonario, posa para la cámara de un periodista que desea publicar su historia, y por lo tanto su actitud y forma de moverse denotan seguridad, convicción.



Capítulo 20 secuencia 1:31:22

⁵⁷ Cfr. Cap 2, Knapp, p.18.

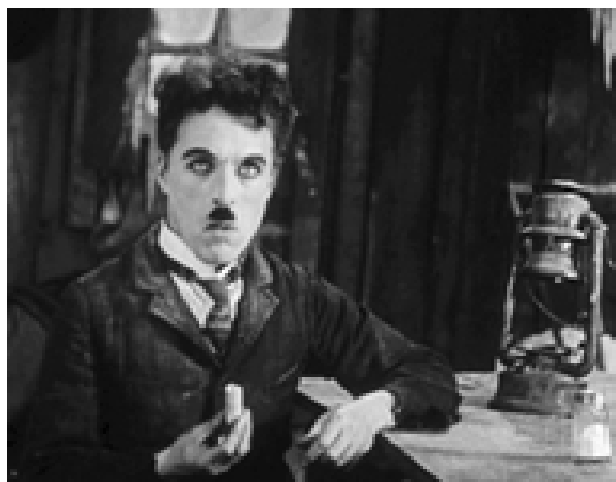
3. Su forma de comer

En la película hay tres escenas y secuencias donde se puede ver esta pauta: en los capítulos 4 (Charlot come la pieza de pollo), 5 (cuando se come la vela) y en el 6 (cuando está comiendo el zapato). Todas suceden dentro de la cabaña, en las tres está comiendo algo y aunque lo hace de forma distinta, la causa es la misma: Charlot lleva días sin probar alimento, su hambre es mayúscula y come lo que puede, lo que está a su vista, sin importarle las consecuencias.

Asimismo, en estas escenas hay algunas constantes en su expresión facial: saborea lo que come, sus pupilas se dilatan, sus cejas están alzadas, y mueve su bigote.



Capítulo 4 secuencia 0:09:21



Capítulo 4 secuencia 0:12:56



Capítulo 8 secuencia 0:18:22

Este último gesto denota la acción de comer y la forma en que se realiza este acto constituye otro elemento de comunicación no verbal, que en el caso de Charlot nos demuestra rasgos de su personalidad, ya que la forma de comer también denota cómo es una persona, por ejemplo:

Quien mueve la comida con un cubierto como cansado o desganado, indica con su actitud que el resto de sus actividades también las hace con desgana.

Si come rápidamente, generalmente también actuará precipitadamente en sus decisiones, y será rápido en sus hechos.

Si admira el menú, complaciéndose en sus deleites con piropos, suspiros, es alguien que disfruta de cada momento de la vida. Es positivo y soñador. Esta última interpretación es la que se adecua más al personaje, sobre todo cuando se come el zapato (capítulo 8), y ello es comprobable al analizar sus movimientos corporales y gestos faciales en dicha escena: estira y abre sus manos, suspira, se encoge de hombros, medio abre la boca, abre más los ojos y mueve los dedos de sus manos y el torso con suavidad. Abre sutilmente sus labios dejando asomar la punta de su lengua, después los aprieta. Sus movimientos son parsimoniosos, y su expresión es de satisfacción, de disfrute. Como ejemplos las siguientes tres secuencias del capítulo 8.



Capítulo 8 secuencia 0:18:25



Capítulo 8 secuencia 0:18:27



Capítulo 8 secuencia 0:19:33

Cabe aclarar que esta interpretación no se da de forma directa sólo por analizar la descripción corporal del personaje, sino que, como se menciona en el capítulo 2, se debe analizar el gesto en conjunto con su contexto, es decir, quién lo realiza y bajo que circunstancias,⁵⁸ y la única forma de hacerlo es conociendo al personaje, sus características y su historia dentro de la trama de la película.

Es por ello que en las secuencias que se analizaron se ven rasgos gestuales reiterativos como la forma en que come, pero para poder hacer una interpretación acertada se deben tomar en cuenta otros aspectos que acompañan al lenguaje corporal, ya que no es lo mismo que Charlot se coma con desesperación y rapidez la pieza de pollo que ve en la cabaña de Larsen (capítulo 4), que cuando se come el zapato con toda tranquilidad (capítulo 8), o cuando se come deliberadamente la vela (secuencia capítulo 4) porque si bien en los tres el personaje está hambriento, los contextos de las situaciones cambian:

En el primer caso apresura la acción porque es el primer indicio de comida verdadera que ve en días, además que la rapidez con que lo hace tiene que ver con que no quiere ser sorprendido por el dueño de la casa.

En cambio en el segundo, está sólo con Big Jim y el mismo cocina su zapato como todo un chef profesional, y aunque en realidad él sabe que lo que comerá no es un verdadero platillo culinario, actúa como si en verdad lo fuera. Y en el caso de la vela, al principio la prueba y no está muy convencido de comerla, pero al ver que no hay nada más a la vista, le pone sal y la mastica hasta acabársela.

Estas tres comparaciones proporcionan una valoración de la personalidad de Charlot expresada a través de su forma de moverse y de las expresiones faciales que realiza a la hora de comer.

⁵⁸ Cfr. Cap 2, Watzlawick, 1971, p. 37.

4. Su forma de expresar emociones / expresión facial / Kinésica / adaptadores / muestras de afecto.

Como se mencionó en el capítulo anterior de este trabajo los signos faciales son los más precisos del estado emocional; a través de ellos se interpreta la alegría, miedo, tristeza, disgusto, sorpresa, rabia, felicidad.

Pero existen también, los adaptadores y las muestras de afecto que son dos de las categorías del lenguaje corporal, los primeros son movimientos inconscientes que se usan para manejar sentimientos, y la segunda categoría es la que está relacionada con la expresión facial, sobre todo la que está orientada a la comunicación de las emociones del individuo.

En este caso, las muestras de afecto son, según Mark Knapp⁵⁹: configuraciones faciales que expresan estados afectivos. También el cuerpo puede ser leído como juicios globales sobre afectos; por ejemplo, una postura lánguida, un cuerpo triste. Las muestras de afecto pueden repetir, aumentar, contradecir o no guardar relación con las manifestaciones afectivas verbales, pueden presentarse de manera consciente e inconsciente.

Pues bien, en *La quimera del oro* – así como en otras películas silentes – el que sus personajes expresen sus emociones a través de su expresión facial es quizá una de sus principales características.

En todas las escenas Charlot ejerce con maestría esta condición no verbal, sin embargo son más evidentes las que utilizan *el close up* a su rostro porque es a través de ellas que podemos interpretar su estado emocional.

Por ejemplo en una secuencia del capítulo 4:

⁵⁹ Cfr. Cap 2, Knapp, p. 21

Charlot tiene los labios apretados, sus cejas están bajas y contraídas al mismo tiempo, fija la mirada hacia Blak Larsen, arruga la nariz y las pupilas se le dilatan. Estas características indican que está disgustado, que siente cólera⁶⁰.



Capítulo 4 secuencia 0:08:43

Asimismo esta interpretación se hace tomando en consideración que Charlot ha sido echado por Black Larsen de la cabaña, y que no se quiere ir, pero ante la insistencia de este último, trata de salir pero la tormenta se lo impide. Larsen lo vuelve a correr y Charlot se molesta ante la situación.

Otra expresión manifestada por Charlot es la tristeza. En el capítulo 10 (cuando Charlot baila con Georgia) esta es muy notoria: Justo antes de que Georgia le pida que bailen, Charlot está recargado sobre una columna; sus brazos están cruzados hacia atrás, y con las manos sostiene su bastón; sus piernas permanecen juntas, con su pie derecho ligeramente alzado. Tiene la mirada fija hacia el frente; sus cejas y parpados están ligeramente levantados, y sus labios están comprimidos e inclinados hacia abajo.

⁶⁰ Cfr. Cap 2, Knapp. p. 245,265.

Además, según Ekman y sus colaboradores, la siguiente descripción corresponde a la tristeza: los ángulos interiores de las cejas están tirados hacia arriba. La piel debajo de la ceja forma un triángulo, con el ángulo interior de la parte superior. El ángulo interior del párpado superior está levantado. Las comisuras de los labios se inclinan hacia abajo o los labios tiemblan.⁶¹

Estos movimientos corporales en combinación con la expresión facial significan un estado de tristeza, que además se justifica por la situación en la que se encuentra el personaje: solo, sin hogar ni alimento y sin amor.



Capítulo 10 secuencia 0:38:24

La expresión de sorpresa tiene las siguientes características: las cejas se levantan, colocándose curvadas y altas. La piel debajo de las cejas se estira. Los párpados se abren; el párpado superior se levanta y el inferior se baja; el globo ocular se aprecia por encima y con frecuencia también por debajo del iris. La mandíbula cae abierta, de modo que los labios y los dientes quedan separados, pero no hay tensión ni estiramiento de la boca.⁶²

⁶¹ Cfr. Cap 2, Knapp, p. 247 y 265.

⁶² *Ibidem* Knapp, p.242.

Estas características son observables en una secuencia del capítulo 19: Charlot se para con las piernas abiertas y los brazos ligeramente separados de los costados, voltea a ver hacia arriba; en su rostro su boca está ligeramente abierta en forma de o, tiene las cejas levantadas y pupilas dilatadas.



Capítulo 19 secuencia 1:21:38

En una secuencia del capítulo 20 la expresión facial es muy evidente y sin duda expresa la emoción del personaje que es de felicidad: Charlot gira su cuerpo hacia el periodista, le da la mano y le sonrío generosamente dejando ver sus dientes; comprime levemente los ojos, sus párpados inferiores se levantan, su nariz se arruga, sus mejillas se levantan y asienta con la cabeza.



Capítulo 20 secuencia 1:33:35

Esta interpretación se realizó como referencia las características de dicha expresión hechas por Ekman y colaboradores:

Felicidad: se muestra principalmente en la zona baja de la cara y en los párpados inferiores. El párpado inferior muestra arrugas debajo de él, y puede estar levantado, pero no tenso. Las arrugas llamadas patas de gallo salen hacia fuera a partir de los ángulos exteriores de los ojos.

Además las comisuras de los labios están hacia arriba y atrás. La boca puede estar abierta o no, con o sin exposición de dientes. Una arruga (naso-labial) baja desde la nariz hasta el borde exterior, más allá de la comisura de los labios. Mejillas levantadas⁶³.

Otra de las escenas en que se logra ver esta expresión es en el capítulo 16 cuando Charlot está acompañado de Georgia y sus amigas en la cena de Noche Vieja, estas le piden que de un discurso y él se pone de pie y les sonrío.



Capítulo 16 secuencia 1:01:32

⁶³ Cfr. Cap. 2, Knapp, p. 246.

Finalmente en el capítulo 4 Charlot hace una expresión de miedo cuando Black Larsen lo sorprende comiendo la vela; Charlot lo mira asustado, sube las cejas y la mirada hacia él. Su párpado inferior está tenso y contraído. Su boca ligeramente abierta y sus labios tensos y hacia atrás.⁶⁴



Capítulo 4 secuencia 0:13:15

5. Su mirada

Los movimientos de los ojos determinan que es lo que ve una persona, y el lugar hacia donde mira indica cual es el objeto de su atención. Pero también la mirada es una forma de comunicar actitudes y emociones, y de expresar la personalidad.

Y en la película, estas premisas son una constante, ya que en toda la película Charlot lanza su mirada hacia el objeto, lugar o persona que mira y se refleja no sólo en sus movimientos oculares, sino también cuando voltea la cabeza o el cuerpo hacia lo que está mirando.

⁶⁴ Cfr. Cap. 2, Knapp, p. 243.

Por ejemplo en la tercera secuencia del capítulo 1, cuando Charlot saca el mapa y fija la mirada en él lo que indica es que está poniendo atención a lo que observa y aunado a la trama de la película, el personaje quiere decir que está perdido y necesita el mapa para orientarse hacia que dirección ir.



Capítulo 1 secuencia 0:05:08

Un ejemplo más de este aspecto está en el capítulo 16 cuando Charlot ejecuta el baile con los tenedores y panecillos, en casi toda esta acción Charlot tiene la mirada puesta en dichos elementos y en los movimientos que realiza.; pone total atención, se concentra en cada uno de ellos, con lo cual logra una magnífica interpretación.



Capítulo 16 secuencia 1:01:11

Otro aspecto de la mirada que se destaca en Charlot es cuando mira fijamente a alguien.

La mirada fija y sostenida en alguien puede significar una forma de amenaza, es decir, cuando alguien ejerce esta acción sobre otro, provocará que ese otro se sienta amenazado⁶⁵.

Esto se puede observar en Charlot en diferentes secuencias, por ejemplo, en el capítulo 4 cuando Black Larsen reclama a Charlot por comerse la vela, éste último lo niega y lo ve fijamente como indignado, lo trata de intimidar con la mirada para que lo deje en paz.

⁶⁵ Cfr. Cap 2, Davis, p.82.

La expresión se centra en la mirada fija con la pupila dilatada, pero también es importante el resto de los movimientos faciales y el por qué de los mismos para realizar una interpretación más completa: sus labios están tensos y semiabiertos, señala con su índice hacia un quinqué y se sabe que con ello está intentando convencer a Larsen de que no comió la vela para que lo deje tranquilo.



Capítulo 4 secuencia 0:13:31

De la misma forma en el capítulo 19 cuando Big Jim logra salir de la cabaña y se regresa a ver a Charlot que permanece dentro, éste lo mira con la vista fija y le hace una seña con su dedo índice, amenazándolo para que lo ayude a salir. Aquí también el movimiento con su dedo es importante para realizar la interpretación del tipo de mirada y lo que comunica.



Capítulo 19 secuencia 1:26:37

Otro ejemplo lo vemos en el capítulo 20: debido a una confusión Charlot es aprehendido en el barco por un policía, en ese momento la mirada de Charlot es también amenazante y hostil.



Capítulo 20 secuencia 1:32:24

Por otro lado, la mirada fija en alguien también se puede interpretar como agrado o atracción⁶⁶: Cuando una persona le agrada otra, es probable que la mire más frecuentemente que lo habitual y que sus miradas sean más prolongadas. Aunque en esta misma premisa Flora Davis aclara que el comportamiento ocular no es la única clave de atracción ya que también cuentan las expresiones faciales, la proximidad y el contacto físico si existe.

Lo anterior se evidencia en dos secuencias de los capítulos 10 y 20 respectivamente. En ambos Charlot interactúa con Georgia, la chica de la que se enamora, y parte de esto se deduce por la forma en que la mira: casi siempre fija y detenidamente; además sus pupilas se dilatan, lo que también indica agrado y entusiasmo por lo que observa, es decir, por ella. Esto según lo expresado por el psicólogo Eckhard Hess y sus colaboradores quienes mencionan que la dilatación pupilar está asociada con la excitación, la atención y el interés, entre otras.⁶⁷ Es una forma de demostrar agrado e interés hacia alguien o algo.

⁶⁶ Cfr. Cap 2, Flora Davis p. 93.

⁶⁷ Cfr. Cap 2, Knapp, p. 281.



Capítulo 10 secuencia 0:38:56



Capítulo 20 secuencia 1:31:38

En estas mismas secuencias, cuando no la mira directamente a los ojos, su mirada es de reojo y según Allan Pease en el texto *El lenguaje del cuerpo*⁶⁸ este tipo de miradas se usan para transmitir interés amoroso, sobre todo si se combinan con una elevación de las cejas y una ligera tensión de los músculos de la cara. Asimismo, se observa la rigidez del rostro de Charlot que se debe al nerviosismo que siente de estar cerca de Georgia. Generalmente cuando se está nervioso el cuerpo responde a este estado tensando algunas partes del cuerpo como la cara y las extremidades.

⁶⁸ Pease Allan, *“El lenguaje del cuerpo.”* <http://usuarios.lycos.es>.

Por su parte, la mirada de reojo acompañada de una elevación de las cejas indica un interés de él hacia ella que quiere disimular al no mirarla a los ojos directamente, además de la tensión que le produce tal situación.



Capítulo 10 secuencia 0:39:06



Capítulo 20 secuencia 1:34:18

Otro aspecto, que tiene que ver con la mirada, y en general con el rostro es la expresión de sorpresa, la cual se ve en varias secuencias, y constituye una característica propia del personaje, que se nota cuando sus cejas se levantan, colocándose curvadas y altas y el globo ocular se aprecia por encima y con frecuencia también por debajo del iris.⁶⁹

⁶⁹ Cfr. Cap 2, Knapp, p. 264.

Este tipo de expresión está presente en toda la película, sobre todo en las escenas donde la cámara hace *close up* al rostro de Charlot, por ejemplo en el capítulo 16 (danza de los panecillos) o en el 8 cuando se come el zapato, y es precisamente en esta última donde la cámara hace mayor énfasis y permite observar a detalle sus gestos faciales.



Capítulo 8 secuencia 0:19:14

Aunque de toda su expresión facial destaca su mirada, sus movimientos oculares (se dilatan las pupilas), a través de los cuales muestra una expresión de satisfacción, de gozo.



Capítulo 8 secuencia 0:19:46

La dilatación de pupilas también se puede ver en otros actores del cine silente, ya que estos tenían que exagerar su expresión facial para comunicar los estados emocionales de los personajes que representaban y uno de sus instrumentos era precisamente la mirada.

El mirar a la cámara es otra de las constantes evidentes del personaje. Aparece en la mayoría de las secuencias como en el capítulo 4 (después de ver a Big Jim, dirige su mirada a la cámara), el 8 (cuando come el zapato) o en el 20 (cuando se besa con Georgia), y tiene que ver con su forma de interactuar con el espectador, ya que lo hace participe de lo que le va ocurriendo en la historia; al mirar a la cámara es como si viera o se dirigiera al público, a quien está viendo la película; aunque se considera que este rasgo puede ser más una particularidad del actor (Chaplin) que del propio personaje (Charlot) ya que esta característica también está presente en otras cintas de este genio del cine.



Capítulo 4 secuencia 0:12:44



Capítulo 20 secuencia 1:34:18

6. Utilización de diferentes categorías del lenguaje corporal: emblemas, ilustradores, reguladores, adaptadores y muestras de afecto.

Como ya se mencionó en el capítulo 2, existen diferentes categorías del lenguaje corporal las cuales sirven, entre otras cosas, para expresar e ilustrar ideas, transmitir emociones y para regular la comunicación entre las personas.

En *La quimera de oro* están presentes todas ellas, en mayor o menor medida, por ejemplo: en las secuencias del capítulo 4 y 8 Charlot está comiendo, en la primera una vela y en la otra un zapato, y en ambas hace el mismo gesto: se da pequeños golpes en el pecho con su puño derecho, mientras echa su torso para atrás. Repite esta acción dos o tres veces en cada secuencia.



Capítulo 4 secuencia 0:13:49



Capítulo 8 secuencia 19:42

Este rasgo pertenece a un emblema, ya que sin decir palabra alguna con ese conjunto de movimientos, además de su expresión facial, y de que se tiene el antecedente de que acaba de comer, no es difícil comprender el gesto que comunica: está repitiendo o eructando.

Otro emblema que está presente, corresponde al capítulo 19 cuando Charlot hace una negación moviendo su cabeza de un lado a otro, o cuando asienta con la cabeza moviéndola de arriba abajo como en el apartado 20. En ambos movimientos corporales se da una diferente interpretación, el primero significa una negativa, es decir que no, y el segundo lo contrario; esto se deduce porque son emblemas ya conocidos y se toma en cuenta que Charlot y las películas donde aparece forman parte de una cultura universal y que por lo tanto su movimiento corporal es entendido por todos los que la conozcan, aunque no necesariamente sea la suya o la compartan.



Capítulo 19 secuencia 1:21:57



Capítulo 20 secuencia 1:33:00

Pero se tiene que tener cuidado ya que estos mismos gestos simbolizan lo contrario en otras regiones: Por ejemplo en la India, el mover la cabeza de arriba a abajo y de abajo a arriba, afirmando algo o transmitiendo un “sí” significa lo contrario, es decir, “no”. Y mientras nosotros movemos la cabeza de izquierda a derecha y de derecha a izquierda para realizar una negación, los hindúes, indican con el mismo gesto una afirmación.

Otro ejemplo de emblema se presenta en la escena 6: Charlot afila los cubiertos. Este tipo de emblema se utiliza para comunicar que se está a punto de comer, y es entendido en la mayoría de las culturas.



Capítulo 8 secuencia 0:17:36



Capítulo 8 secuencia 0:18:09

El acto de tocarse el estomago, puede significar muchas cosas, por ejemplo: que alguien tiene hambre, que le duele esa parte del cuerpo o bien que ha quedado satisfecho después de haber comido. Aunque en el caso del capítulo 19 Charlot lo utiliza para enfatizar lo que le dice a Big Jim cuando ambos están dentro de la cabaña y esta se mueve o tambalea de un extremo a otro:

Mientras tanto Big Jim lo observa con detenimiento y le hace unas señas con las manos, le dice si no siente que se mueve la cabaña. Charlot voltea, lo mira fijamente, asienta con la cabeza y le dice:

“Es el estómago”

Charlot se lleva su mano al estomago, mira con firmeza a Big Jim, sus labios están entreabiertos pero luego los comprime y su bigote se alza y frunce.



Capítulo 19 secuencia 1:22:12

Este tipo de gesto corresponde a la categoría de los ilustradores ya que esta acción enfatiza o ilustra lo que se dice verbalmente. A través de este movimiento se hace énfasis en una palabra o frase.

También es utilizado en otra secuencia en el capítulo 4 (cuando Black Larsen sorprende a Charlot comiendo la pieza de pollo y este último lo mira y después se lleva las manos al estomago. Pero aquí el contexto es otro y lo que indica este ilustrador es que Charlot se lo comió porque tenía hambre.



Capítulo 4 secuencia 0:8:15

Los adaptadores constituyen otro de los gestos corporales que utiliza Charlot en *La quimera del oro* y se caracterizan porque son movimientos inconscientes que se usan para manejar sentimientos y respuestas a una situación dada, generalmente de tensión.

Por ejemplo:

Si se duda de lo que se dice o de lo que se escucha la mano se dirigirá hacia la boca.

Si alguien se llega a sentir contrariado se tocará el lóbulo de la oreja; si se toca la barbilla con los dedos pulgar e índice, el mensaje será de indecisión, incertidumbre.

Esta última característica es la que se observa en el capítulo 19:

Parpadea un par de veces y se lleva su dedo índice a la boca, con la mirada fija en Big Jim.



Capítulo 19 secuencia 1:22:51

Por su parte, los reguladores son actos no verbales que mantienen o regulan la naturaleza del hablar y escuchar entre dos o más sujetos. Indican al hablante que continúe, repita o se extienda en detalles, se apresure o concluya su discurso. Las inclinaciones de cabeza y la mirada fija son los más utilizados.

En el capítulo 19 se presenta un ejemplo de este tipo de lenguaje corporal cuando Charlot mira fijamente a Big Jim y éste le hace señas con las manos indicándole lo que deben hacer para salir de la cabaña. Big Jim tiene la vista está fija en su compañero y sus labios se mueven mientras Charlot lo mira fijamente y después parpadea; sus labios están comprimidos.



Capítulo 19 secuencia 1:24:50

Las muestras de afecto son configuraciones faciales que expresan estados afectivos. Pueden repetir, aumentar, contradecir o no guardar relación con las manifestaciones afectivas verbales. Se pueden presentar de manera consciente e inconsciente.⁷⁰

En algunas secuencias como en las del último capítulo (20) se ve como Charlot se pone nervioso, tenso, cuando está con Georgia en la cubierta del barco y los periodistas les toman una foto:

Los cuerpos y rostros de Charlot y Georgia quedan cercanos y él la mira fijamente con la boca semiabierta. Después mira de reojo a la cámara y después baja la mirada...; levanta una ceja y comprime sus labios. Georgia lo mira fijamente. Charlot parpadea un par de veces y mira con detenimiento a Georgia. La interpretación de que el personaje está tenso o nervioso recae en su expresión facial: la forma de mover su rostro; el movimiento de sus ojos (mirada de reojo), la mirada baja, el parpadeo. Comprime los labios.

Asimismo, estas características del lenguaje corporal de Charlot indican que siente un interés, agrado y afecto especial por la chica, pero que en este caso este estado afectivo se presenta de manera inconsciente en el personaje.



Capítulo 20 secuencia 1:34:06

⁷⁰ Cfr. Cap 2, Knapp, 1988 p. 21.

Pero este tipo de gesto o lenguaje corporal no se analiza aislado, sino situándolo en un determinado contexto y situación para poder encontrarle una interpretación adecuada, para hacer que la escena en su conjunto cobre sentido, es decir que, para su interpretación se tomó en cuenta lo que en esa secuencia estaba sucediendo: Charlot se acaba de reencontrar con Georgia, la chica de la que está enamorado y en ese momento un periodista les tomará la foto como si fueran pareja, situación agradable para el protagonista pero que no deja de ser inesperada y por lo tanto lo pone un poco nervioso.

Este tipo de gestos son casi entendidos universalmente, ya que si bien no en todos los lugares del planeta se utilizan de la misma forma, se puede decir que son conocidos, ya sea porque se han visto en otras personas o simplemente porque son un referente cultural, y hoy en día, con la globalización y el flujo e intercambio de información que existe, es difícil que no se conozcan.

7. Proxémica.

La proxémica es otro tipo de comunicación no verbal presente en gran parte del filme, sobre todo en secuencias donde Charlot interactúa con otros personajes, como ejemplo los capítulos 10, 16 y 20. Y precisamente de estos tres se obtuvieron los fotogramas que ilustran cada una de las categorías de distancias espaciales que establece E. Hall, a través de las cuales se comunica el tipo de relación que se establece en la interacción con los demás.

La primera es la distancia íntima⁷¹ (entre los 0 y los 45 cm) en la cual se ejerce una relación de proximidad donde generalmente existe el contacto. Ejemplos de esta comunicación no verbal en *La quimera del oro* se presentan de dos tipos en una secuencia del capítulo 10: el primero se utiliza para intimar, es decir, para entablar una relación más cercana, más y en otro caso a esa misma distancia se utiliza para reñir. No obstante en ambos casos la distancia tiene la función de medir psicológicamente atracciones y repulsiones.

⁷¹ Cfr. Cap 2. Davis, p. 72.



Capítulo 10 secuencia 0:38:54



Capítulo 10 secuencia 0:41:56

En el primer fotograma se ilustra no sólo el espacio físico que hay entre los dos personajes sino también el sentido del mismo, es decir, no sólo es la acción de bailar y que por ello sus cuerpos estén tan próximos sino que, de acuerdo al contexto de la trama, el propósito de uno de los personajes (Charlot) es tener un acercamiento con la chica debido al enamoramiento que tiene por ella. A nivel físico se vislumbra la forma no verbal en que se comunican los dos personajes ya sea por la mirada, el tacto y debido a la cercanía a través del olfato y los gestos faciales. Estas últimas formas de comunicación constituyen una clave de atracción entre las personas donde la proxémica es un elemento esencial, según Flora Davis.

En el caso del fotograma que muestra la riña entre Charlot y Jack, sucede casi lo mismo. Charlot está molesto por la actitud de Jack y coloca su cuerpo delante de él impidiéndole el paso; al hacerlo lo provoca y lo encara.

Aquí la distancia también es esencial ya que no es lo mismo que lo enfrente estando lejos de él; además, en esta secuencia está implícito el sentido o razón por el cual Charlot riñe con él y nos la comunica a través de su gesto facial, de la posición y movimientos de su cuerpo e incluso de la mirada que está fija en su acompañante Georgia.

En dos de las secuencias del capítulo 19 se observa otra categoría de proxémica, la distancia personal que es el espacio en el que puede haber contacto y estar limitado por la extensión del brazo. Por ejemplo en los siguientes dos fotogramas:



Capítulo 20 secuencia 1:32:04

En este fotograma hay contacto entre los personajes, se toman de las manos, se miran fijamente el uno al otro y se sonríen lo cual denota o comunica que se conocen, que hay empatía y algún tipo de relación entre ellos.



Capítulo 19 secuencia 1:22:16

En el segundo, la relación entre los personajes está determinada también por un contacto, pero el contexto es distinto ya que su cercanía y el contacto que tienen se justifica por la situación en la que se encuentran: ambos personajes se han percatado de que la cabaña en la que se encuentran se tambalea de un lado a otro y se toman de los brazos para sostenerse. Aquí este tipo de proxémica tiene la función de regular la relación entre los personajes.

La distancia social⁷² se representa en el capítulo 20. Aquí hay comunicación pero no hay contacto directo, es usado para conversaciones o una interacción más informal. Su función tiene que ver con la afirmación del yo de las personas



Capítulo 20 secuencia 1:32:58

⁷² Cfr. Cap, Knapp, p.21..



Capítulo 10 secuencia 0:41:48

En esta secuencia del capítulo 10, se observa como debido a la caída que sufre Charlot, su distancia que en principio era íntima al bailar con Georgia, ahora se ha convertido en social, ya que físicamente está apartado de ella y de los demás asistentes y aunque continúe en un lugar en común con ellos y sean visibles las expresiones faciales ya no hay contacto con ninguno.

Por su parte, la distancia pública⁷³ es una forma de comunicación más formal, y que se puede utilizar cuando se quiere dar un discurso como en el ejemplo del primer fotograma en el que Charlot se prepara para hablar ante la petición de sus acompañantes para que de un discurso.



Capítulo 16 secuencia 1:01:13

⁷³ Cfr. Cap 2, Knaap, 1998, p.21.

En este segundo fotograma, que también pertenece a la distancia pública se puede ver la distancia de más de 350 cm entre Charlot y el otro personaje; además de que el sentido de esta distancia comunica el estatus que tiene el personaje principal y la relación no cercana que tiene con el fotógrafo.



Capítulo 20 secuencia 1:31:22

3.3 ANÁLISIS GENERAL DE LA PELÍCULA: Reflexiones finales

Después que se dan dos de los rasgos esenciales de *La quimera del oro*, por un lado, elementos de la comunicación no verbal expresados por el personaje principal (Charlot), dando una interpretación de los mismos para encontrarle un significado; y por el otro, - aunque no se haya dedicado un apartado especial, si se tomó en cuenta- identificando y analizando su lenguaje cinematográfico – que cumple un papel esencial, no sólo como parte complementaria de la historia, sino que constituye también el complemento a la maestría que imprime Chaplin en el manejo de la expresión corporal y gestual- el cual forma parte de un lenguaje no verbal, en el que prevalece la imagen. Un lenguaje en el que la técnica y estilo fílmico de Chaplin se hacen presentes en cada escena (la posición en que pone la cámara, los planos y la música que utiliza, en fin su narrativa, su forma de contar la historia) y que combinados con su habilidad histriónica y humorística dan como resultado una obra de arte: el arte de Chaplin.

Tomando en cuenta estos elementos mencionados, ahora si se puede hacer una valoración más completa y ofrecer reflexiones finales acerca de esta joya cinematográfica. Dar las impresiones de la misma y destacar los recursos más importantes utilizados por su autor, y de esta manera mirar la película con otros ojos; encontrarle un nuevo sentido, y tener la oportunidad de expresarlo y compartirlo con todos aquellos que recurran a este trabajo y hacer que vean a *La quimera del oro* como un ejemplo de arte cinematográfico con gran valor comunicativo.

La película comienza con la imagen de la larga cola de buscadores de oro, que, como gregarios, acuden en busca de su última oportunidad en la vida en medio de un paisaje nevado, frío e indigente, el cual en alma en perfecta armonía con los gestos de los personajes que se presentan poéticos frente al fondo nevado.

En comparación con películas anteriores, en las que Charlot luchaba contra policías, poderosos en general o -en *El chico (The Kid, 1921)* - contra la misma sociedad, en *La quimera del oro* su contienda es contra la naturaleza, con la más sobrehumana: la de la tempestad, el frío, el hambre y la soledad.

Persiste en ella el Charlot de sombrero hongo y bastón, perdido y solo. El precipicio a su paso y el oso negro pegado a sus talones. En la escena de su encuentro con Big Jim en la cabaña, la rápida sucesión de secuencias se desarrollan entre la tensión cómica y la realidad trágica. Incluso, en un momento dado, la deshabitada cabaña se convierte en el único refugio para protegerse de la tempestad de nieve. Allí llegan a estar encerrados los tres personajes más representativos del drama: el malo, el fuerte y el débil.

En esta escena también demostró que existe una interrelación sólida y fuerte entre los personajes presentes de la película. Es muy relevante la complementariedad que existe entre los mismos personajes y la relación que tiene Charlot con ellos en la que llega a humanizarlos como en la escena en que Georgia se conmueve (se ve la expresión de su rostro, su mirada y sus suaves movimientos corporales) al descubrir la cena y regalos que le había preparado Charlot.

En sus filmes silentes Chaplin explota la expresión corporal en su máximo esplendor, y *La quimera del oro* no es la excepción. En ella logra una comicidad auténtica y real. A través de un personaje humano, Charlot, explica la manera más lógica de expresar lo absurdo. Logra hacer reír al espectador a través de movimientos y gestos que se combinan para conformar situaciones chuscas y a la vez repletas de sentido humano.

“Su cuerpo, digno del comediante idóneo para la dificultosa tarea de hacer reír, sirve de arma en aquellos films carentes de lenguaje verbal, nos comunica todo tipo de sensaciones”⁷⁴. La maestría está en mostrarnos lo que un personaje piensa o siente, sin que diga nada.

La belleza visual de *La quimera del oro* aumenta con su construcción sobre el tema del blanco y negro, por entonces dominante y señal del arte cinematográfico. Chaplin no hace más que obedecer a esta ley del cine. Conoce los límites de las reglas existentes en la época. En el largometraje, Charlot encuentra la armonía entre su silueta móvil y negra y la inmovilidad de su rostro pálido. El decorado de Alaska extiende por toda la película este juego combinado del movimiento y de los tonos. Este valor visual queda evidente en toda la narración, sobre todo en la primera parte, más abundante en secuencias exteriores. En ciertas escenas, la estrecha silueta de Charlot aparece tenaz ante la blanca nieve. El resultado es una gran composición escénica en blanco y negro.

⁷⁴ CinemaramaCritic. *Chaplin: el peleador callejero*. Ezequiel Villarino, 31 de agosto de 2007. www.cineramacritic.com.

El gran plano general, que sitúa el argumento, conserva su esencia hasta las últimas escenas y crea, en torno a los personajes y a la acción, una conmovedora impresión de soledad. Por otro lado, en las escenas de interiores se divisa un horizonte blanco en el cuadro de una puerta o de una ventana, lo que concreta la viva emoción de la imagen. Sirva como ejemplo la marcha de Georgia después de la invitación a cenar en la casa, o Charlot escuchando a lo lejos, en Nochevieja, los cantos del saloon-bar.

También opta por planos cercanos que van, a la hora de establecer sentido a través de la imagen de su rostro, desde el plano medio al primer plano. También, en su constante pasión por mirar a cámara, elimina toda noción de mirada prohibida, demandándonos permanentemente: su expresión facial bastará para emocionarnos, divertirnos o conmovernos y hacernos cómplices de su sentir. Dentro de esa conciencia (o mejor dicho autoconsciencia) de su estilo personal e intereses, Chaplin forja un vínculo estrecho con el público, algo lejano en relación a cómicos como Buster Keaton⁷⁵. Es que para este polifuncional creador cinematográfico, la distancia entre quien mira y quien actúa debe ser permanentemente reducida. Chaplin, no se olvida de los espacios que elige delimitar en sus planos generales, recurriendo así al *gag* y al *slapstick*.⁷⁶

Por donde quiera que se le mire, en toda su vida Chaplin ha producido siempre un mismo y único film. Es “El analista de humanas desdichas”.⁷⁷ Esto indica que habría producido un solo film, que trata sobre la vida de la humanidad contemporánea, sus desdichas, luchas, ilusiones y desilusiones. Chaplin se opone a los malos golpes de la suerte, a la indiferencia magnífica de los hombres con una audacia que no tiene límites. Por estas razones, la única idea perseguida es proporcionar situaciones embarazosas y ridículas. Creando así escenas que buscan colocar a los demás en tales situaciones.

⁷⁵ Las emociones y sentimientos en Chaplin son centrales y explícitos; mientras que en Keaton rara vez ocupan un papel importante.

⁷⁶ CinemaramaCritic. *Chaplin: el peleador callejero*. Ezequiel Villarino, 31 de agosto de 2007. www.cineramacritic.com.

⁷⁷ Leprohom, Pierre es citado por Einsenstein, Sergei, M. Bleirman, G. Kosinzev. *El Arte de Charles Chaplin*. Ediciones Losange, Buenos Aires, 1956. p.8.

Teniendo en cuenta estos aspectos y los grandes problemas socio político-económico de aquél entonces, se afirma que Chaplin habría entrado de lleno en la expresión corporal. Su acción personal es “el talento mímico y farsesco. Es también a su vez triste, en relación a la pantomima y sus gestos.

Por ello se dice que trabaja una pantomima auténtica y primitiva. Donde a cada truco o chiste visual le da una explicación distinta. Un contenido y un significado que lo revaloriza. Chaplin hace una interpretación visual, pues mima el diálogo y casi no da la sensación de hablar. Sin embargo, explota la expresión corporal y con ello logra una comicidad: auténtica y real. A través de Charlot explica la manera más lógica de expresar lo absurdo⁷⁸. Logra hacer reír al público por igual, a niños y adultos, sin importar su condición socio cultural. De ahí su genialidad.

⁷⁸ Cine: Reportaje a Charles Chaplin. Gestos y Palabras: Charles Chaplin. Publicado por Ilse López Flores, sábado 12 de Julio de 2008. <http://www.blogger.com>

CONCLUSIONES

En la primer etapa del cine es donde surgen las primeras historias contadas a través de imágenes en movimiento; donde aparecen los primeros grandes directores (Griffith, Einsenstein, De Mille, Chaplin), las grandes estrellas (Douglas Fairbanks, Mary Pickford, Charles Chaplin, Buster Keaton, Harold Lloyd, Greta Garbo, Rodolfo Valentino, entre otros) y con ellos las grandes películas *Intolerancia*, (1916), *El acorazado Potemkin* (1925), *La General* (1927), *El Chico* (1918), entre otras. Y es precisamente dentro del cine silente donde se crea *La quimera del oro*, película que posee diversos elementos de comunicación no verbal como la kinésica, proxémica y la gestualidad facial que fueron abordados en el presente trabajo cumpliendo con el objetivo de analizar e interpretar lo que sin palabras están comunicando sus actores; que en el caso particular de esta película, fue a través de personaje principal: Charlot.

Después de haber revisado y puesto en práctica los conceptos referentes a la comunicación no verbal se concluyó lo siguiente:

Para analizar la comunicación no verbal es necesario aprender a distinguir los códigos expresivos no verbales por su naturaleza, es decir, si son voluntarios o involuntarios, a que tipología o clasificación pertenecen y finalmente se debe tomar en cuenta el contexto en que se presente determinado gesto o movimiento kinésico.

De igual manera se debe saber que aunque existen gestos universales, que son afines en varias culturas como el despedir a alguien agitando la mano, o el simple acto de asentar con la cabeza para referir una afirmación, no todos lo son, ya que los gestos son aprendidos culturalmente y cada cultura tiene sus propias características y formas de representarlos, además aunque en algunas culturas estos sean afines en el aspecto físico, su significado varía según las reglas y la valorización que cada cultura le da.

Por lo tanto, de la valorización que se realizó sobre estos puntos, se determinó cuales eran los elementos de la comunicación no verbal presentes en *La quimera del oro desde movimientos kinésicos y gestuales categorizados en emblemas, ilustradores, reguladores, así como el manejo de la próxemica como medio de comunicación del status e intenciones comunicativas de un individuo*, exponiendo la interpretación o significado de los mismos. Tomando en cuenta que si se analizan a detalle este tipo de películas se pueden percibir de una forma distinta, ya que la comunicación ejercida por el cine silente es más compleja y difícil de lograr y es por ello que los recursos de los que se valen para ejercer la comunicación no verbal tienen que estar muy bien seleccionados y ejecutados por el actor, para que pueda lograr un vínculo comunicativo en el que exista un mismo código cultural, es decir, en el que el emisor y el receptor pertenezcan a un mismo contexto cultural, o que sencillamente manejen o conozcan el significado de lo que se les está presentando.

Asimismo, através de este trabajo se descubrió que un análisis exhaustivo y minucioso sería complicado de hacer dadas las circunstancias de tiempo y la inexperiencia sobre el tema; sin embargo, se trató de hacer una interpretación lo más acertada posible que contribuya a conocer algunos de los principales códigos no verbales expresados por Charlot en *La quimera del oro* y saber cual es su significado en el ámbito comunicativo, es decir, lo que quieren decir ciertos movimientos, gestos y actitudes, que es lo que comunican y sobre todo destacar la importancia de la comunicación no verbal no sólo como característica principal de los filmes silentes sino como una pauta comunicativa que forma parte del modo en que se interactúa con los demás, que está presente en todo momento. La mayoría de las veces las personas comunican actitudes, sentimientos e ideas sin percatarse de ello ya que lo hacen de manera inconsciente.

Finalmente, se realizó una breve valoración sobre el llamado “genio de cine”: Charles Chaplin quien a través de su personaje de Charlot logró protagonizar varias películas magistralmente, entre ellas *La quimera del oro*.

Chaplin utilizaba su ingenio humorístico para poder hacer reír al espectador, conjugándolo con su sencillo pero atinado lenguaje corporal y gestual, que para aquella época del cine silente resultaba muy efectivo, ya que a través de él podía transmitir sensaciones, emociones y las acciones de los personajes que interpretaba, como el buen Charlot.

FUENTES DE CONSULTA

A) Bibliográficas

Barbachano, M. *Cine mudo*. México: Editorial Trillas, 1994.

Barcel, M. *El lenguaje del cine*. España: Editorial Geisa, 1996.

Birdwistell, R. *El lenguaje de la expresión corporal*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 1979.

Davis, F. *La comunicación no verbal*. Madrid: Editorial Alianza, 1976.

Eisenstein, Sergei, M. Bleirman, G. Kosinzev. *El arte de Charles Chaplin*. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión, 1973.

Gubern, Román. *Historia del cine*. España: Editorial Baber, 1995.

Knapp, Mark. *La comunicación no verbal: El cuerpo y el entorno*. Barcelona: Editorial Paidós, 1988.

López, Ma. de Lourdes, Graciela Martínez- Zalce. *Manual de investigaciones literarias*. UNAM Campus Acatlán, 2000.

Minguez, A. *La otra comunicación: Comunicación no verbal*. Madrid: Esic, 1999.

Pina, Francisco. *Charles Chaplin: genio de desventura y de la ironía*. México: Editorial Biografías Grandeza II edición, 1957.

Poloniato, A. *Cine y Comunicación*. México: Editorial Trillas, 1992.

Riccio, P y C. *Comportamiento no verbal y comunicación*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 1980.

Sadoul, Georges. *Vida de Chaplin*. México: Breviarios del fondo de cultura económica II edición, 1967.

Taibo I, P. *Historia popular del cine, desde sus inicios hasta que comenzó a hablar*. México: CONACULTA/ IMCINE, 2004.

Urpi, Montse. *Aprender comunicación no verbal*. México: Paidós, 2004.

Villegas, Manuel. Charles Chaplin: *El genio del cine*. España: Ediciones JC Clementine, España 1998.

Winkin, Yves. *La nueva comunicación*. Barcelona: Kairós, 3ª edición, 1990.

B) Filmográfica

La quimera del oro (The gold rush) Charles Chaplin. Georgia Hale, Emack Swain, Tom Murray, Henri Bergman, Malcom Waite. United Artists, 1925.
Dur: 96 minutos.

C) Videográficas

Introducción *La quimera del oro*. Philippe Truffaut. David Robinson. MK2, 2003. 6 min.

Chaplin hoy. Serge Le Péron, Idrissa Quedraogo, MK2 TV, 2003. 26 min

D) Páginas electrónicas (web)

Bol press.com. *Un reencuentro con La quimera del oro*. Ernesto

Joaniquina Hidalgo .www.bolpress.com/art.php?Cod=2008012501

cineclásico.com. *Historia del cine/ cine mudo y cine sonoro*. César Fresneda. 9 de junio de 2008. <http://www.cineclasico.com/historiacine/sonoro.htm>

CRÍTICA/ http://cine.blogspot.com/2005_03_01_archive.html

<http://www.blogger.com/profile/01030297729270899105>

Ilvem.com. *Lenguaje del cuerpo: cómo saber que nos dice el otro*.

[Http://www.ilvem.com.ar/shop/detallenot.asp?notid=477](http://www.ilvem.com.ar/shop/detallenot.asp?notid=477)

Impactos piura. *Cine: Reportaje a Charles Chaplin "Gestos y palabras"*. Ilse López.

<http://impactospiura.blogspot.com/2008/07/cine-reportaje-chaplin.html>

monografías.com. *Historia del cine/ 2. Las películas mudas*. Eudes Piña.

<http://www.monografias.com/trabajos14/cinehistor/cinehistor.shtml>

Paisajes electricos magazine. *La quimera de chaplin IV análisis* Eduardo Tébar.

www.paisajeselectricos.com/material/la-quimera_04.htm

Revista Razon y Palabra.org <http://www.razonypalabra.org.mx/actual/mrizo.html>