

Banda aparte. Formas de ver

(Ediciones de la Mirada)

Título:

Lon Chaney: poeta físico de lo fantástico

Autor/es:

Cuéllar, Carlos A.

Citar como:

Cuéllar, CA. (1998). Lon Chaney: poeta físico de lo fantástico. Banda aparte. (11):48-51.

Documento descargado de:

<http://hdl.handle.net/10251/43144>

Copyright:

Reserva de todos los derechos (NO CC)

La digitalización de este artículo se enmarca dentro del proyecto "Estudio y análisis para el desarrollo de una red de conocimiento sobre estudios fílmicos a través de plataformas web 2.0", financiado por el Plan Nacional de I+D+i del Ministerio de Economía y Competitividad del Gobierno de España (código HAR2010-18648), con el apoyo de Biblioteca y Documentación Científica y del Área de Sistemas de Información y Comunicaciones (ASIC) del Vicerrectorado de las Tecnologías de la Información y de las Comunicaciones de la Universitat Politècnica de València.

Entidades colaboradoras:



L ON CHANEY: POETA FÍSICO DE LO FANTÁSTICO

CARLOS A. CUÉLLAR ALEJANDRO I

Cuando me plantearon la redacción de un artículo sobre Lon Chaney, visualicé inicialmente el siguiente título: "Lon Chaney: el hombre de las mil caras". Metafórica, hiperexpresiva pero a su vez manida, casi desgastada fórmula que cualquier cinéfilo sería capaz de identificar como la transcripción literal de la designación que popularmente ha recibido uno de los actores norteamericanos más importantes y célebres del cine silente. "El hombre de las mil caras" también sirvió de título a un mediocre largometraje¹ que narraba la vida del PRIMER ASTRO que dio el Cine Fantástico.

Dedicar exclusivamente un artículo a un actor puede parecer extraño en un ámbito en el que la "intelectualidad" de la crítica e historiografía cinematográficas se dedica a temas considerados "mayores" (realizadores, corriente fílmicas, temática, etc.) menospreciando a los intérpretes, quizás como injusta reacción al "Star-system" y su impacto social, promotor de "revistas-cartelera" que ocupan los primeros puestos de lectura entre nuestros cinéfilos. Intentando evitar a partes iguales la crítica pedantería elitista y la banalidad comentarista de una prensa sin ambiciones, quisiera presentar al actor Lon Chaney como objeto de un artículo, justificando ambos (texto e intérprete) por la relación directa del actor con Tod Browning y, sobre todo, por su importante aportación estética en las obras fílmicas que ayudó a engendrar.

Un bagaje fílmico de más de 150 películas, confirman una fama ganada a pulso. Alonso Chaney (Colorado Springs, 1883 - Los Angeles, 1930) se familiarizó desde la infancia con los escenarios teatrales, especializándose como cantante y bailarín de "music-hall". Mero figurante en sus inicios fílmicos, la exhibición de sus dotes transformistas entre los miembros de rodaje y una sabia explotación y difusión de las fotografías publicitarias que le hiciera el insigne retratista fotográfico hollywoodense Nelson Evans, le valieron el acceso a papeles de mayor entidad.

Desde la interpretación con la que se hiciera famoso, la del parálítico que recobra la movilidad de sus miembros, en **El milagro** (*The miracle man*, G. Loane Tucker, 1919) hasta el gangster tullido en **The Penalty** (Wallace Worsley, 1929),



Los Pantanos de Zanzibar (1928)

1. El filme al que hacemos alusión es **El Hombre de las Mil Caras** (*Man with a Thousand Faces*, Joseph Pevney, 1957), en la que los esfuerzos del excelente James Cagney quedaban arruinados por el fracasado mimetismo del maquillaje empleado al intentar reconstruir escenas del rodaje de los filmes protagonizados por Chaney. Este filme no consiguió hacer justicia ni a su método interpretativo ni a su aplicación estética del maquillaje.

Chaney demostró sus habilidades encarnando los personajes más dispares: mago parálítico en **Los pantanos de Zanzibar** (*West of Zanzibar*, T. Browning, 1928); patético payaso en **El que recibe el bofetón** (*He who gets slapped*, Victor Sjöström, 1924) y en **Ríe, payaso, ríe** (*Laugh, clown, laugh*, Herbert Brenon, 1928); anciano oriental en **Mr. Wu**; fiel sirviente víctima de los experimentos de su señor (interpretado igualmente por Chaney) que le convierte en atormentado hombre-mono en **Obsesión de un sabio** (*A blind bargain*, Wallace Worsley, 1922); o Pew, el pirata invidente en **La isla del tesoro** (*Treasure Island*, 1920).

Su método interpretativo resulta completo al explotar al máximo sus posibilidades mediante:

- la maestría expresiva en la gestualización del rostro.
- una actitud corporal adecuada a los personajes encarnados. Actitud que en ocasiones llega a componer una coreografía magistral por su competencia en la realización de movimientos acrobáticos y complicados.
- la adecuación con los dos elementos anteriormente citados de los ademanes realizados con las extremidades superiores.
- la aplicación inteligente del maquillaje, basado en el conocimiento y consecuente aprovechamiento de su anatomía. Sus CONOCIMIENTOS EMPÍRICOS al respecto fueron lo suficientemente precisos como para derivar un conocimiento teórico publicado en la **Encyclopedia Britannica**. Chaney tenía muy claro su concepto de maquillaje:

*"El maquillaje sólo es, espero, un marco para el lienzo, y es el lienzo lo que me preocupa. No es la morbidez lo que me hace recurrir al tipo de papel con el que he llegado a identificarme. Espero que no se me acuse nunca de esforzarme únicamente para conseguir el efecto terrorífico. Quiero profundizar en la mente y el corazón del personaje. Pero al igual que el rostro de un hombre revela gran parte de lo que hay en su mente y en su corazón, yo intento mostrar esto a través del maquillaje que utilizo; y el maquillaje es simplemente el principio"*².

La mediocridad de su legado biológico, cuyo único punto común con su padre fue el nombre artístico y su participación en filmes de género fantástico, acentúa todavía más la singularidad y el valor de Chaney-padre como actor cinematográfico³.

Reiteradamente se ha señalado la posibilidad de que su minusválida ascendencia⁴ constituyera un factor determinante para el desarrollo de su capacidad comunicativa a través de la mímica. Sin restarle valor a este hecho, el mérito particular de extender la capacidad expresiva a cualquier parte del cuerpo es una habilidad desarrollada por Chaney con independencia de la relación con sus progenitores. La inversión en el papel de las extremidades, por ejemplo, es algo que se deriva en mayor medida de la experiencia de Chaney como actor en espectáculos ambulantes. A este respecto, en **Garras humanas** (*The unknown*, T. Browning, 1927), por ejemplo, es capaz de llevar la mímica al extremo del contorsionismo al interpretar un lanzador de cuchillos manco de ambos brazos. En este mórbido filme, donde comparte protagonismo con la sensual Joan Crawford, sorprende la destreza de Chaney para dotar a sus pies de la



La sangre manda (1926)

personalidad propia de las manos. La posesión anímica de las extremidades inferiores por el espíritu de unos miembros fantasma, supuestamente ausentes (por lo menos en la primera mitad del filme) y todo ello inherente al propio actor, sin el empleo del artificio cinematográfico a través del encuadre o el montaje.

Aprovecha al máximo sus cualidades físicas para aplicar un maquillaje sencillo pero eficaz. Perfecto conocedor de su rostro y facilidad de gestualización corporal, Chaney MATERIALIZA MAGISTRALMENTE EL CONCEPTO DE LO GROTESCO que caracterizaba la estética filmica de Tod Browning, realizador con quien colaboró de forma asidua. Ambos aplicaron la FEALDAD como categoría estética de rasgo axiológico negativo, transmutando la "fealdad natural" en "belleza artística", e integrando dicha "fealdad" como elemento transgresor de la norma que la estructura del cine Fantástico requiere como tal. Independientemente de la clasificación generalista a la que sean sometidos los filmes en los que participó (cine fantástico, aventuras, género policíaco, etc.) Chaney se especializó en

2. Chaney fue el redactor del artículo dedicado a explicar la voz "Maquillaje" en la citada obra enciclopédica. La cita, sin embargo, es una traducción propia de la transcrita por Denis Gifford en **A Pictorial History of Horror Movies**, London, The Hamlyn Publishing Group Limited, 1983, p.p. 62 y 67.

3. Lon Chaney Jr., corpulento actor secundario, unigénito de Lon Chaney, se especializó en rudos papeles en el western y el género fantástico, donde sólo protagonizó un filme de entidad: **El hombre-lobo** (*The wolf man*, G. Waggoner, 1941). El resto, mejor ni mencionarlo.

4. Sus padres eran sordo-mudos.



El trío fantástico (1927)

papeles de naturaleza fundamentalmente trágica, generalmente romántica y en ocasiones malvada. La imposible consecución del amor sentimental, la deformidad física y la presencia de la muerte son tres constantes que definen el destino de los personajes incorporados por Chaney. De este modo, encarna ENTES INCOMPLETOS, no acabados, hijos bastardos de un dios descuidado. La imperfección es el término que define la esencia de sus personajes: imperfección física a causa de la mutilación, malformación o deformación accidental; imperfección espiritual por falta de correspondencia amorosa procedente del personaje femenino deseado; imperfección mental a causa del desequilibrio intrínseco de los personajes malvados.

La deformidad o imperfección corporal como constante de casi todos sus personajes, el trato que los mismos reciben de su entorno y el esfuerzo físico requerido para su interpretación hacen de Lon Chaney la personificación del MASOQUISMO por antonomasia en el cine Fantástico. Sólo Peter Cushing (bajo otro prisma y con otro método) ha conseguido una identificación tan efectiva y personal del masoquismo con su carrera cinematográfica.

La visión de una de sus interpretaciones más celebra-

das, la del ventrílocuo transformista de **El trío fantástico** (*The unholy three*, T. Browning, 1925), basta por sí sola para apreciar la gran versatilidad interpretativa de Chaney. Este filme, plenamente fantástico (en cuanto que incluye lo sobrenatural, el mono gigante, en un contexto argumental, narrativo y estético totalmente realista) supone una de las pocas ocasiones en que se puede disfrutar de un Chaney al natural, sin aditamento cosmético especial, a excepción de las escenas en que su personaje se transforma en la "inofensiva" anciana dueña de la tienda de animales.

Este filme, cuyo éxito provocaría un *remake* sonoro en 1930 dirigido por Jack Conway, regala al público una impresionante muestra de la calidad interpretativa de Chaney en un plano-secuencia fijo que enmarca la gradual mutación expresiva de un rostro variante en matices emocionales, desde la furia desencadenada hasta la lacrimógena compasión, pasando antes por la sorpresa, la comprensión y el arrepentimiento. El plano pertenece a una secuencia donde se muestra una discusión pasional entre el ventrílocuo y su compañera criminal. El respeto realista de la unidad espacio-temporal ofrecido por el plano-secuencia confirma la habilidad de un actor que no necesita del ensamblaje de los planos para trucar su calidad.

El romanticismo negro anima la atmósfera de sus dos interpretaciones más recordadas: Quasimodo en **El jorobado de Nuestra Señora** (*The Hunchback of Notre Dame*, Wallace Worsley, 1923) y Erik en **El fantasma de la Ópera** (*The Phantom of the Opera*, Rupert Julian, 1925). Chaney dejará tan alto el listón que ningún actor conseguirá igualar estas actuaciones.

En efecto, los "Quasimodos" de actores de la talla de Anthony Quinn, Anthony Hopkins o Charles Laughton no consiguen hacer olvidar la actuación original de Chaney en el filme de Worsley. El actor norteamericano hizo posible que una gárgola de la catedral se humanizara y cobrara vida propia. Resulta sorprendente observar que el pesado maquillaje y vestuario del personaje no mengua en absoluto la expresividad corporal de Chaney, capaz de transmitir todo tipo de matices sentimentales a través de su rostro y de imitar perfectamente la dificultosa movilidad, simiesca y arácnida a partes iguales, de un cuerpo deforme (a lo que contribuían los 36 Kg. que pesaba la joroba postiza). El actor iguala al maquillador. Las escasas zonas de su rostro que permanecen descubiertas de maquillaje son suficientes para desarrollar el magnetismo de su actuación. Semejante destreza por parte de un actor para TRASCENDER SU MAQUILLAJE sólo se ha dado en contadísimas ocasiones en el cine Fantástico⁵.

La traducción que Rupert Julian hace de la conocida novela de Gaston Leroux sigue siendo, con diferencia, la versión fílmica más lograda hasta la actualidad, especialmente gracias a la presencia de Chaney en escenas como la del baile de máscaras (basada en **La máscara de la Muerte Roja** de E.A. Poe), o la del desenmascaramiento de su rostro-calavera. Si las caracterizaciones del fantasma en posteriores versiones se limitaban a ofrecer una representación más o menos realistas de las heridas faciales provocadas accidentalmente (incendio, ácido, etc.), en **El fantasma de la Ópera**, Chaney logra, con su

5. Con Boris Karloff con el maquillaje confeccionado por Jack Pierce para la serie de "Frankenstein" de la Universal; y Christopher Lee con los maquillajes para **La maldición de Frankenstein** (*The curse of Frankenstein*, Terence Fisher, 1957) y **La momia** (*The Mummy*, Terence Fisher, 1959) realizados por Roy Ashton y Phil Leakey.

humilde y doméstico maletín de cosmética (el que siempre utilizaba), transformarse en encarnación del rencor y la locura. El terror que provoca la cara del personaje no deriva del asco de sus heridas, sino de su propia morfología. Esta obra se sitúa en la mejor tradición del terror gótico con la recreación de los sótanos y cloacas parisinas como inframundo donde habita un misterio y un mal supuestamente sobrenaturales. En este filme, Chaney se enfrenta al reto de ofrecer una buena interpretación encarnando un personaje que lleva el rostro cubierto por máscaras durante la mayor parte del metraje de la película. De este modo, a la falta de voz (cine silente), se añade el obstáculo de no poder aprovechar las facultades expresivas de su cara. En compensación, Chaney consigue interpretar gran número de escenas gracias a la capacidad comunicativa de sus manos. Podemos afirmar que la gran lección personal de Chaney en **El fantasma de la Ópera** consiste principalmente en la exhibición del dominio en los ademanes manuales (sus manos "hablan" por el resto del cuerpo) y del virtuosismo a través del impactante maquillaje facial mostrado cuando su personaje se halla desprovisto de la máscara (imposible olvidar a este respecto, la escena en que Cristine desenmascara a Erik). Mediante su deformada efigie de pesadilla se transparenta la rabia demente de quien se siente maltratado por el destino y es capaz de cualquier barbaridad para defenderse o vengarse de los que cree enemigos. La representación de Chaney convierte la fealdad en categoría artística, lo grotesco en rasgo preternatural. Contemplando ese rostro, la proxística interpretación de Mary Philbin en el papel de una Cristine asustada ya no nos parece exagerada. Cualquiera asumiría su actitud horrorizada ante semejante visión.

Cronos no detuvo su curso. La aparición del cine sonoro impuso una estética que no parecía que fuera a perjudicar la carrera de Chaney dada su capacidad declamatoria (él mismo realizó todas las voces de sus caracterizaciones en la versión sonora de **El trío fantástico**). Pero como si el arte mágico de la representación confundiera a Chaney con el aprendiz de brujo, el actor fue condenado con una imperfección (esta vez real) al perder su voz por el cáncer de garganta que le llevó a la muerte. Triple ironía la de nacer en un ámbito familiar mudo, trabajar en el cine silente y morir sin voz.

Sin embargo, como si un poder trascendente hubiera querido compensar la pérdida y evitar así una ruptura en el equilibrio del universo de lo fantástico, la desaparición de un astro fue compensada con la eclosión de otro⁶.

Lon Chaney, el POETA FÍSICO DE LO FANTÁSTICO, no sólo se erigió como el primer intérprete especialista en este género, no sólo ofreció la cima en la caracterización de sus personajes, su presencia, además, supuso uno de los máximos aciertos en la cinematografía de Tod Browning. Ambos, Browning y Chaney, juntos o por separado, conforman la única base sólida del Fantástico norteamericano del período mudo.

EPÍLOGO

Me despierto sobresaltado tras sufrir de nuevo una pesadilla que me ha perseguido desde mi infancia, sin embargo me acompaña por vez primera un hálito de esperanza. Abandono el lecho y me dirijo corriendo hacia la biblioteca donde cojo una monografía dedicada al cine Fantástico. Busco con avidez entre sus páginas y sale a mi encuentro la horrible imagen de un ser demoníaco, de oscura y larga cabellera tocada por un sombrero de copa⁷ y que me mira de forma obsesiva luciendo una boca armada de afilados dientes. Un rostro de pesadilla, el rostro de mis pesadillas. Descubro que es Lon Chaney interpretando al falso vampiro de **La casa del horror** (*London After Midnight*, T. Browning, 1927). A partir de ahora ya puedo dormir tranquilo.



Londres después de la medianoche (1927)

6. El deceso de Chaney posibilitó la llegada de otro astro del cine fantástico, más limitado como intérprete pero igualmente emblemático. Me refiero a Bela Lugosi, sustituto de Chaney para el papel protagonista de **Drácula** (*Dracula*, Tod Browning, 1931).

7. Icono que inspirará la apariencia de los vampiros parisinos del filme **Entrevista con el vampiro** (*Interview with the vampire*, Neil Jordan, 1994)