

## Música y sonido en el cineasta-compositor Charles Chaplin

**Joan Gómez Alemany**

Compositor e investigador  
Doctorando del Programa de Doctorado en Arte: Producción e Investigación  
Facultad de Bellas Artes, Universitat Politècnica de València  
gomezalemanyjoan@gmail.com

**Recibido** 13-01-2023/ **Aceptado** 17-04-2023

**Resumen.** Introducimos la reflexión con el análisis de la relación de Charles Chaplin con los compositores de música clásica de su tiempo. Examinamos las múltiples influencias y estilos en los que Chaplin se apoya para componer la música de sus películas. Eso incluye el sonido en el más amplio sentido: ruido, sonido electrónico y vocal. Abordamos la conexión entre cine mudo y sonoro. Finalizamos con el análisis de tres películas importantes en su filmografía: *Tiempos Modernos*, en la que realiza una crítica de las tecnologías y la economía política. *El gran dictador*, mediante el uso de la música de Wagner y Brahms crea una contraposición estética e ideológica. Y, por último, *Candilejas* que es la más compleja de las tres en cuanto a la adaptación de la música y el sonido.

**Palabras clave.** Charles Chaplin, Cine, Música, Sonido, Interdisciplinaridad.

### Music and sound in the filmmaker-composer Charles Chaplin

**Abstract.** We introduce the reflection with the analysis of Charles Chaplin's relationship with the classical music composers of his time. We examine the multiple influences and styles that Chaplin uses to compose the music for his films. That includes sound in the broadest sense: noise, electronic and vocal sound. We address the connection between silent and sound films. We end with the analysis of three important films in his filmography: *Modern Times*, in which he criticizes technologies and political economy. *The great dictator*, through the use of the music of Wagner and Brahms, creates an aesthetic and ideological contrast. And finally, *Candilejas*, which is the most complex of the three in terms of adapting music and sound.

**Keywords.** Charles Chaplin, Cinema, Music, Sound, Interdisciplinarity.

---

### La relación de Chaplin y los compositores de música clásica

Al visualizar las películas de Charles Chaplin, descubrimos ciertas pistas de su gusto musical, admiración o conocimiento de algunas de las más prominentes figuras de la música clásica. En su película *Monsieur Verdoux*, al observar los decorados advertimos, en dos secuencias diferentes, un retrato de F. Schubert y otro de C. Debussy. Estos no son explícitos ni fáciles de observar, dado que pasan de manera inadvertida y suceden en un instante rápido y anecdótico de la

película. Ello es indicativo, a nuestro parecer, de un detalle inteligente, sutil, y que solo las miradas más atentas pueden captar. Chaplin parece dirigirse a estas, para revelar algunos de sus "íntimos" gustos musicales. Con intencionalidad no los muestra de manera llamativa, publicitaria o con estilo vanidoso, sino todo lo contrario.

Chaplin se ha fotografiado con algunos de los más grandes compositores de su tiempo. Aunque una fotografía de por sí no implique mucho, ni necesariamente remita a una estrecha conexión, dada la afable y amistosa situación que retratan, intuimos que Chaplin conocía bien a las personas con las que se retrataba y, por ende, la música que practicaban. No creemos que se trate de fotografías a modo de un "autógrafo anónimo de un famoso". Por otra parte, sin duda, fue profunda la amistad que Chaplin profesó hacia Hanns Eisler, prolífico compositor, que incluso arregló alguna música del cineasta "para el film *The Circus* (El circo)"<sup>1</sup> o en *Monsieur Verdoux* se encarga de "asumir el asesoramiento musical"<sup>2</sup>. Además del compositor anterior, Chaplin tiene contacto con músicos tan diferentes entre sí como I. Stravinsky, A. Schönberg, Leonard Bernstein (se conservan fotografías de Chaplin con estos tres compositores anteriores), S. Rachmaninov, Meredith Willson, Leopold Godowsky, etc.



*Fotograma de Monsieur Verdoux con un retrato de fondo de Debussy pintado por Marcel Baschet*

Resaltamos que muchos compositores, sin conocer al cineasta en persona, sin duda conocían su obra, sírvase de ejemplo esta interesante anécdota:

<sup>1</sup> Viejo, B. (2008). *Música moderna para un nuevo cine. Hanns Eisler, Theodor W. Adorno y el Film Music Project* (p. 127). Madrid: Ediciones Akal.

<sup>2</sup> Betz, A. (1994). *Hanns Eisler. Música de un tiempo que está haciéndose ahora mismo* (p. 187). Madrid: Editorial Teenos.

para ganar dinero tras la muerte de su padre Shostakovich estuvo trabajando en el cine "Barrikada" de Petrogrado, como pianista acompañante de películas mudas. Esto le proporcionó una gran experiencia para la improvisación. Una de sus anécdotas durante este período fue que se impresionó tanto con una escena de un film de Charles Chaplin que se olvidó de tocar el piano.<sup>3</sup>

### La música escrita por Chaplin

La música de Chaplin<sup>4</sup> es híbrida y "corrosiva", típicamente en un estilo finisecular, que toma el lenguaje musical de la transición entre el viejo y opulento romanticismo del siglo XIX hacia el moderno siglo XX, más ligero, racional y técnico. La música compuesta por Chaplin confluye entre el romanticismo decadente de salón, la música popular de taberna y el café (a modo de pasodoble), el *blues* y el *swing*, el vals vienés, la opereta, la música sencilla y precisa rítmicamente de ballet, la música histriónica de circo, la música de la tradición italiana a la manera de Rossini, un wagnerismo desacralizado y des-heroizado y un largo etc. Compartimos, en este sentido, el planteamiento de Hindemith:

*Gebrauchsmusik* «música de uso», como algo distinto de la música propiamente dicha. Su objetivo era crear obras para intérpretes jóvenes o aficionados que fuese de alta calidad, moderna en el estilo y desafiante a la vez que grata de interpretar.<sup>5</sup>

La música de Chaplin conecta con la que conceptualiza Satie, como "Música de Mobiliario, que desempeña la función «del calor y la luz bajo todas sus formas» y que se toca «para que nadie la escuche»"<sup>6</sup> [las «comillas» son citas de Satie]. La sonoridad de Chaplin es siempre tonal, nunca académica. Incluimos, dentro de su música (o arte sonoro), la interesante paleta de ruidos y efectos sonoros que tienen sus películas, nada a desdeñar y menospreciar en contraposición a sus partituras. No situamos las composiciones de Chaplin al mismo nivel que la de los compositores "clásicos" mencionados anteriormente, ya que nunca fueron escritas ni tuvieron la intención de tener una categoría artística eminente, como la escrita por los anteriores. La música de Chaplin es ligera, entretenida y amateur (es decir, el que ama), para buenos entregados a su trabajo y que pueden obtener resultados notables, sin ninguna presentación elevada.

Al hacer una comparación algo extravagante, afirmamos que, entre las músicas escritas para el cine, sin duda la de Chaplin es superior a la de John Williams. Sin embargo, las bandas sonoras de Williams son más conocidas porque su música se concibe desde una estética comercial, donde el mercado rige y es indiscutible. "El willianismo ha sido una epidemia caracterizada por la

---

<sup>3</sup> HISTORIA DE LA SINFONIA Un viaje por la historia a través de la música - SHOSTAKOVICH 1ª PARTE <https://www.historiadelasinfonia.es/historia-2/siglo-xx/shostakovich-1a-parte/>

<sup>4</sup> Véase *Charlie Chaplin Film Music Anthology - Full Double Album*: <https://www.youtube.com/watch?v=WpnXBFTBktI>

<sup>5</sup> VV.AA. (2008). *Historia de la música occidental* (p. 969). Madrid: Alianza.

<sup>6</sup> Volta, O. (2011). Introducción. En E. Satie, *Cuadernos de un mamífero* (p. 8). Barcelona: Acantilado.

elefantiasis orquestal y la carencia de originalidad tanto en la composición como en el concepto de la relación música-imagen"<sup>7</sup>. No es casual que se asocie con cineastas que practican su trabajo desde las mismas posiciones de mercadotecnia, como Steven Spielberg o George Lucas. El arte musical de Chaplin, no se dirige ni se acopla al mercantil imperativo de manera tan burda y fácil, ya que su origen es más bien popular y surge del ambiente circense y de pequeña taberna, de ahí que se respalde y fundamente en esas tradiciones. Nada tiene que ver con la música de John Williams, creada desde la corporación y las técnicas industriales a imitación de *Hollywood Studios*. Aun cuando algunas veces suene más "avanzada y progresista", simplemente estos cambios se realizan con la intención (igual que las imágenes que le acompañan) de inyectar al oyente/espectador una apoteosis de placer consumista. De esta manera queda totalmente neutralizado y subyugado a las directrices del capital. Esta idea queda secundada en el libro de Theodor W. Adorno y Hanns Eisler titulado *El cine y la música*, publicado en 1947 (reflexiones aún vigentes):

lo que sucede a la *Sonata del Claro de Luna*, cantada por un coro e interpretada por una orquesta celestial, sucede en realidad con todo. El arte que resiste inflexible es sabotado y condenado al ostracismo. Todo lo demás es desmontado, privado de su sentido y reconstruido de nuevo. El único criterio del procedimiento es alcanzar al consumidor en la forma más eficaz posible. El arte manipulado es el arte del consumidor.<sup>8</sup>

Adorno, el más perspicaz y feroz crítico de la industria cultural, salvó muy poco del cine y entre ellos, a uno que valoró positivamente fue a Chaplin:

vio en el personaje cinematográfico una figura que en la mudez de sus movimientos irrumpía con lentitud en el paisaje urbano. "El que se mueve caminando es Chaplin, que como un meteorito lento roza el mundo aun cuando parece descansar". Estas líneas están precedidas del subtítulo "Profetizado por Kierkegaard", bajo el cual Adorno muestra cómo el teólogo danés había reconocido en el sainete las ruinas que escapaban a las pretensiones de las grandes obras: "Kierkegaard estudia el sainete, de acuerdo con una convicción que le mueve a buscar en los desperdicios del arte lo que escapa a la pretensión de sus grandes obras compactas". Y es en la imagen de un cómico de sainete descrita por el danés donde Adorno ve la anticipación de Chaplin.<sup>9</sup>

---

<sup>7</sup> VV.AA. (1997). *Historia y Teoría de la Música en el Cine. Presencias afectivas* (p. 172). Sevilla: Ediciones Alfar.

<sup>8</sup> Adorno, T. W. & Eisler, H. (1976). *El cine y la música* (p. 12). Madrid: Editorial Fundamentos.

<sup>9</sup> Silva Rodríguez, M. (2015). Cuando Theodor Adorno fue al cine no solo estuvo en Hollywood. *Nexus*, 1 (17). <https://nexus.univalle.edu.co/index.php/nexus/article/view/708/831>



*Fotograma de Monsieur Verdoux con un retrato de fondo de Schubert*

### **El sonido en sus películas**

Chaplin realiza su primera película realmente hablada y sonora en 1941: *El gran dictador* (The Great Dictator, 1940). Pero, contra lo que suele creerse, no excluye el sonido en *Luces de la ciudad* (City Lights, 1931) o *Tiempos modernos* (Modern Times, 1936). Cuando necesita del sonido -y de la música en particular- para enriquecerse un gag, lo utiliza con notable inteligencia. Chaplin se niega a doblegarse al sonido: somete el sonido a su propia estética.<sup>10</sup>

El "retraso" a que Chaplin se iniciase dentro del cine sonoro, no se debe a una falta de competencia, a un pensamiento reaccionario, negligencia o nostalgia de querer mantenerse a toda costa en el pasado, sino a una auténtica y particular visión del cine. Esta se dirige contra las reglas dominantes, que instrumentalizan el sonido para ilustrar la imagen y traducirla, eliminando su potencial autonomía en igualdad con lo visual. En las películas sonoras de Chaplin resulta más que patente la destreza en el uso del sonido desde una gran multitud de posibilidades. Su cine no apoya la estética dominante, filmar un teatro hablado<sup>11</sup> (nos remite a la idea de Robert Bresson). Si Chaplin se resiste al estilo que trata de imponerse con el nacimiento del cine sonoro, se debe a su personalidad y al mantenimiento de su libertad creativa. Recordemos que historiográficamente se considera la primera película sonora *The jazz singer*, fechada en 1927. El "teatro filmado" (la anterior película se puede considerar en esta categoría) que en la terminología de Noël Burch se relaciona con el "Modo

<sup>10</sup> Mouëllic, G. (2011). *La música en el cine* (p. 70). Barcelona: Paidós.

<sup>11</sup> Bresson, R. (1979). *Notas sobre el cinematógrafo*. México: Biblioteca Era.

de Representación Institucional”<sup>12</sup>, es la práctica totalidad del material audiovisual producido hasta hoy (con escasas excepciones). Chaplin “había dicho en 1929 que el cine sonoro estaba «estropeando el arte más antiguo del mundo, anulando la gran belleza del silencio»”<sup>13</sup>. No es casual que, contra la utilización convencional del sonido, se levantaran otras voces igual que la de Chaplin. Estas fueron las de la vanguardia cinematográfica, influenciada por las ideas más progresistas nacidas de la Revolución de Octubre:

En Rusia, Eisenstein, Alexandrov y Pudovkin reivindicaban, en su manifiesto de 1928, un uso no sincrónico del sonido, advirtiendo que la inclusión de diálogos podía restablecer la hegemonía de métodos ya superados y propiciar un aluvión de «representaciones fotografiadas de carácter teatral».<sup>14</sup>



*Fotograma de Tiempos Modernos*

### **Breve análisis músico-sonoro de algunas escenas de sus filmes. *Tiempos modernos* (1936)**

Dado que este texto no pretende ser una investigación exhaustiva, muy brevemente expondremos algunas escenas en las que la música y el sonido de las películas de Chaplin son especialmente interesantes.

En *Tiempos modernos*, los sonidos de la maquinaria, sus ritmos y organización, evocan las obras de carácter maquinista que una década antes produjeron compositores como Serguéi Prokófiev (*Pas d'acier*), Arthur Honegger (*Pacific*), Aleksandr Mosolov (*The iron foundry*), etc. Todo ello resalta el contradictorio

---

<sup>12</sup> Burch, N. (1987). *El tragaluz del infinito: Contribución a la genealogía del lenguaje cinematográfico*. Madrid: Cátedra.

<sup>13</sup> Kemp, P. (2012). *Cine. Toda la historia* (p. 65). Barcelona: Blume.

<sup>14</sup> Stam, R. (2019). *Teorías del cine* (p. 78). Barcelona: Paidós.

carácter brutal, mecánico y alienante que la máquina puede atesorar, como a su vez, su aspecto fascinante, moderno e hipnótico. Ello se debe a que sus movimientos nos atraen como los de una danza, o la producción de sonido rítmicamente organizado que tiene similitudes con la música.

En *Tiempos modernos* se aprecia un uso irónico y humorístico de los primeros sonidos electrónicos (como senoidales) asociados a las nuevas tecnologías que aparecen en la película. Estas son subvertidas (para criticarlas) y se convierten en un objeto de burla. Advertimos una "proto-música electrónica" como protagonista sonoro, en la breve escena en que la máquina empieza a funcionar para después delirar.

### ***El gran dictador (1940)***

Mientras que en *Tiempos modernos* la crítica (con los sonidos) va dirigida a la tecnología y a la economía política, en *El gran dictador*, Chaplin parece optar más por una crítica ideológica. Ello queda muy patente con el uso de una partitura ya compuesta y no nueva, como es la música de Wagner (específicamente el preludio de Lohengrin) en la escena del globo. El protagonista dictador, Hynkel (el alter ego de Hitler), en el momento en que escucha esta música, proclama a César (su otro alter ego) como Emperador del Mundo. La megalomanía o el interés por personas históricas muy importantes e influyentes, es algo que acompañó a Chaplin a lo largo del tiempo, como escribió su admirador Walter Benjamin: "Parece que Chaplin está planeando una película sobre Napoleón o sobre Cristo"<sup>15</sup>.

Retomando el tema de la música wagneriana, no hace falta remarcar el claro sentido ideológico que pueden tener algunas de sus óperas, en conexión con el imperialismo, el racismo y el machismo (por citar algunos de sus temas más "relevantes"). La predilección de Hitler por Wagner también es considerable.

Hitler fue un verdadero amante de la ópera, asistiendo a representaciones casi a diario durante el tiempo en que vivió en Viena. En su libro "Mein Kampf" describió la sensación que le causó ver la ópera "Lohengrin" a los 12 años. Una experiencia que, según él, cambió su vida.<sup>16</sup>

---

<sup>15</sup> Benjamin, W. (2000). Chaplin. Una mirada retrospectiva. *Archivos de la filmoteca*, 34, 82-89.

<sup>16</sup> Stuart Braun. *Hitler y la ópera: obras épicas para demostrar poder*. 2018, <https://www.dw.com/es/hitler-y-la-%C3%B3pera-obras-%C3%A9picas-para-demostrar-poder/a-44242442#:~:text=Hitler%20fue%20un%20verdadero%20amante,seg%C3%BAn%20%C3%A9l%2C%20cambi%C3%B3%20su%20vida>.



*La escena del globo en El gran dictador*

Las intenciones de Chaplin son claras al utilizar la música de Wagner en una escena cómica, donde baila con un globo en forma de mundo, que al final previsiblemente se pincha. Hynkel, al escuchar esta música, se queda extasiado en su palaciego despacho mientras piensa que puede dominar el planeta. La siguiente escena y contrapuesta a esta, transcurre en una barbería humilde del gueto; en esta, mientras el trabajador labora, suena una danza húngara de Brahms. Casualmente o no, para contraponer a Wagner, Chaplin emplea, al que en su vida fue "su enemigo", a Brahms. Con la danza húngara se caracteriza al personaje judío, la obvia antítesis de Hynkel. Subrayamos el uso político de la música de las marchas e himnos, que se escuchan en el filme interpretadas por los soldados del dictador. Esta sonoridad de carácter militarista y nacionalista tiene un fuerte y claro ritmo con una métrica binaria y precisa, para facilitar su seguimiento. Lo que se contrapone de manera muy evidente con las melodías de ritmo libre y rapsódico, asociadas a la música húngara (como también a la hebrea). En el filme, esta adaptación sonora clama su espontaneidad y libertad, frente a la marcada y autoritaria rigidez de la anterior.

Con originalidad y utilizando un lenguaje vanguardista, Hynkel (interpretado por Chaplin) es un practicante de la poesía fonética. Este, al estilo de Raul Hausmann, Hugo Ball o un Filippo Tommaso Marinetti, utiliza un lenguaje inventado y de carácter onomatopéyico, creando así, un "ruido" musical que pretende ser el idioma alemán. Chaplin, como

el poeta experimentará con el lenguaje: experimentará con la voz, con los sentidos, con la norma y con lo individual, probará su mensaje sobre los receptores. En lugar de encerrarse en la torre de marfil del genio, propone una experiencia colectiva.<sup>17</sup>

Chaplin es el único que en el cine de gran público se ha atrevido, con buenos resultados, a inventarse un idioma sonoro eliminando toda significación, para potenciar los "ruidos" y consonantes características del alemán, mezclados con multitud de sonidos y efectos. Como escribe Deleuze:

---

<sup>17</sup> Millán, F. & García Sánchez, J. (2019). *La escritura en libertad. Antología de poesía experimental* (p. 15). Madrid: Colección Visor de Poesía.



no hay una única banda sonora sino al menos tres grupos: palabras, ruidos, música. Y tal vez haya que distinguir un número mayor de componentes sonoros: los ruidos (que marcan relaciones y están a su vez en relación mutua), las formaciones (que recortan estas relaciones, que pueden ser gritos, pero también auténticas «jergas», como en el burlesco parlante de Chaplin o de Jerry Lewis), las palabras y la música.<sup>18</sup>

Además, los juegos de lenguaje de *El gran dictador* inciden incluso en los nombres de los personajes que representan personas reales, por ejemplo: Adenoid Hynkel: Adolf Hitler / Garbitsch: Joseph Goebbels / Herring: Hermann Göring. / Benzino Napolini: Benito Mussolini. Esto recuerda el estilo irónico y los potentes juegos de humor, dignos de un Marcel Duchamp. Por ejemplo, "cuando vemos la pala quitanieves en un museo, piadosamente admirada, el efecto cómico es innegable"<sup>19</sup>. A la inversa, traslucimos en dicha obra de Duchamp algo de "chaplinesco".

El carácter fuertemente antimilitarista y pacifista de *El gran dictador*, lo vinculamos a las ideas de Bertolt Brecht, amigo de Chaplin. A su vez, conectamos el filme de Chaplin con la obra teatral de Brecht, *La evitable ascensión de Arturo Ui* (1958), una "parodia hitleriana (o mejor chapliniana)"<sup>20</sup>. Brecht, además de amante del cine, también fue aficionado a la música y estrecho colaborador Eisler (amigo común de Chaplin).

Toda su vida colaboró con compositores que compartían, más o menos, sus ideas políticas y preocupaciones sociales. Realmente, habría que centrar esta introducción en solo tres, Kurt Weill, Hanns Eisler y Paul Dessau, pero parece injusto no decir nada de otros compositores de gran calado, como Hindemith, Stravinsky o Henze, ni mencionar a otros, teóricamente menores.<sup>21</sup>

En *El gran dictador* existe una

relación profunda entre discurso cinematográfico y discurso político en sentido amplio, y, en concreto, la predisposición del cine a representar la oratoria (forma poco frecuente en el cine de la época), salvo ejemplos de exordio directo como el final de *El gran dictador*.<sup>22</sup>

Las ideas antimilitarista y pacifista nos recuerdan a otra gran película, en este caso de Stanley Kubrick (admirador de Chaplin), llamada irónicamente *Senderos de gloria*. El título fue extraído del poema *Elegía escrita en un cementerio rural*, de Thomas Gray:

---

<sup>18</sup> Deleuze, G. (1987). *La imagen-tiempo* (pp. 308-309). Barcelona: Paidós.

<sup>19</sup> Badiou, A. (2019). *Algunas observaciones a propósito de Marcel Duchamp* (p. 92). Madrid: Brumaria.

<sup>20</sup> Brecht, B. (2018). *Teatro completo* (p. 29). Madrid: Cátedra.

<sup>21</sup> Sáenz, M. (2006). Introducción. En VV.AA., *El universo musical de Bertolt Brecht* (p. 7). Madrid: Fundación Juan March.

<https://digital.march.es/fedora/objects/fjm-pub:4399/datastreams/OBJ/content?p=2022-01-05T11:14:23.394Z>

<sup>22</sup> Aumont, J. (2008). *Las teorías de los cineastas* (p. 119). Barcelona: Paidós.

La jactancia de la heráldica, la pompa del poder,  
Y toda esa belleza, toda esa riqueza que alguna vez diste,  
Espera por igual la hora inevitable.  
Los **senderos de gloria** conducen a la tumba.

En este sentido, consideramos de interés reseñar la escena que tiene lugar cuando el general Mireau dice "muéstrame un patriota y te mostraré un hombre honesto", y el coronel Dax comenta que Samuel Johnson, dijo una vez: "El patriotismo es el último refugio del sinvergüenza".

### ***Candilejas* (1952)**

Es en *Candilejas* donde el pensamiento musical de Chaplin llega a una de sus máximas y más complejas expresiones. Esta película es una elegía sobre el miedo a fracasar, donde la comedia pasada ha devenido tragedia cómico-dramática. Con este filme, el mudo Charlot-Chaplin, definitivamente muere... No puede quedar más remarcado, que su cuerpo deshecho y agotado, sufra un ataque al corazón y caiga dentro de un timbal. Este, se convierte así, en presagio de su tumba musical; que extrapolamos a la definitiva muerte del cine mudo (la apoteosis viva de Charlot), en el que la palabra hablada no podía existir, pero sí la mímica y su música como superior sustituto. Antes de caer en la tumba, Chaplin, junto con su otro colega, Buster Keaton, "deconstruyen la música". No es casual que Chaplin elija estar con Keaton, director y actor "asesinado" cuando apareció el cine sonoro. Es decir, cuando el "teatro verosímil" fue sinónimo de "algo cinematográfico". Así se olvidaba la silenciosa música del cine mudo, que ninguna palabra hablada era capaz de encarnar.

La música está presente en casi la totalidad de *Candilejas*, desde el compositor que no tiene dinero para comprar papel pautado y ha de dejar de comer para comprarlo, hasta la climática y larga escena del ballet, los músicos vagabundos de la calle, la orquesta en el foso, el vodevil musical, etc. Es una película donde todo se confunde, siendo la realidad un escenario y la vida un teatro. Por ello, la música que tan bien acompaña y dirige los espacios de la actuación, parece adquirir el estatuto y el poder de un Dios. Lo imaginario de los sueños, la cruda vida en la miseria, y la falsedad de la representación, se mezclan de manera inextinguible. A su vez, continente y contenido se difuminan. Los telones de fondo mal pintados en el teatro, no se sabe si están hechos para mostrar la verdad de su artificio, o para mostrar la falsedad de su imitación. El paisaje que se ve en las calles o tras la venta, no es real, no es posible. Todo simplemente es una proyección cinematográfica mal hecha, que demuestra su truco sin ambigüedades.

La música y los sonidos en *Candilejas* (donde las risas siniestramente se derivan hacia las lágrimas y viceversa), aparecen como los únicos que tanto el espectador como los personajes del filme, son dignos de tomar en serio y a los que poder reaccionar de forma coherente. El último show donde el piano es "deconstruido" (y el violín directamente destruido por la pisada de Buster Keaton), son el auténtico instante en que el protagonista llega al momento "culminante" de su vida. Sencillamente, el paso al más allá, es decir, su muerte.

La música parece despertarle de la eterna ficción de este mundo y la verdad del otro. El argumento del ballet (donde interpreta el papel de payaso al servicio de la encorsetada y artificial bailarina), ya incide en la muerte, aunque todo bajo un perfume dulce, melancólico y de falsa representación de una representación. Se potencia por la extrañeza de los decorados, que resaltan una forzada perspectiva alucinatoria (como la del cine expresionista, por ejemplo, *El gabinete del doctor Caligari*). Tan solo con la música deconstruida y el timbal roto, que se convierte en su tumba, le señalan al protagonista el sentido de la existencia y su imposible huida. La representación se diluye bajo los infinitos espejismos, para terminar el viaje del que no hay vuelta atrás.



*Fotograma de Candilejas con Buster Keaton y Charles Chaplin, obsérvese que el primero lleva como "zapato" derecho un violín*

En *Candilejas* el piano muere definitivamente, ya no es lo que era en tiempos pasados. Chaplin, en 1952, antes de que John Cage y David Tudor llegaran a Darmstadt en 1958<sup>23</sup>, mostraron a un amplio público cómo deconstruir el piano. Mobiliario romántico por excelencia, que, en tiempos modernos, ya sirve para bien poco. Su asociación a un pasado mundo tonal y tradicional, acorde a las emociones sentimentales de la burguesía tan en boga en el romanticismo, ahora deviene una frívola bagatela *kitsch*.

*Candilejas* se convierte en un monumento donde el pensamiento musical de Chaplin se encarna a través de difíciles símbolos, que tras una máscara de bella música (la banda sonora fue escrita por Chaplin), se nos revela la visión profunda de un pensador del sonido. Chaplin, va más allá de su importante y merecido podio dentro de la historia del cine, para ocupar una oculta, extraña y subterránea presencia dentro de la historia de la música.

---

<sup>23</sup> Dibelius, U. (2004). *La música contemporánea a partir del 1948*. Madrid: Akal.

## Conclusión

Al destruir las cerradas categorías para no limitarse a ningún lugar ni disciplina, Chaplin prefiere la no territorialidad de lo interdisciplinar, pudiendo

cruzar tanto las tareas de la dirección cinematográfica, como la actuación, la creación del guión, planificación del rodaje, etc. Añadiendo además otros elementos del cine como la creación de la banda sonora e incluso su interpretación y dirección. No podemos obviar que el origen de Chaplin está en el escenario, no delante de la cámara, y tanto la actuación teatral, en el circo, en un número musical, en el vodevil, etc. son partes sustanciales de su arte. Podemos brevemente sintetizar que Chaplin es alguien con una inmensa capacidad creativa que reúne muchos elementos, sin renunciar a su libertad bajo el sometimiento de los otros, es decir, a la división del trabajo. Chaplin sin duda es un artista interdisciplinar, que se mueve con facilidad y notable dominio entre el arte de la palabra (teatro y creación de guiones), las artes visuales (cine y fotografía), las artes sonoras (música, ruidos y poesía fonética (onomatopeyas)) y el arte del cuerpo (mímica y danza cómica). Pero todas estas "disciplinas" suelen estar mezcladas entre sí (en eso consiste la "disciplina" cine) y no resultan fáciles de delimitar, provocando que las categorías "chaplinescas" tiendan a destruir las identificaciones establecidas y a mezclarse entre ellas.<sup>24</sup>

Por este motivo y como metáfora, afirmamos que su creación busca una auténtica democracia de la cultura, equiparable a cualquier bien común, libre y de todos por igual, no para una élite exclusivista y discriminadora.

En nuestros tiempos, que el (neo)fascismo cada vez tiene más fuerza con su espíritu patriótico y racista, para combatirlo debemos respaldar una cultura común e internacional, sin jerarquías ni elitismos, que no se deje engañar por falsos ídolos. Porque

el punto central es que la unidad del pueblo siempre es la característica de aquel orden social pasado (real o imaginado, a veces primigenio) que los movimientos derechistas buscan defender, reivindicar y redimir frente a los extranjeros. Estos movimientos son populistas en el sentido de que se centran en la identidad del pueblo y la exclusión de los otros.<sup>25</sup>

Opongámonos con fuerza a estas ideas y como en el discurso final de su extraordinaria película, *El gran dictador*, concluyamos este texto exclamando con Chaplin:

"En el nombre de la democracia  
¡Unámonos!"

---

<sup>24</sup> Gómez Alemany, J. (2022). Charles Chaplin y la música de su pensamiento. Análisis de un artista interdisciplinar. *Sul Ponticello*, [https://sulponticello.com/iii-epoca/charles-chaplin-y-la-musica-de-su-pensamiento-analisis-de-un-artista-interdisciplinar-1/#\\_ftn3](https://sulponticello.com/iii-epoca/charles-chaplin-y-la-musica-de-su-pensamiento-analisis-de-un-artista-interdisciplinar-1/#_ftn3)

<sup>25</sup> Hardt, M. & Negri, A. (2019). *Asamblea* (p. 81). Madrid: Akal.

## Bibliografía

- Adorno, T. W. & Eisler, H. (1976). *El cine y la música*. Madrid: Editorial Fundamentos.
- Aumont, J. (2008). *Las teorías de los cineastas*. Barcelona: Paidós.
- Badiou, A. (2019). *Algunas observaciones a propósito de Marcel Duchamp*. Madrid: Brumaria.
- Betz, A. (1994). *Hanns Eisler. Música de un tiempo que está haciéndose ahora mismo*. Madrid: Editorial Tecnos.
- Benjamin, W. (2000). Chaplin. Una mirada retrospectiva. *Archivos de la filmoteca*, 34, 82-89.
- Brecht, B. (2018). *Teatro completo*. Madrid: Cátedra.
- Bresson, R. (1979). *Notas sobre el cinematógrafo*. México: Biblioteca Era.
- Burch, N. (1987). *El tragaluz del infinito: Contribución a la genealogía del lenguaje cinematográfico*. Madrid: Cátedra.
- Dibelius, U. (2004). *La música contemporánea a partir del 1948*. Madrid: Akal.
- Deleuze, G. (1987). *La imagen-tiempo*. Barcelona: Paidós.
- Gómez Alemany, J. (2022, abril 1). Charles Chaplin y la música de su pensamiento. Análisis de un artista interdisciplinar. *Sul Ponticello* [https://sulponticello.com/iii-epoca/charles-chaplin-y-la-musica-de-su-pensamiento-analisis-de-un-artista-interdisciplinar-1/#\\_ftn3](https://sulponticello.com/iii-epoca/charles-chaplin-y-la-musica-de-su-pensamiento-analisis-de-un-artista-interdisciplinar-1/#_ftn3)
- Hardt, M. & Negri, A. (2019). *Asamblea*. Madrid: Akal.
- Kemp, P. (2012). *Cine. Toda la historia*. Barcelona: Blume.
- Millán, F. & García Sánchez, J. (2019). *La escritura en libertad. Antología de poesía experimental*. Madrid: Colección Visor de Poesía.
- Mouëllic, G. (2011). *La música en el cine*. Barcelona: Paidós.
- Sáenz, M. (2006). Introducción. En VV.AA., *El universo musical de Bertolt Brecht* (pp. 11-24). Madrid: Fundación Juan March.
- Silva Rodríguez, M. (2015). Cuando Theodor Adorno fue al cine no solo estuvo en Hollywood. *Nexus*, 1(17). <https://doi.org/10.25100/nc.v1i17.708>
- Stam, R. (2019). *Teorías del cine*. Barcelona: Paidós.
- Viejo, B. (2008). *Música moderna para un nuevo cine. Hanns Eisler, Theodor W. Adorno y el Film Music Project*. Madrid: Ediciones Akal.
- Volta, O. (2011). Introducción. En E. Satie, *Cuadernos de un mamífero* (pp.7-35). Barcelona: Acantilado.
- VV.AA. (2008). *Historia de la música occidental*. Madrid: Alianza.
- VV.AA. (1997). *Historia y Teoría de la Música en el Cine. Presencias afectivas*. Sevilla: Ediciones Alfar.

## Webgrafía

- Braun, Stuart. *Hitler y la ópera: obras épicas para demostrar poder*. 2018, <https://www.dw.com/es/hitler-y-la-%C3%B3pera-obras-%C3%A9picas-para-demostrar-poder/a-44242442#:~:text=Hitler%20fue%20un%20verdadero%20amante,seg%C3%BAn%20%C3%A9l%2C%20cambi%C3%B3%20su%20vida>.
- Charlie Chaplin Film Music Anthology - Full Double Album*: <https://www.youtube.com/watch?v=WpnXBFTBktI>

*HISTORIA DE LA SINFONIA Un viaje por la historia a través de la música - SHOSTAKOVICH 1ª PARTE* <https://www.historiadelasinfonia.es/historia-2/siglo-xx/shostakovich-1a-parte/>