

**CHARLES CHAPLIN I EL CINEMA COM A  
TRANSFORMACIÓ EPOCAL:  
L'EVOLUCIÓ DEL PERSONATGE DE  
CHARLOT**



Mariona Armengol Vendrell

Treball de fi de Grau – Història de l'Art

Universitat de Barcelona

Juny de 2018

Dr. Josep Casals

# Índex

1. Introducció. ....	3
2. Metodologia. ....	5
3. El paper del cinema en l'art.....	6
3.1 L'aportació de Chaplin al seté art. ....	13
4. L'evolució de Charlot: L'art fet home. ....	20
4.1 Abans del personatge, l'autor. ....	20
4.2 Construir un món, construir un home. ....	24
4.2.1 Charlot, un retrat. ....	27
4.2.2 Els primers passos. ....	31
4.2.3 El desenvolupament.....	36
4.2.4 La plenitud.....	40
5. Conclusió.....	47
6. Bibliografia.....	50

# **1. Introducció.**

*El hombrecillo que anda con los pies hacia afuera es, en cierto modo, el héroe de nuestro tiempo. Expresa una realidad viva y resume el idealismo corto de miras de la gente de hoy en día. Su labor principal es vivir, y para lograrlo debe luchar contra todas las fuerzas de la sociedad.*

*Philippe Soupault. Europe.15 de noviembre de 1928.<sup>1</sup>*

Abans, fins i tot, d'entrar en qüestió, ningú podria negar la gran contribució que Charles Chaplin va aportar a l'art del segle XX. Podem dir que la transició cap aquest nou segle obriria noves vies d'expressió i de transmissió d'idees i pensaments cap a nous horitzons on la imatge fílmica seria implícitament revolucionària. Partint de l'admiració cap al seu personatge cinematogràfic, m'he proposat fer una aproximació – tan contrastada com sigui possible - a la figura de Charles Chaplin i a la seva obra que es manifesta a través de la innovació que suposa l'aparició del cinema en aquest trànsit secular.

La pregunta que es formulava Eisenstein al 1941: “¿con qué ojos mira Chaplin el mundo?” sembla ser encara - tal com apunta Daniela Silveira (2016, p.3) en la seva recent tesi doctoral - el millor punt de partida per a qui es planteja estudiar l'obra de Charles Chaplin. Referent a aquesta pregunta, l'autora esmenta que no es tracta d'un simple punt de vista, sinó que s'ha de considerar com una verdadera concepció del món. Consisteix, doncs, en descobrir com deia Eisenstein, aquell “ojo de pensamiento”, aquell ull capaç de veure però també d'ensenyar; un ull, per sobre de tot, excepcional. Partint, doncs, de la figura de Chaplin, el meu principal objectiu ha estat exposar el procés evolutiu de la seva obra personificada en i a partir del seu conegut vagabund, Charlot.

Abans d'incidir en el personatge chaplinià, he decidit iniciar l'estudi construint un teló de fons com a introducció al cos del treball. Aquest punt de partida -que esdevé essencial per després, parlar de Chaplin i la seva obra- tracta l'aportació transformadora que genera el cinema en l'art del segle XX. Els intel·lectuals d'inicis de segle com Walter Benjamin, Béla Balázs o Gilles Deleuze van percebre el nou trajecte que l'art començava a emprendre on la pròpia invenció artística es trobaria en plena transformació i en el qual el cinema hi tindria un paper fonamental. Veurem com la gran significació que obtindrà el cinema com a nova forma d'expressió permetrà a l'artista convertir-se en el subjecte creador i, fins i tot, en l'interpret de la seva pròpia obra. A través del cinema, l'artista seria capaç de transmetre a l'espectador la seva

---

<sup>1</sup> Cita extreta del catàleg de l'exposició “Chaplin en imágenes” organitzada per la Fundació “la Caixa”, l'any 2007, p.156.( La redacció d'aquest catàleg va ser duta a terme per Sam Stourdézé i la traducció i correcció dels textos per part de Mercè Bolló, Judit Cusidó i Carlos Mayor (Barcelona Kontext)).

pròpia i personal idea del món, així com la percepció que tindria d'aquest. A més i de manera conseqüent, el cinema generaria un efecte en l'espectador, és a dir, tindria la possibilitat d'actuar en la vida afectiva de l'home i de convertir-lo en un ésser pensador.

L'art de Charles Chaplin es convertirà en un dels exemplars d'aquesta innovació artística, el cinema, i de la nova capacitat que tindrà l'art de fer reflexionar i de transmetre uns valors mitjançant les vivències interiors de l'artista. En concret, veurem com ell ho sabrà manifestar a través de Charlot.

La gran i fonamental aportació que farà Chaplin al nou art serà la de donar-li un contingut humà. D'aquesta voluntat naixerà Charlot, l'individu extraviat davant la història que, al llarg de les seves aventures, cercarà amb anhel la llibertat i la felicitat en un món hostil i mesquí. La duresa del món exterior no li posarà les coses gens fàcils.

Al llarg del treball, veurem com s'anirà conformant la personalitat de Charlot, la seva transformació, la seva particular expressió corporal i els seus complements (el bastó, el bigoti, les grans sabates, etc), que acabaran representant per ells mateixos l'essència del personatge.

## **2. Metodologia.**

La consecució de l'objectiu proposat no és un camí fàcil, ja que preparar un estudi complet sobre l'obra de Chaplin és una tasca força inabastable, tan per l'amplitud i complexitat de la seva obra com pels estudis, opinions i interpretacions que els diferents intel·lectuals han fet sobre l'autor i el seu personatge.

Per començar, els estudis de Walter Benjamin, Béla Balázs i Gilles Deleuze<sup>2</sup>, entre d'altres, realitzen una anàlisi i una reflexió profunda del canvi direccional que emprèn l'art als inicis del segle XX. Les seves investigacions han esdevingut bàsiques per poder entendre la innovació que va significar l'aparició del cinema tant en l'obra d'art com en la figura mateixa de l'artista.

També he dut a terme una recerca bibliogràfica dels principals estudis que s'han fet sobre la figura cinematogràfica de Chaplin i el seu personatge Charlot. Els llibres cercats convergeixen entre els que fan una divulgació de l'obra chapliniana més encarada a un públic en general, fins als estudis que aprofundeixen més detingudament en el personatge universal de Charlot.

D'altra banda, també s'ha recorregut a la visualització dels films de Chaplin seleccionant els més significatius. D'aquests, les escenes que es mencionen en el treball es converteixen en exponents de l'evolució del propi personatge.

Un cop establert el teló de fons que inicia el treball i que ens permet desenvolupar, després, l'obra de l'artista, he volgut cenyir un període de temps creatiu a estudiar: des de la seva primera etapa artística fins a una de les seves grans obres culminants del procés evolutiu de Charlot, *Modern Times* (1936).

---

<sup>2</sup> Els estudis dels autors mencionats són els següents: *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica* (2003) i *El autor como productor* (2015) de Walter Benjamin. *Evolución y esencia de un arte nuevo* (1978) de Béla Balázs. *La imagen-tiempo* (1987) i *La imagen-movimiento* (1994) de Gilles Deleuze.

### **3. El paper del cinema en l'art.**

Durant l'anomenada “época del padre de familia”<sup>3</sup>, o “época victoriana” (Eisenstein, et al, 1973. p. 32) la vida humana semblava estable i clara però, inevitablement, el pas del temps l'encaminava cap a un nou món: el món del segle XX. En aquesta transició cap al nou segle, l'home es veu extraviat davant la història i empès cap a les forces desconegudes de l'atzar. Segons Eisenstein (1973, p.30), l'home contemporani es troba situat en una posició intermèdia en la qual no pot acceptar la injustícia social que l'oprimia, però tampoc mostra el coratge necessari per integrar-se a aquest nou món sense vacil·lacions. Referent a això, Villegas (1966, p.335) també menciona que l'home del segle XX vivia l'època del desencant, de l'escepticisme, del dubte, de la recerca sense rumb, d'una esperança vaga que no podia agafar forma. “El hombre se siente superfluo. Se siente trágicamente superfluo (...) se sienten patéticamente superfluos todos los hombres que quieren disponer de su destino”.<sup>4</sup>

Com a conseqüència d'aquest moment social, segons Cirici (1964, p. 26) l'art neix sempre quan es produeix una necessitat i, en el segle XX, l'art presentava un necessitat de canvi. Walter Benjamin ja apuntava: “tras la energía del callar llega la energía del construir”; afegint que l'artista es mostrava atent al potencial revolucionari dels nous horitzons en els quals s'encaminava l'art. Referent a això, Casals també afegeix: “El tránsito a lo específico del siglo XX se da a partir no ya del silencio sino del lenguaje, a partir de una conciencia orientada a la obra (...) constituida indisociablemente por lo sensorial y lo intelectual”.<sup>5</sup>

La manera d'entendre l'art canviava, fent-se palpable un canvi direccional cap a una nova forma d'expressió i de transmissió. El propi Wittgenstein sorprenia dient que: “el arte es expresión (...) precisamente porque él ha estado aprisionado en lo cristalino (...) no duda en volver la vista a lo humano que emergió en el fin de siglo”.<sup>6</sup> L'art, quan es deixa fluir en l'expressivitat, explora nous camps de representació. Tal com es menciona a *Constelación de pasaje* (2015, p.907) “ver el mundo desde la distancia de la representación hace de aquél un mundo humano”.

En aquest procés de transició, Cirici menciona que l'originalitat era la voluntat aïllada d'acostar-se a l'origen de les coses, una manera de trobar allò que tenim tots en comú, per sota o per sobre dels convencionalismes.<sup>7</sup>

---

<sup>3</sup>CASALS, Josep. 2015, p.960.

<sup>4</sup>VILLEGAS, Manuel. 1966, p.335.

<sup>5</sup>CASALS, Josep. *op.,cit.* p.960.

<sup>6</sup>*Ibid.*,p.962.

<sup>7</sup>CIRICI, Alexandre. 1964, p.117.

En el segle XX, la llei i la realitat objectiva cedeixen el seu lloc a una articulació funcional: “esa operación se teje en un ámbito de imágenes que es un ámbito corpóreo: las imágenes irrumpen como rostros, sonidos, olores (...)”.<sup>8</sup> Aquesta nova concepció de l’art, que configura una nova expressió del que és vivencial, porta al plantejament del problema de com es mira el món. El mateix Proust ja es planteja el problema de la “nostra representació de la realitat”.<sup>9</sup> Tanmateix, Rilke ja parlava d’un “estar aquí, el mirar y decir las cosas del mundo.”<sup>10</sup> Tal com menciona Iborra (2011, *op.cit.*) per Proust, el món real no té més existència que la que es reflecteix a través de la consciència de l’home. Proust creu que la representació objectiva del món és falsa.

Com explica Cirici a *Art i Societat* (1964, p. 26) el llenguatge tendeix a ser substituït per una expressió no tant precisa però molt més enèrgica. Una expressió nova que fa del segle XX un segle de la imatge. Un segle que mostrarà un llenguatge diferent i que no es correspondrà amb el precís i profund de la paraula, però esdevindrà molt més impressionant. El llenguatge<sup>11</sup> ja no arriba a l’home a través de la reflexió solitària del pensament, sinó - tal com afirma Cirici (1964, p.73) i com veurem a continuació en l’assaig de Benjamin sobre l’obra d’art a l’època de la reproductibilitat tècnica -, arriba a les col·lectivitats d’una manera directament fisiològica; és a dir, en forma de sensació experimentada realment per l’individu.

L’art, per tant, “esdevé un reflex de les idees i les motivacions. Un mitjà d’evasió individual. És un mitjà de coneixement. De fet, és una comunicació entre les coses i les idees a través del pensament i la vivència de l’artista. Per tant, és comunicació”.<sup>12</sup>

Benjamin, segons Pierre Missac (1997, p.88) creia que era en l’art, i de manera fonamental en les arts plàstiques, on millor es desenvolupa de manera conjunta: la categoria més alta del benestar i la conscienciació en el nivell social. En aquest sentit, es podien esperar canvis importants i, en general, canvis beneficiosos produïts per l’invent de la fotografia, i després, també, pel cinema: “La força que agafa la imatge al segle XX és un dels suports més certs a la gran capacitat per atènyer la sensibilitat col·lectiva, a un nivell i amb una extensió sense precedents”.<sup>13</sup>

Les noves expressions d’art són, per tant, generadores de canvis. Benjamin apuntava que, aquestes, aguditzen i enriqueixen la percepció de la realitat, tanmateix, faciliten l’accés de

---

<sup>8</sup>CASALS, Josep. 2015, p.980.

<sup>9</sup>IBORRA, E. 2011. “La renovació narrativa de principis del segle XX. Kafka, Proust, Joyce, Mann. *La serp blanca*. <https://sites.google.com/a/laserpblanca.com/la-serp-blanca/6-1-la-renovacio-narrativa-de-principis-del-segle-xx>. [Consulta: 5 febrer 2018].

<sup>10</sup>CASALS, Josep, *op.cit.*, p.969.

<sup>11</sup>Recordem que Casals a *Constel·lació de pasaje* (*ibid.*, p.960) ja mencionava que el llenguatge permet el trànsit a l’art del segle XX.

<sup>12</sup>CIRICI, Alexandre. 1964, p.83.

<sup>13</sup>*Ibid.*, p.74.

les masses a les obres del passat i del present. Es produeix, a més, la renovació de la naturalesa mateixa de l'art.<sup>14</sup>

Benjamin, a *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica* (2003), ja percep el context de transformació radical induït pel canvi tecnològic a la vegada que els nous horitzons empresos per l'art agafen un important potencial revolucionari.<sup>15</sup> Aquest potencial es troba amb un nou fenomen: el de l'època de la reproducció tècnica de l'art. Als volts del 1900, aquesta reproducció tècnica havia arribat a tal nivell que havia conquerit un lloc específic i propi en els diversos procediments artístics; és a dir: s'havia apoderat de l'art i en modificaria els seus efectes. Els canvis radicals són el resultat de les conquestes de la tècnica moderna en la qual: el material, el procediment de les arts, la pròpia invenció artística i el concepte mateix d'art es troben en plena transformació. Segons Benjamin, aquesta època es trobava en un instant crucial de metamorfosi i, a més, havia començat a predominar “el valor para la exhibición o para la experiencia”,<sup>16</sup> on l'obra d'art estava feta per a ser reproduïda. Per tant, i parafrasejant a Missac (1997, p.98), la intervenció de la màquina ocupa un lloc fonamental, un fet que es manifesta gairebé de seguida en la recepció del cinema. El cine, serà entès, per tant, com un nou mode d'expressió.

Tanmateix, Benjamin considera, també, que aquests canvis radicals, en la consistència mateixa de l'art, estan relacionats amb una reformulació profunda del món social.<sup>17</sup> D'aquesta manera, la reproducció tècnica de l'obra d'art és, per a Benjamin, un vehicle d'allò que podrà ésser l'art en una societat emancipada. Ben mirat, cal tenir en compte que la concepció artística es comença a englobar, en aquest punt, en un moment de protagonisme absolut de les masses, on s'estableix una funció social entre la relació d'aquestes i l'obra d'art. Quin paper porten a terme en aquest moment les masses?. En paraules de Benjamin: “la masa es en nuestros días la matriz de la que surge renacido todo comportamiento frente a las obras de arte que haya sido usual hasta ahora”<sup>18</sup>.

En la mateixa línia, Cirici (1964, p. 145) menciona també que “l'art establirà una comunicació amb la massa social i agafarà una funció enriquidora que trencarà els motlles de totes les convencions col·lectives”.<sup>19</sup> Benjamin apuntava que serà en la vida col·lectiva de les masses on es desenvoluparà el cinema i no en el paràmetre individual de cadascú. A més, considerava que el cinema depenia del judici dels individus, o en altres paraules: “del hombre de

---

<sup>14</sup>MISSAC, Pierre. 1997, p.88.

<sup>15</sup>Tal com apunta Béla Balázs en el seu llibre *Evolución y esencia de un arte nuevo*. 1978, p.27.: “la revolución de la expresión visual, (...) creó una base completamente nueva para el desarrollo artístico”.

<sup>16</sup>BENJAMIN, Walter. 2003, p.13.

<sup>17</sup>*Ibid.*, p.13.

<sup>18</sup>*Ibid.*, p.92.

<sup>19</sup>CIRICI, Alexandre. 1964, p.176.



la masa”<sup>20</sup>. Tal com afirma Benjamin (1983, p. 18), amb la imatge fílmica és dissoldrà la individualitat creativa de l’artista ja que, ben mirat, s’englobarà en un gènere dirigit a la comunicació massiva. Per tant, la reproductibilitat tècnica de l’obra d’art modificarà la relació de les masses amb l’art, produint-se una connexió que és, tal com apunta Benjamin, un important índex social<sup>21</sup>. La incidència del nou art enmig de la societat farà que aquesta nova forma d’expressió artística; és a dir, el cinema, permeti, tal com menciona Béla Balázs en el seu llibre *Evolución y esencia de un arte nuevo* (1978), el desenvolupament de les capacitats de percepció i comprensió del nou art.

Per tant, l’art es trobava en un període de trànsit essencial al 1900. En aquest trànsit cap a un nou segle, naixerà un nou art lligat a la industrialització: el cinema. Serà l’art cinematogràfic qui “repercutirà sobre el arte en su forma tradicional”,<sup>22</sup> ja que, segons Benjamin, a conseqüència del valor expositiu que agafarà l’art, l’obra artística esdevindrà una imatge amb funcions completament noves.<sup>23</sup> De fet, és en el cinema on Benjamin hi observa el que, per a ell, és la possibilitat més prometedora dins del procés de metamorfosi radical que viu l’art en la seva època.<sup>24</sup>

L’obra d’art englobada, ja, en una època amb un protagonisme absolut de la tècnica, serà contínuament reproduïda i aquest fet farà que esdevingui una obra d’art disposada a ser exposada múltiples vegades. Posant d’exemple l’obra fílmica, Benjamin apunta que aquesta reproductibilitat es fonamenta immediatament en la tècnica de la seva producció i, a més, permet la seva difusió immediata i massiva. Aquest fet, permet parlar de la raó de l’èxit popular que aconseguirà el cinema – tenint en compte que en aquest reeiximent també s’hi engloba el de les altres formes com: la fotografia, la premsa o la literatura – tal com apunta Benjamin a *El autor como productor* (2015). Referent a aquest aspecte, és a dir, l’èxit popular d’aquestes formes (on s’hi inclou el cinema), es deu, en bona part, a la tècnica de difusió. En relació a això, i parafraçant a Benjamin, el pes absolut de l’obra d’art recau en el seu valor d’exhibició, fet que genera que aquesta (l’obra d’art) es converteixi en una creació dotada de funcions completament noves, entre les quals destaca la funció artística. És el cinema la manifestació artística que més disposa a Benjamin a formular aquesta reflexió, ja que, aquest, esdevé un mitjà d’expressió nou i incomparable.<sup>25</sup> El procés de producció, doncs, es converteix en essencial en la creació d’una obra fílmica i, per exemplificar-ho, Benjamin menciona a Chaplin dient que aquest presentava una nova i remarcada tècnica en el procés de producció de la seva obra artística.

---

<sup>20</sup>MISSAC, Pierre. 1997, p.95.

<sup>21</sup>BENJAMIN, Walter. 1983, p.37.

<sup>22</sup>*Ibid.*, p.35.

<sup>23</sup>Benjamin (*ibid.*, p.35) afirma que, de fet, serà el cinema l’agent representatiu d’aquesta novetat.

<sup>24</sup>BENJAMIN, Walter. 2003, p.18.

<sup>25</sup>*Ibid.*, p.64.

Benjamin apuntava tan en *El autor como productor* (2015, p.22) com en *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica* (2003, p.91) que, abans que el cinema s'imposés, altres manifestacions artístiques com els "ismes" (per ex: el dadaisme, el surrealisme, etc.) ja tractaven de suscitar una reacció al públic. Aquesta reacció serà aconseguida també pel cinema d'una forma absolutament natural. Igualment a *Constelación de pasaje* (2015, p.1008), establint relació amb aquesta idea, es menciona que les formes d'art tradicionals tracten d'aconseguir efectes que, més endavant, la nova forma d'art aconseguirà amb tota naturalitat. En aquest punt és necessari afegir que l'art de Chaplin, objecte d'estudi en el qual ens centrarem més endavant, aconseguirà suscitar una reacció justament d'aquesta manera: "Chaplin hace efectivo de un modo más sencillo y natural lo que en el dadaísmo rompía con las viejas ideas de creación y recepción".<sup>2627</sup>

De manera definitiva, el cinema enriquirà el món de les sensacions amb la pretensió d'allunyar-se de l'aspecte encadenant, encotillat, d'allò nascut de la raó o d'allò que presenta un judici regit per la tradició: "el cine contribuirà a una nueva cultura de la sensibilidad".<sup>28</sup> Ben mirat, Béla Bálazs (1978, p.16) ja mencionava que el film esdevé un nou art, tan diferent dels altres com la música de la pintura i aquesta de la literatura. Degut a la seva essència és una nova revelació de l'home.

D'altra banda, Deleuze en el seu llibre, *La imagen-movimiento* (1994), menciona a Bergson dient que aquest afirmava que el cine esdevenia: "l'òrgan d'una nova realitat",<sup>29</sup> definint-lo com un sistema que reproduïx el moviment referint-lo a l'instant qualsevol. A més, menciona que el cinema ens mostra una imatge que engloba una concepció moderna del moviment, esdevenint immediatament una "imatge-moviment".<sup>30</sup> Tanmateix, i en relació amb això, Benjamin ens parla que l'obra d'art englobarà en ella mateixa una explicació; una explicació que es torna precisa i imperativa amb el film, on la interpretació de cadascuna de les imatges ve condicionada per la successió de totes les que ja han passat.<sup>31</sup>

Deleuze apunta que el moviment adopta una nova dimensió conceptual, on el moviment cinematogràfic és exaltat com un nou relat capaç d'aproximar-se a allò percebut, a allò precipitant; així com al món que l'envolta i a la percepció d'aquest món. Tanmateix, com es menciona a *La imagen-movimiento* (1994), el cinema es mostra en contacte continu amb un

---

<sup>26</sup>CASALS, Josep. 2015, p.1027.

<sup>27</sup>De fet, Cirici al seu ja mencionat llibre: *Art i Societat* (1964, p.193) reflexiona en la mateixa línia dient que, al segle XX, concretant en els anys de la Gran Guerra, es va cristal·litzar el sentit més pur de l'art expressiu, encarnat per Dadà, un aspecte que Chaplin faria després de manera natural.

<sup>28</sup>CASALS, Josep. *op.cit.* p.1009.

<sup>29</sup>DELEUZE, Gilles. 1994, p.21.

<sup>30</sup>*Ibid.*, p.15.

<sup>31</sup>BENJAMIN, Walter. 1983, p.46.

estat on les coses no paren de canviar. Deleuze ho anomena “materia-flujo”<sup>32</sup>, aspecte on s’hi troba carència de qualsevol punt de referència o d’enclavament.

El mateix Deleuze (1985, p.43) afirma que les imatges fílmiques esdevenen plàstiques i sensibles, a l’igual que sensibilitzadores. Això permet l’aparició de l’efecte de xoc. Un efecte sensible que és produït pel nou art; és a dir, per les noves formes artístiques com la fotografia, la premsa o el mateix cinema. En aquest punt, Benjamin (2003, p.91) explica que l’obra d’art, es converteix en un projectil que impacta en l’espectador, dotant a l’obra d’art d’una qualitat tàctil. En el cinema, segons Benjamin, s’hi troba clarament, aquesta qualitat. És, en aquest punt, quan els estudiosos com Benjamin o Deleuze introdueixen el concepte del “efecte de xoc”. Aquest, és un concepte que va relacionat de manera intrínseca amb les transformacions profundes que viu l’aparell perceptiu. És en l’home on es manifesten les transformacions pel que fa a la seva percepció sensorial i, de fet, és en el cinema on més s’observen aquestes transformacions perceptives.

Està clar que el film fa col·lectiva la visió de les imatges i potència la transmissió de conceptes i idees que aquestes desenvolupen. L’espectador, davant de la imatge fílmica, no pot abandonar-se al flux de les seves associacions i, per tant, aquesta imatge es presenta a l’espectador de manera continuada i carregada d’informació, i no de cap altra manera. L’anomenat efecte de xoc fa possible que les diverses situacions de la trama conflueixin entre si. D’acord amb això, Béla Balázs (1978, p.27) apunta que el film no permet que l’espectador contempli lliurement l’escena segons el seu humor o la simple casualitat sinó que força als ulls a passar de detall en detall.

El cinema engloba, en ell mateix, una potència i, en canvi, no presenta una simple possibilitat lògica. El que el cinema pretén és comunicar-nos aquest impacte. Deleuze, de la mateixa manera que Benjamin, apunta que amb el cinema, el públic no pot escapar-se del xoc que desperta en ell un pensador; és a dir, un ésser reflexiu i pensant. A més, Deleuze també menciona que el cinema té una pretensió, un propòsit: l’art havia d’imposar necessàriament aquest xoc. Amb aquest element, el cinema provocaria un canvi en el món i generaria una massa pensant; és a dir, provocaria que els homes reflexionessin en si mateixos esdevenint pensadors en potència. Per tant, es creu fermament que el cinema seria capaç d’imposar l’impacte i, a més, d’imposar-lo a les masses, al poble.

El cinema és, doncs, el clar exemple de guany en percepció.<sup>33</sup> A més, el valor que agafa la recepció a l’obra d’art apunta a una doble perspectiva: d’una banda, les formes d’experiència noves; i per l’altra, les formes d’acció capaces d’apropriar-se del nou dia, dels canvis essencials

---

<sup>32</sup>DELEUZE, Gilles. 1994, p.89.

<sup>33</sup>CASALS, Josep. 2015, p.1026.

que viu l'art. El film aporta, en ell mateix, imatges que són una obertura. Benjamin, en referència a això, apunta que aquestes imatges transformadores, que obren nous horitzons, porten l'espectador cap allò inesperat, allò imprevisit. Podem veure com el cinema és un clar exemple d'agent mobilitzador de masses, aspecte que l'art té la temptació d'aconseguir i que, tal com esmenta Benjamin, ho aconsegueix a través del setè art.<sup>34</sup>

Cirici, igual que Deleuze, ja parlava del poder que agafa la plàstica en el context de l'aparició del cinema, juntament amb les noves formes d'expressió artística. A més, Cirici (1964, p.74) mencionava que la plàstica presentava un aspecte involuntari però rellevant. Aquest era que la seva sola presència tenia la virtut de canviar moltes coses a la consciència de la gent. Les imatges, en aquest cas, constitueixen aquesta massa plàstica que engloba trets d'expressió de tot tipus: visuals, sincronitzats o no, sonors, elements d'acció, siluetes i fins i tot, gestos. A través de les figures-imatges es crea un pensament primitiu que traspasa la individualitat i constitueix els segments d'un pensament realment col·lectiu. Aquest nou pensament desenvolupa, a més, una potència d'imaginació desbordant, patètica, etc, que arriba fins als límits de l'univers, com apuntava Eisenstein: "un desenfreno de representaciones sensoriales".<sup>35</sup>

Tanmateix, la imatge cinematogràfica esdevé útil i apta, de tal manera que, segons Deleuze, aconsegueix mostrar l'acció de l'home sobre la Naturalesa, així com l'exteriorització del mateix home. En definitiva, mostra el vincle de l'home amb el món. En relació amb aquest punt, Eisenstein (1985, p.217) reflexiona dient que el cinema no té per subjecte a l'individu i ni per objecte una història, sinó que té per objecte al món i a la Naturalesa i per subjecte a la massa; en concret, la individualització de la massa humana i no una persona com a ésser individual.

Com s'ha vist anteriorment, molt autors com Benjamin, Cirici, Deleuze o Balázs ja apuntaven que el cinema, en si mateix, encarna una gran potencialitat. Aquesta, s'uneix per naturalesa amb els aspectes relacionats amb el fet productiu, un fet esdevingut cabdal en una època d'absoluta importància de les masses. En aquest punt s'hi troba l'artista, esdevenint el subjecte creador; el qual, a través de la successió i la possibilitat de reproduir la seva obra, està en disposició no només de mostrar la seva obra, el film; sinó que, a més a més, el pot interpretar. Parafrasejant a Béla Balázs (1978, p.27), apareix en primer pla la personalitat del creador del film.

Benjamin, a *El autor como productor*(2015) escriu unes consideracions emmarcades en una època amb el protagonisme de les masses però, tal com s'ha dit, també en una època de crisi

---

<sup>34</sup>BENJAMIN, Walter. 1983, p.68.

<sup>35</sup>DELEUZE, Gilles. 1985, p.213.

generalitzada. Davant d'aquest nou horitzó, s'hi troba l'artista, que, segons Benjamin, és el creador que té l'exigència de reflexionar, de preguntar-se per la seva posició no només davant dels processos socials sinó, ben mirat, dins d'aquests mateixos. Per tant, l'autor dóna importància a l'autonomia que, necessàriament, ha de prendre el poeta o l'artista: "su libertad de escribir lo que quiera".<sup>36</sup>

D'altra banda, Cirici (1964, p.225) menciona que, en l'art, atès que és construcció i comunicació, hi ha un context psicològic individual i social. Això fa que les noves activitats artístiques, entre elles el cinema, tinguin més possibilitats d'actuació en la vida de l'home, en la vida afectiva de cada dia.

L'home i el seu entorn s'endinsen en una nova manera d'actuar davant les coses i, per tant, es produeixen canvis substancials en la percepció i la recepció de les noves aportacions artístiques que apareixen. Referent a això, l'ésser humà pot veure com davant de "la organicidad vinculada a la actividad plácida y contemplativa" ara emprèn lloc *la sensation*, que s'emmarca en un "espacio-tiempo abrupto y fragmentario".<sup>37</sup> L'art s'endinsa en un període de cabdal evolució i enmig d'una reformulació de diversos aspectes externs, com els socials i polítics, entre altres; els quals hi realitzen un condicionament fonamental. En relació a això, Cirici (1964, p.226) ja menciona que tota direcció evolutiva de l'art serà aquella que s'insereixi dins l'acceptació de les noves condicions de la vida de les masses, de les seves necessitats i dels mitjans d'actuar sobre ella. A més, un altre aspecte relacionat és l'índex social que englobava l'art, del qual parlaven Benjamin i Cirici. Aquest darrer, també en fa menció dient que l'art deixa d'ésser un divertiment de la burgesia per passar a tenir una voluntat d'utilitat social que es demostra en l'interès dels artistes pel cinema. Ben mirat, és el que farà Chaplin: agafarà el cinema com a mitjà d'expressió del seu art i el farà l'espai on construirà la seva obra artística i el seu Charlot.

### 3.1 L'aportació de Chaplin al setè art.

Davant del cinema, el qual apareixia com una formulació radicalment nova, els artistes contemporanis es mostraven sensibles a l'evolució que el setè art començava a generar. A més, aquesta nova forma artística, que esdevenia tècnica, es convertia també en universal. No era un nou llenguatge sinó que, a través d'aquest, el cinema treia a la superfície una matèria que es feia intel·ligible i hàbil per construir el seu propi món i els seus propis objectes. Tal com menciona Deleuze (1985, p. 347), aquesta nova condició que instaurava el cinema consistia en moviments i processos de pensament i en punts de vista extrems d'aquests moviments i processos. L'artista desenvolupava la seva obra, no d'una manera raonada i conscient, sinó mogut per una força

---

<sup>36</sup>BENJAMIN, Walter. 2015, p.8.

<sup>37</sup>CASALS, Josep. 2015, p.1025.

espontània i intuïtiva. Perquè, tal com menciona Villegas (1966, p.333): “es un artista que contempla, que descubre y se lanza a sumergirse en ese orbe que lo llama, sin preocuparse dónde está el fondo (...)”. Chaplin crearà d’aquesta manera, representant amb la seva obra, l’eternitat de la seva època.

La imatge visual comença a mostrar l’estructura d’una societat, la seva situació, els seus llocs i les seves funcions, actituds i rols; també mostra les accions i reaccions dels individus; en suma, la forma i els continguts. Per tant, el cinema oferia, tanmateix, l’ésser natural de l’home en la història o en la societat.

En relació amb això, Villegas (1966, p.28) exposa la següent cita: “El cine es la leyenda de nuestro tiempo, de lo que están hechas las ilusiones del hombre de hoy (...). El cine es el ensueño y la evasión de nuestra época”. El cinema però, no mostra només a l’home i la seva època, sinó que s’hi enfronta i l’explora des de la autenticitat: “el cine se enfrenta con las inquietudes y los problemas de su época, trata de recogerlos, de expresarlos, de resolverlos (...). El cine es ya un gran arte: el arte del siglo XX.”<sup>38</sup>

Charles Chaplin apareix en una de les primeres etapes de formació del cinema i la seva gran i fonamental aportació al nou art és la de donar-li un contingut humà, a més de fer protagonistes als homes. A partir d’aquesta idea, Charlot conformarà la seva gran creació i l’aportació essencial a l’art en el qual s’expressarà.

Enmig d’aquell primer cinema, que presentava la voluntat d’anar-se definint, faltava, doncs, el que l’hauria d’identificar realment. Aquest subjecte era, tal com esmenta Villegas, l’home: “lo que le daría sus verdaderas dimensiones, porque el hombre es la medida de todas las cosas”.<sup>39</sup> Aquell cinema del 1914, manejava una conjunció entre allò fantàstic i allò realista, i necessitava la dimensió essencial de l’art que, segons Villegas, era el contingut humà. Enmig d’això, sorgirà Charlot, que “es, sencillamente, el primer hombre que aparece en la pantalla”.<sup>40</sup>

El cinema era, doncs, tal com apunta Deleuze (1985, p.371), una nova pràctica de les imatges i els signes. Chaplin, mitjançant la seva creació artística, restituirà a l’espectador el valor intrínsec d’aquestes imatges i explorarà, tal com apunta Ortega a *Chaplin, la sonrisa del vagabundo* (2008, p.134) l’essència d’aquestes, sense artificis ni grandiloqüència banal; el que farà, atempta, només, al conflicte de l’ésser humà en la seva eterna lluita per aconseguir la felicitat. En relació al que apunta Ortega en el seu llibre, Sergei Eisenstein a *El arte de Charles Chaplin* (1973) ja citava que l’art de Chaplin era el més ferotge de tots, afegint també que: “era el arte más coherente, más embebido de una idea única, de un solo pensamiento”. Un arte que

---

<sup>38</sup>VILLEGAS, Manuel. 1966, p.29.

<sup>39</sup>*Ibid.*, p.40.

<sup>40</sup>*Ibid.*, p.42.

induce a pensar acerca del destino de la sociedad (...) acerca del destino y felicidad del hombre, y de lo inalcanzable de esa felicidad”.<sup>41</sup> Chaplin, doncs, amb el seu art, seguia les directrius del gran art contemporani; iniciava un plantejament dels problemes comuns i un anàlisi de l’home i la seva dissort. En essència, no feia res més que filmar la vida de la humanitat contemporània, les seves desgràcies, les seves lluites, les seves il·lusions i desil·lusions. Eisenstein (1973, p.50) afegia que Chaplin, a través dels seus films, mostrava l’home contemporani “extraviado frente la historia”, filmava a l’individu que no estava en condicions de comprendre el procés històric que vivia. D’aquesta manera, per tant, contribuïa a aquesta concepció de la vida. A més, aportava al cinema, també, una creació aguda, original i plena d’insòlita força d’imaginació.

El cinema, per tant, significa un guany respecte a la percepció mitjançant la formulació de noves experiències i la realització de noves formes d’acció capaces d’apropiar-se del nou despertar de l’art.

Els autors deixen clar que el cinema esdevenia, en el panorama artístic, una aportació nova i revolucionària. A *Constelación de pasaje* (2015, p.1061) es menciona que el cinema irromp dins l’art com una “via de ejercitación”; és a dir, com una via per on es filtren les sensacions i els pensaments de l’artista creador per mitjà de les imatges i, també, conseqüentment, per mitjà dels gestos. El primer cinema es vinculava amb la gestualitat. En relació amb això, Adorno, al parlar de Kafka, apuntava que, aquest últim, establia una connexió entre la gestualitat i allò animal i el cinema mut. Referent a aquest últim punt, Béla Balázs citava que el cinema tenia una propietat: “la mudez”<sup>42</sup> i en el desenvolupament d’aquest cinema les paraules van ser substituïdes per un expressiu joc de mirades matisades pel gest, o tal com el defineix l’autor: la mímica parlada. A més, Agamben presentava aquest cinema com una “reapropiación del gesto”<sup>43</sup> i Artaud veia el cine com una via d’alliberament de les forces i els impulsos interns i inconscients, els quals estaven oposats a l’immobilisme. Pel que fa a aquest aspecte, el mateix Agamben a “Notas sobre el gesto”<sup>44</sup> constata que des de finals del segle XIX la burgesia occidental havia perdut definitivament el gest. D’aquesta manera, en el cinema d’aquest moment, eren necessàries les pantomimes, els gestos exagerats i grotescos que exercien una irresistible acció còmica sobre l’espectador.<sup>45</sup> Pierre Leprohon en el seu llibre *Charles Chaplin* (1961, p.208) apunta en referència al que s’ha mencionat en aquest paràgraf que, Chaplin, en el moment d’expressar els seus pensaments, els seus sentiments en tenia prou amb utilitzar el gest, la sorpresa de la mirada, una actitud. En definitiva, i tal com exposa l’autor del

---

<sup>41</sup>EISENSTEIN, S, et al. 1973, p.25.

<sup>42</sup>BALÁZS, Béla. 1978, p.23.

<sup>43</sup>CASALS, Josep. 2015, p.1061.

<sup>44</sup>*Ibid.*, p.1061.

<sup>45</sup>BALÁZS, Béla. *op.cit.* p.23.

llibre: “esta voluntad de permanecer constante y estrictamente visual encontró asimismo en el cine mudo una expresión ideal”<sup>46</sup>.

El gest, impulsat novament amb l'aparició del cinema, presentava dos aspectes transcendents: d'una banda, permetia introduir dins l'obra cinematogràfica la constant comunicació i, per l'altra, estava vinculat i procedia de la mateixa realitat. Benjamin, respecte a aquest fet, menciona que en el cinema hi tenien lloc interrupcions constants que permetien obtenir els gestos. I, per tant, quan més s'interrompia una acció, més gestos s'obtenien. Chaplin, utilitzava el gest provocat per una acció, fet que li permetia experimentar amb les circumstàncies socials de l'home.<sup>47</sup> En relació amb això, Villegas explica que els seus gestos eren purs i esdevenien eters perquè sempre podien ser traduïts a uns homes i a una època. D'aquesta manera, i com a conseqüència de la introducció d'aquest mecanisme d'expressió, el còmic anglès generava amb l'ús del gest uns valors igualment purs. Chaplin agafava un moviment, un sentiment, un tret psicològic i el fixava i l'aïllava en tota la seva puresa representativa. Béla Balázs (1978, p.33) apuntava que els gestos representaven conceptes i sentiments que no es podien expressar amb la paraula. Representaven vivències interiors (pensaments no racionals), que no s'haguessin manifestat encara que l'home hagués pogut articular una paraula.

Anàlogament, però en uns quants anys posteriors, Deleuze (1994, p. 240) explicava que Chaplin va saber escollir els gestos més pròxims que esdevenien transcendents. A més, cada una de les expressions de Chaplin anaven acompanyades d'una situació corresponent. Per tant, mitjançant la relació de la situació (acció) amb l'afegit del gest que irrompia en el rostre, Chaplin feia emergir una emoció interna i, al mateix temps, provocava també el riure i a l'irrevés. En relació a aquest punt, Pierre Leprohon menciona una cita de Jean-Louis Barrault de la revista “Cine-Club” en la qual fa observar que: “todas las actitudes de Charlot están sintetizadas en su busto, que todos los movimientos irradian desde ese centro hacia todas las partes del cuerpo a la vez”.<sup>48</sup>

Gràcies, doncs, a l'art de la mímica i del gest s'aconseguirà transmetre moltes coses ocultes sense contingut racional i comprensible, però tampoc confús i indeterminat. Es crearan experiències humanes clares i concretes, no formulades racionalment. D'aquesta manera es farà visible l'home interior<sup>49</sup>, fet que en Chaplin serà un esdeveniment important en la seva creació.

Chaplin era àgil en crear les més àmplies i diverses situacions. Una d'elles arribava a l'espectador fins a provocar l'emoció i l'altra, generava comicitat. A part d'això, Chaplin sabia

---

<sup>46</sup>LEPROHON, Pierre. 1961, p.208.

<sup>47</sup>BENJAMIN, Walter. 2015, p.59.

<sup>48</sup>LEPROHON, Pierre. *op., cit.* p.209.

<sup>49</sup>BALÁZS, Béla. 1978, p.35.



situar una distància màxima entre les dues accions que prèviament havia triat. A aquest fet, Deleuze ho anomena “circuito risa-emoción”, en el qual les dues accions s’anaven reactivant.<sup>50</sup> En definitiva, el mèrit on regeix la seva aportació artística està en el fet de provocar les dues coses a la vegada. En paraules de Deleuze: “en hacer que ríamos cuando más conmovidos estamos”.<sup>51</sup>

D’aquesta manera, doncs, per mitjà de l’acció, l’art i, en concret, el de Chaplin, tracta d’expressar i captar directament el valor pur que vol expressar. En Chaplin, l’assumpte o l’anècdota és el que menys transcendeix. No importa quina naturalesa presenti l’acció si en ella mateixa s’hi pot trobar un valor. Aquest valor arriba al públic i esdevé la raó per la qual aquest públic sent i viu l’obra. Chaplin expressa el seu art a través dels temes de l’època contemporània i els aspectes que constitueixen la vida de l’home del seu temps. Això farà que Chaplin porti al cinema un art que esdevé d’acció i ell, també, de manera conseqüent, es transforma, tal com apunta Villegas (1966, p.329), en un artista d’acció. Un artista que, segons André Bazin (1972, p.80) donarà vida a Charlot, una obra personal que anirà evolucionant.

En les seves interpretacions, abans fins i tot de passar a la pantalla i de crear el seu Charlot, Chaplin ja dotava de presència humana als individus que interpretava - tal com es veurà en l’època que treballà per Fred Karno -. Interpretant un “gentleman ebri” introduïa a l’aspecte còmic, de pantomima, una notable flexibilitat acompanyada d’una riquesa de matisos i unes possibilitats d’expressió úniques. Tal com reflexiona Villegas: “la situación y el gesto se aíslan con el hombre, de todo lo que puede explicarle y moverle; por eso es cómico”.<sup>52</sup>

En Chaplin, a mesura que la seva obra anirà evolucionant, s’observa que, cada cop més, la seva expressió es desenvoluparà amb un llenguatge universal: utilitzarà el riure. En referència a aquest fet, Walter Benjamin a l’article “Chaplin, una mirada retrospectiva”, dins el llibre *Charlie Chaplin* (2010) d’Eisenstein, menciona que, amb els seus films, Chaplin suscitarà l’emoció més internacional i més revolucionària de les masses: el riure. De manera definitiva, Chaplin només fa riure a la gent – menciona Soupault – “pero hacer reír no es solo una de las cosas más difíciles de lograr, es también quizá la más importante socialmente”.<sup>53</sup>

Per provocar, però, el riure, primer dotarà els seus films d’idees; unes idees que es manifestaran i es transmetran a través de les accions i les situacions que crearà. Farà viure, com veurem, la idea posada en acció. Ben mirat, és la idea la que mou a l’home, menciona Villegas (1966, p.306), ja que el que vol expressar a través del riure és la idea. A més, obté la farsa a través de l’elaboració dels seus personatges purs, representatius i gairebé abstractes. Per tant, la

---

<sup>50</sup>BENJAMIN, Walter. 2015, p.240.

<sup>51</sup>*Ibid.*, p.240.

<sup>52</sup>VILLEGAS, Manuel. 1966, p.327.

<sup>53</sup>BENJAMIN, Walter. “Chaplin, una mirada retrospectiva”. Dins: EISENSTEIN, S, et al., 2010, p. 63.

idea serà posada i es mostrarà íntegra en l'acció. La idea viurà com un personatge més dels films i es manifestarà en els personatges humans. D'aquesta manera, Chaplin conduirà el seu art inevitablement a la comicitat. Perquè la idea, deshumanitzada, sense la vida real de l'home que la pugui justificar, mostra tota la seva incongruència i la buidesa vital.

Que expressarà, doncs, Chaplin provocant el riure amb el seu cinema? La vida total de l'home. Un home que s'encarnarà, com es veurà, amb el seu rodamón: Charlot. Què narrarà amb el riure? Villegas (1966, p.307) exposa en aquest punt que Chaplin narra, amb el riure, el drama de l'home, la tragèdia que es converteix en la culminació d'una vida i d'un ésser. D'aquesta manera, l'autor aconsegueix arribar a la cima més alta de l'humor. Tanmateix i, per la seva transcendència, el farà esdevenir etern. Chaplin expressarà, també, a través del riure, ni més ni menys que la figura de Charlot. En aquest punt, és important subratllar que, dins l'obra que crearà l'autor, és necessari separar allò còmic – el seu mitjà d'expressió – del drama que serà expressat amb el riure. (És oportú mencionar que el riure i l'humor en Chaplin, no és l'objecte d'estudi que es vol desenvolupar en aquest treball, per tant no serà tractat en profunditat. Tot i això, es considera oportú fer-ne menció ja que és, realment, un aspecte molt rellevant i important dins l'evolució del personatge de Charlot i com a tema, podria ocupar tot un sol treball.).

Eisenstein, en referència a l'obra artística de Chaplin, menciona que aquesta es desenvolupa en dues direccions: la comèdia i la tragèdia:

La dramaticidad atraviesa la trama de la aventura cómica de su desaventurado protagonista. Hay algo más que simple comicidad. Una definición de la sociedad contemporánea que obliga a reflexionar y produce compasión. Es ante todo un arte que induce a pensar (...) acerca del destino y felicidad del hombre, y de lo inalcanzable de esa felicidad. (EISENSTEIN, S, et al, 1973, p.24).

Per tant, Chaplin agafarà la comicitat, cuidadosament creada, i repartirà el sistema còmic al llarg de l'evolució de la seva obra fílmica.

D'on sorgeix tota la comicitat en el seu art?. La seva comicitat no és inventada sinó extreta pacientment de la realitat. És un anàlisi de les coses i dels fets que passen als homes. Chaplin atrapa, a través del convencionalisme, la vida diària, vulgar i minuciosa i l'exposa a la pantalla i davant de l'espectador.<sup>54</sup>

Un altre aspecte important que Chaplin aportarà en la seva creació cinematogràfica serà la importància del rostre. En respecte a això, a *Constelación de pasaje* (2015, p.1009) es

---

<sup>54</sup>Tal com afegeix Villegas (1996, p.312) Chaplin aportarà així un element cabdal en la seva obra artística: el descobriment de la vida diària.

menciona a Musil, el qual suggereix que al cinema “todo adviene con la fuerza simbólica del rostro”. Partint d’aquesta cita, i observant les aportacions que fa Deleuze (1985, p.131), en el cinema de Chaplin s’hi troba la introducció d’un element emotiu i afectiu que presenta una gran intensitat: la potència del rostre intensiu i flexible de Charlot. El seu rostre, en primer lloc, engloba una unitat que és reflex de tot el que l’envolta. I, en segon lloc, quan experimenta i/o sent quelcom, intensifica totes les seves parts expressives.

Charles Chaplin, mitjançant la creació del seu art, aconsegueix una total integració de la seva obra fílmica amb el públic. Aquest fet, segons el llibre *Charles Chaplin* (1961, p.14) de Pierre Leprohon, s’aconsegueix perquè l’espectador reconeix en Chaplin, de manera objectiva, el món que veu i, de manera subjectiva, el món que sent. Des d’un altre punt de vista, André Bazin (1972, p.79) menciona que l’obra d’art només aconseguirà el seu valor si la personalitat de cada un dels autors pot ser percebuda pel públic. Aquest aspecte que parla Bazin es troba en l’art de Chaplin. Per això, les obres cinematogràfiques de Chaplin no envelleixen perquè creen un estil propi tan innovador i autèntic que aconsegueixen traspasar la pantalla. En aquest punt, l’autor del llibre fa especial menció a l’article *El montaje continuo, de Chaplin a Rossellini* de Jorge Grau en el qual es sosté que: “cada una de sus películas no es una sucesión de escenas más o menos acertadas, una sucesión de planos más o menos imperfectos, sino un todo, una sola obra compacta, concreta y abstracta al mismo tiempo, como reflejo que es de la verdad”.<sup>55</sup> Leprohon incideix en aquest aspecte dient que, per aquest motiu, és a dir, per la originalitat i la autenticitat que preserven les obres de Charles Chaplin, i pel fet d’haver sigut innovador en la seva època, el seu art li permet mantenir-se en l’actualitat. En referència a això, Bazin explica que el fet essencial de Chaplin es troba en la llibertat subjectiva de les seves relacions amb l’art per excel·lència del segle XX; és a dir, el cinema: “Chaplin es quizá el único ejemplo hasta el momento de un creador que ha subordinado totalmente el cine a lo que tenía que decir (...)”.<sup>56</sup>

En definitiva, l’art de Chaplin segueix les directrius del gran art contemporani: a través del cinema, presenta a l’espectador aquell home de començaments del segle XX expressat en tota la seva dimensió, tal com menciona Eisenstein (1973, p.40), des d’un punt de vista molt elevat. No mostra, només, la consciència de l’home modern; demostra, sense encobriment, que el caràcter d’aquest no té res d’heroic i planteja, a més, els seus problemes comuns amb agudesesa, originalitat i fent ús d’una insòlita força d’imaginació.

---

<sup>55</sup>LEPROHON, Pierre. 1961, p. 13.

<sup>56</sup>BAZIN, André. 2002, p.97.

## **4. L'evolució de Charlot: L'art fet home.**

### 4.1 Abans del personatge, l'autor.

L'art de Chaplin presenta un aspecte molt peculiar que no es podria entendre sense tenir en compte, abans, la seva infantesa. Els primers anys de Charles Chaplin tindrien una importantíssima rellevància en la creació del seu personatge i, posteriorment, en el desenvolupament i plenitud de Charlot.

Al parlar dels orígens de Chaplin, Pierre Leprohon en el seu llibre *Charles Chaplin* (1961, p.20) menciona que no s'ha pogut establir una genealogia exacta i certa de l'artista. Leprohon, a l'igual que Villegas, apunta que la seva casa natal estaria situada al número 207 de Kennington Road, un suburbi del sud de Londres. En canvi, Minney en el seu llibre *Charlot. El genial vagabundo* (1955, p.10), apunta un argument contrari als anteriors dient que va ser al barri de Bermondsey el lloc de naixement de Chaplin, enlloc del barri de Kennington o als barris de Clapham o Balham. Tot i això, Leprohon ja menciona en el seu llibre que el lloc de naixement exacte de Chaplin no s'ha pogut concretar ja que, segons l'autor, el nom de l'artista no s'inclou en els registres londinencs. Fins i tot, afegeix que s'havia dit que Chaplin havia nascut a Fontainebleau; afirmació que l'autor manifesta com a falsa. D'altra banda i de manera encertada, els estudiosos coincideixen quan mencionen la seva data de naixement: el 16 d'abril del 1889 a Londres.

Segons Villegas, (1966, p.45), al mateix any que neix Chaplin, la revolució industrial del segle XIX produïda per la invenció de les màquines, ja s'havia acabat i, ara, les màquines començaven a produir una força nova i desconeguda: el proletariat industrial. Chaplin forma part d'aquest Londres de finals del segle XIX, una ciutat que es sent el centre de l'univers. Tanmateix, ell neix en un barri pobre: "Nació, más que nunca en ninguna parte, en el fondo del mundo"<sup>57</sup>. Chaplin es convertiria en un petit vagabund que viuria tal com ell mateix mencionaria: "en los niveles inferiores de la sociedad".<sup>58</sup> El seu lloc de naixement i els seus primers anys de vida es convertiran, per tant, en un fet que l'influenciarà per la resta de la seva vida.

Tal com apunta Leprohon, (1961, p.20) la infància de Chaplin continua sent el període més commovedor de la seva vida. En la infantesa és on millor es distingeix la interrelació del destí i de l'obra, el reflex del creador sobre la seva creació. L'autor apunta que, segurament, els records de Chaplin presidirien la composició de Charlot i determinarien, en els seus millors detalls, l'aspecte i el caràcter del personatge.

---

<sup>57</sup>VILLEGAS, Manuel. 1966, p. 45.

<sup>58</sup>BAZIN, André. 2002, p.12.

La seva mare, Hannah Hill era cantant i ballarina de music-hall anglès i actuava amb el nom de Lily Harley. El seu pare, Charles Chaplin, jueu d'origen francès, era un actor polifacètic, que, segons Villegas (1966, p.46) componia les seves pròpies cançons i les cantava als cafès i als music-halls. Els primers cinc anys d'infantesa, ha explicat el propi Chaplin, van ser de certa tranquil·litat econòmica, uns anys que ell recordava amb emoció; tot i això, serien una anys que s'acabarien aviat. Leprohon (1961, p.22) menciona que el pare, alcohòlic, moriria a finals del 1894, un esdeveniment que es convertiria per a Chaplin en un dels records més tristos. Quan la mare de Chaplin va caure malalta per una depressió nerviosa, es va veure obligada a abandonar el teatre; fet que iniciaria, irrevocablement, una època de misèria que acompanyaria a Chaplin durant molts anys. Aquesta misèria, però, li serviria per explotar, des de petit, una precoç vocació ja que, als cinc anys, Chaplin debutaria a escena substituint la seva mare.

D'aquells anys de misèria, el germanastre de Charles, Sydney Chaplin, explica: “Vivíamos en un cuartucho miserable, y lo más a menudo no teníamos nada que comer”.<sup>59</sup> Tanmateix, el propi Charles Chaplin també recorda: “Me veo subiendo y bajando sin cesar los tres pisos (...), aquel Lambeth que yo dejé, su miseria y su mugre”.<sup>60</sup>

Com apunta Minney (1955, p.16), la necessitat, l'esperança i la parcial satisfacció van ocupar gran part de les seves primeres vivències, les quals van aguditzar la seva percepció dels més insignificants esdeveniments quotidians. Tot això dotà a Chaplin d'una gran capacitat imaginativa. Tal com afegeix l'autor, de les seves vivències se'n derivaria l'original essència de les seves obres.

Chaplin, ja de ben petit, va començar a demostrar, per tant, un gran poder d'assimilació de tot el que veia i captava a través dels seus ulls: cançons, balls, imitacions, pantomimes, recitals, acrobàcies, comèdies, drames (...).<sup>61</sup> Leprohon destaca un fet important d'aquests anys: el moment en el qual aconsegueix un contracte per formar part de la companyia *Eight Lancashire Lads*, dins la qual demostraria un gran do per la imitació i perfeccionaria, per indicació de la seva mare, la pantomima i el ball.<sup>62</sup>

En aquest punt és necessari mencionar que la mare de Chaplin suposaria per a ell una de les seves més grans i importants influències, i, tal com menciona Tichy (1974, p.15), es convertiria en un fet clau pel seu desenvolupament artístic. Com apuntava G. Sadoul (1955, p.15): “A ella se le atribuye la mayor parte de su pròpio éxito”. El propi Chaplin s'expressaria sobre la influència que va rebre de la seva mare: “era la mima más prodigiosa que he visto. Se

---

<sup>59</sup>LEPROHON, Pierre. 1961, p.24.

<sup>60</sup>VILLEGAS, Manuel. 1966, p.47.

<sup>61</sup>*Ibid.*, p.49.

<sup>62</sup>LEPROHON, Pierre. *op.,cit.*, p.21.

quedaba en la ventana durante horas, mirando la calle y reproduciendo con sus manos, sus ojos y la expresión de su fisonomía, todo lo que sucedía allá abajo (...). Mirándola y observándola fue como yo aprendí no sólo a traducir las emociones con mis manos y mi rostro, sino también a estudiar al hombre. Pues ella tenía en su observación algo prodigioso”.<sup>63</sup> En relació a aquesta cita, Minney (1955, p.44) ja apuntava que la mare de Chaplin era literalment: “una enciclopedia viviente de mímica interpretativa”. Segons el mateix Chaplin: “esta manera de observar las personas y las cosas era lo más precioso que mi madre podía enseñarme, pues de este modo llegué a conocer qué es lo que parece gracioso a la gente”.<sup>64</sup> Chaplin va heretar de la seva mare una gran varietat d’habilitats, entre elles i tal com menciona Minney (1955, p.44) el seu do per la imitació i la seva gran capacitat per l’observació, fixant-se en els mínims detalls. Per tant, com apunta també Tichy (1974, p.15), ella va fomentar el talent de Chaplin com artista.

Les habilitats heretades, li permetrien representar moments quotidians amb una mímica real i expressiva, una mímica que dotaria d’intensa vida als seus personatges. Per a Chaplin, cada instant de la vida podia ser objecte d’interpretació i elaboració humorística, coneixent perfectament fins a quin límit podia portar la paròdia i a quin punt havia d’aturar-se. Tot això, segons Minney (1955, p.44), seria de vital importància en els futurs anys de Chaplin.

Tal com es pot observar, per tant, la infància de Chaplin suposaria per a l’artista un període de vitals influències per al seu desenvolupament en l’art i a més, aquest període el marcaria de forma essencial.

A part del talent artístic de la seva mare, les vivències al barri i carrers de Londres suposarien, per a Chaplin, una altra gran influència. Villegas (1966, p.51) destaca aquest fet dient que, el descobriment del món exterior tan hostil i miserable conformaria en Chaplin el primer gran element de la seva personalitat, de la seva vida i del seu art. Ben mirat, algunes vivències de la seva infantesa com quan havia de: “dormir en los solares llenos de escombros y desperdicios”<sup>65</sup> quedarien reflectides, posteriorment, en les seves obres. Un gran exemple d’aquest fet es troba a: *A Dog’s Life* (1918).

Chaplin, des de ben petit, va mostrar una prodigiosa facultat per a imitar tot el que veia, caricaturitzant a la gent del barri i, sobretot, ballant i fent pantomimes. Tal com apunta Leprohon (1961, p.29) Chaplin començava a mostrar la seva personalitat, les seves excentricitats, darrera de les quals ja s’amagava el que es desenvoluparia més tard: la seva emoció i la seva timidesa.

---

<sup>63</sup>LEPROHON, Pierre. 1961, p.24.

<sup>64</sup>VILLEGAS, Manuel. 1966, p.50.

<sup>65</sup>*Ibid.*, p.51.

Al mateix temps, tal com apunta Minney (1955, p.23 ), el seu gran interès en examinar els problemes que contínuament se li presentaven requeria una recerca de solucions sense límit. Aquest fet, serà traslladat a les seves pel·lícules convertint les vivències pròpies i certs trets de la seva personalitat en escenes còmiques.

Els primers temps, abans d'iniciar el seu camí cap a l'èxit mundial, Chaplin havia recorregut agències de teatre i de pantomimes buscant contractes sense èxit, només tenint, poques vegades, contractes ocasionals en el gènere burlesc. El seu contracte, però, amb la companyia *Casey's Court Circus*<sup>66</sup> l'iniciaria en el gènere còmic i, més tard, quan entrà a treballar a la companyia de Fred Karno<sup>67</sup> – director d'una cèlebre companyia de pantomima anglesa *Los comediantes londinenses* i a més, tal com apuntava Minney (1955, p.29) una figura d'immensa importància en els negocis teatrals–suposaria per a Chaplin el perfeccionament en l'art de la pantomima que estava en aquell moment de moda a Anglaterra. Dins d'aquesta companyia, es menciona que Chaplin aprendria que el mitjà infalible per fer riure a la gent era posar “en caricatura las desdichas ajenas”<sup>68</sup>, per mitjà de l'ús d'accions com: bufetades i malentesos entre els personatges que acabaven desenvolupant-se en baralles.

Després d'uns quants èxits, el paper de borratxo que Chaplin aconsegueix dins el número de més èxit de Karno, es converteix en un esdeveniment que, segons Tichy (1974, p.20), suposaria per a Chaplin una assimilació d'experiències que tindrien una importància essencial en el posterior naixement i desenvolupament del seu personatge Charlot.

Per tant, aquesta companyia de Karno, considerada la primera escola de l'artista, establiria el lligam de Chaplin amb el gest i l'acció, elements que treballaria durant tot el transcurs dels seus films i, a més, com apunta Leprohon (1961, p.31) senyalaria de manera important la seva personalitat i orientaria la forma d'expressió que, després, desenvoluparia en el seu art.

Marcada per la infantesa, la seva joventut estava oberta a totes les emocions; unes emocions que serien acollides i guardades dins de si mateix. Totes elles compondrien, més tard, el seu univers. Tal com apunta Leprohon (1961, p.34): observació i sensibilitat fonamenten la doble arrel del geni de Chaplin.

---

<sup>66</sup>LEPROHON, Pierre. 1961, p.29.

<sup>67</sup>En referència sobre qui era Fred Karno, Tichy, (TICHY, Wolfram. 1991. p.17) l'anomena “l'empresari anglès de pantomimes més important del moment”; i Sadoul, (SADOUL, Georges. 1955. p.18) en parla dient que “era el magnate del music-hall”.

<sup>68</sup>MINNEY, R.J. 1955, p. 30.

#### 4.2 Construir un món, construir un home.

En aquest següent apartat, primer de tot, s'exposarà els arguments que els estudiosos han mencionat a l'hora de parlar sobre el món exterior i interior de Charlot. Aquests arguments esdevindran el punt d'inici per dur a terme el desenvolupament de l'evolució que emprerà Charlot; un desenvolupament que es realitzarà, com s'ha dit, a través dels films més representatius mencionats pels autors que han anat tractant el mite de Charlot.

Des del primer moment, tal com exposa Villegas en el seu llibre *Charles Chaplin* (1966), el món exterior en el qual tindran lloc les aventures de Charlot és una "verdadera manigua inextricable llena de trampas que le tienden los hechos, las cosas y los hombres".<sup>69</sup> A més, no només s'hi trobaran fets amenaçadors sinó també allò més vulgar i habitual: la trista necessitat en la que es trobarà l'home, com per exemple, el tenir que treballar per poder subsistir. Serà en aquest món hostil, mesquí i lleig on Charlot haurà de trobar la manera de comportar-se, de viure i, sobretot, de sobreviure.

L'artista, Chaplin, s'expressarà per mitjà de la seva pròpia ombra; és a dir, a través de Charlot. Aquest individu li permetrà poder rebel·lar, per mitjà de la imatge fílmica, tots els seus pensaments, sensacions i sentiments. Primer de tot, i abans d'endinsar-nos en l'evolució de Charlot, cal mencionar que, aquest personatge esdevindrà l'ombra del seu creador convertint-se en el seu gran instrument d'expressió.

En paraules d'Eisenstein:

Charles Chaplin emplea la mitad de su existencia para buscar la máscara de su personaje: cómica máscara de un individuo tontamente ridículo, cuya sola aparición, su traje y sus gestos, suscitan la hilaridad. La otra mitad de la existencia la emplea en lanzar sobre los malvados y prepotentes el microbio corrosivo de la risa. (EISENSTEIN, 1973, p.71).

L'artista partirà de l'absurd per exposar l'immens món de Charlot en els ulls de l'espectador. De l'absurd, naixerà el personatge de Charlot i del tracte amb aquest absurd serà on tindrà lloc el seu desenvolupament. Ben mirat, Villegas (op.,cit, p.318) apunta que descobrir el punt absurd a qualsevol cosa es transformar-la, i Chaplin ho descobrirà a través del cinema.

Charlot, busca alliberar-se del terrible món extern a través de l'absurd, i el gran recurs d'aquest esdevé la transmutació; és a dir, cada un dels moments de la seva existència s'aniran transformant en altres. Jean Mitry en el seu estudi sobre Charlot: *Charlot i la "fabulació" chaplinesca* (1967, p.72) esmenta que Charlot modifica l'aspecte del món a mesura que evoluciona. Crea un món del qual ell és l'amo i el crea manejable al seu gust per tal de desfer-se

---

<sup>69</sup>VILLEGAS, Manuel. 1966, p.319.



del món exterior. Tal com es veurà, en els films de Charlot, la discordança entre objecte i concepte és una forma d'humor. La tragicomèdia es troba en les relacions de l'home i el món, de l'home i l'objecte, no en l'objecte mateix. Tal com cita Mitry, aquesta discordança: “no se convierte en cómica más que por la ironía que se transparenta bajo la caricatura y que se relaciona con el comportamiento mismo del personaje”.<sup>70</sup>

Tal com afirma Villegas (1966, p.320), Charlot porta dins seu un món alegre, bell, divertit, sense ordre, un món sense serietat. Donat que el medi exterior és tot el contrari al món intern de Charlot, aquest haurà de respondre davant d'aquest fet. Ho farà ignorant el sentit real de les coses, utilitzant-les segons el seu món interior per jugar amb elles i tornar-les a crear. Segons l'article de Hannah Arendt “Charlie Chaplin: El sospechoso”, dins el llibre *Charlie Chaplin* (2010) d'Eisenstein, el món on es troba Chaplin és un món terrenal, potser certament caricaturitzat, però dur i real. L'autora el defineix així: “Un mundo en el que ni la naturaleza ni el arte abren vías de escape y frente a cuyos golpes sólo cabe protegerse con ingenio o gracias a la humanidad y amabilidad de algún desconocido”.<sup>71</sup>

Igual que un nen, Charlot mostrarà la gran potència humana que el porta a transformar el món exterior amb el món interior que duu a dins seu. En relació a això i tal com apunta més recentment Ortega (2008, p.36), Charlot presenta una mirada que remet, a vegades, a la mirada d'un nen que rebutja les regles i admonicions del món adult, no tant per menyspreu sinó per pura i simple incomprensió. En aquest sentit, doncs, la espontaneïtat del vagabund suposarà un símptoma inequívoc i, al temps, una arma infalible de cara a revelar els perfils més grotescos i imposats de la realitat que el rodeja. Es convertirà en el símbol de l'anhel de la llibertat de l'home.

Per una banda, la transformació del món exterior per mitjà de l'absurd alliberador i per l'altra, l'expressió d'un característic món interior seran els dos gran elements que s'expressaran en els films de Chaplin i, per sobre de tot, a partir de l'home que esdevindrà Charlot. A més, André Bazin en el seu llibre *Charlie Chaplin* (1972, p.16) ja explicava que les constants internes esdevenen, realment, les constitutives del personatge i, els seus aspectes interiors es podran definir d'acord amb la manera de reacció que tindrà Charlot davant de cada determinada situació.

Conforme els fets externs del món real van avançant sobre el seu món propi, l'absurd, Charlot es posarà al marge de tot. Ben mirat, com es veurà en els films, el Charlot de la primera època es transformarà en un vagabund, un indigent, un paria de la societat. Tanmateix, André Bazin (1972, p.48) el defineix també com un inadaptat social. Davant les dificultats que

---

<sup>70</sup>MITRY, Jean. 1967, p.73.

<sup>71</sup>EISENSTEIN, S, et.al. 2010, p.54.

presenta el món exterior, Charlot procurarà eludir, és a dir, evadir-se de la dificultat enloc de resoldre-la. Sempre li serà suficient allò provisional. Per exemple: la gran varietat d'oficis en els quals treballarà en cada un dels films on serà el protagonista. Cap situació el deixarà mai desemparat, ans el contrari, el vagabund tindrà una solució per a tot malgrat que el món no estigui fet per a ell. Perquè, tal com apunta Bazin: “Charlot es la improvisación misma, la imaginación sin límites ante el peligro”.<sup>72</sup>

En l'expressió de la vida diària que s'exposarà en les aventures de Charlot ens trobarem amb un tema que serà fonamental en Chaplin: la lluita i la protesta. Ortega (2008, p.35) menciona que Charlot, tot i sent un paria de la societat, mostrarà una dignitat inalterable – dignitat que, segons l'autor, és il·lustrativa de la verdadera essència de l'ésser humà-. Charlot es sobreposarà a les circumstàncies més adverses i lluitarà contra la fatalitat sense importar els mitjans que posseeixi. Tot i això, tal com afirma Eisenstein a *El arte de Charles Chaplin*(1973, p.30) aquesta lluita però, no serà activa sinó convulsa i silenciosa. El personatge de Charlot no és heroic. La seva actitud no és la actitud activa d'un guanyador o d'un lluitador, sinó que el seu objectiu principal serà tractar de conservar la seva pròpia existència.<sup>73</sup> Charlot viu, per tant, enmig un món mecànic i convencional, ple de limitacions i prohibicions; un món que es transparenta també en els trets exteriors del seu comportament tal com apunta Eisenstein: “su misèria física, su falta de empuje se manifiestan en la torpeza de sus reflejos exteriores y en la dificultad y automatismo de sus gestos (...)”.<sup>74</sup>

Chaplin concebrà a través del seu art, i, per tant, a través de Charlot; la vida d'escapatori a un carrer sense sortida, el de la història en la que es troba el pobre home, pres pels terribles i hostils esdeveniments històrics. Es veurà com en els arguments dels seus films hi tindrà un paper molt important l'atzar, ple de penoses casualitats que convertirà la vida en continua successió de burles i perjudicis per a la figura de l' indigent. La vida atzarosa jugarà amb l'home i el farà viatjar de la felicitat a la desesperació.

En aquest punt, es pot formular la següent pregunta: perquè Chaplin va elegir un vagabund per crear el seu personatge? Definitivament, Charlot li és per a Chaplin, l'expressió d'un món real. En referència a aquest motiu, Eisenstein (1973, p.47) afegia la següent afirmació: “Chaplin inventó y vulgarizó en forma excéntrica la figura y los modos de un pobre hombre de la época actual (...)”. Per tant, partint de Charlot i a través dels seus moviments i manera de comportar-se es representa la imatge exterior i genèrica del “ciudadano privado de iniciativa (...) convertido en el simple apéndice de la máquina”.<sup>75</sup> Igualment, André Bazin afirma també que

---

<sup>72</sup>BAZIN, André. 1972, p. 20.

<sup>73</sup>EISENSTEIN, S. et.al. 1973, p.26.

<sup>74</sup>*Ibid.*, p.47.

<sup>75</sup>*Ibid.*,p. 47.

darrera la màscara del seu personatge es distingeix, ràpidament, a “els homes de carn i ossos”.<sup>76</sup> Hannah Arendt (2010, p.55) descriu a Charlot en la mateixa línia mencionant que el vagabund era un individu apartat de la societat, rebutjat per tot el món, un paria i, per tant, no podia deixar de suscitar la simpatia de les persones corrents que veien en ell allò que la societat els hi havia fet. En relació a això, Hannah menciona que no sorprèn que Chaplin es convertís en un ídol de masses, ja que, “la persecució del inocent”<sup>77</sup>, que resultaria insostenible i increïble, resulta amb Chaplin a la vegada càlida i convincent.

Anàlogament, Villegas (1966, p.325) apuntava que Chaplin elegeix la creació d’un rodamón perquè aquest esdevé un resultat, però també esdevé – com els altres autors també afirmen -, expressió d’un món real en el que el propi artista (Chaplin) evoluciona i crea el seu art. El vagabund és la representació d’un home que ja no li queda més opció que la de fugir i alliberar-se de tot. És per aquest motiu que Chaplin elegeix un vagabund per representar el seu personatge, perquè el considera la més pura expressió humana., ja que tal com s’afirma: “l’obra de Chaplin deriva de l’arrel humana”.<sup>78</sup> Partint d’aquí, a través de Charlot s’expressa la situació de l’home i, en concret, la situació de l’individu que es sent tràgicament superflu davant del món. El vagabund és, doncs, l’home superflu: “se mueve hacia algo que no sabe lo que es”<sup>79</sup>; aquell individu perdut en el món, com un nen, com un gos abandonat. Charlot és limita a fugir i, tal com s’ha dit, a evadir-se perquè l’evasió és l’únic recurs de l’home perdut: “Charlot es el resultado final del hombre de nuestra época; éste es su secreto mensaje”.<sup>80</sup>

#### **4.2.1 Charlot, un retrat.**

En aquest punt ens endinsem, plenament, en l’objecte d’estudi d’aquest treball: l’evolució del personatge de Charlot a través de les seves pel·lícules més significatives, les quals constitueixen gairebé la totalitat de l’obra del seu autor, Charles Chaplin.

Abans, però, cal apuntar que, com molts estudiosos afirmen i com figura, recentment, en la ja mencionada tesi doctoral de Daniela Silveira (2016, p.2) ja no estem davant de, tan sols, un personatge sinó que aquest s’havia convertit en un mite. De fet, tal com apuntava Leprohon (1961, p.19) l’individu que encarna en Charlot- tan ric i tan complet com El Quixot o Hamlet-, s’ha convertit en un mite amb una complexitat que admet totes les interpretacions. Mitry ja mencionava que Charlot representa “el único mito auténtico fabricado, significado por el cine”<sup>81</sup>. Al llarg de l’últim segle, per tant, els estudiosos han deixat clar que hi hagut i continua havent el

---

<sup>76</sup>BAZIN, André. 1972, p.78.

<sup>77</sup>EISENSTEIN, S, et al., 2010, p. 55.

<sup>78</sup>VILLEGAS, Manuel. 1966, p.327.

<sup>79</sup>*Ibid.*, p.335.

<sup>80</sup>*Ibid.*, p.336.

<sup>81</sup>SILVEIRA, Daniela. 2016, p.2.

plantejament de moltes hipòtesis i tesis per explicar l'abast de l'obra de Chaplin i la magnitud del seu personatge. Aquest fet, tal com exposa Silveira (2016), encara no ha sigut possible i, com presagiava Walter Benjamin al 1929, tampoc ha sigut possible, "cristalitzar una imatge definitiva del gran artista"<sup>82</sup>. Segons exposa el propi Benjamin (2010, p.60) un dels primers apropaments a Chaplin com a fenomen històric va ser el poeta Philippe Soupault, el qual, amb ocasió de l'estrena de *The Circus* (1928), sostenia que "la indiscutible superioridad" de les seves pel·lícules es recolzava en que "en ellas domina una poesía con la que cualquiera se topa en la vida, aunque, claro está, no siempre la advierta". Walter Benjamin apunta que Soupault entenia a Chaplin com el primer en construir un film al voltant d'un tema i les seves variacions, és a dir, com una composició. En la construcció, però, del personatge, Pierre Leprohon menciona que no és pas una creació gratuïta de l'esperit de l'autor sinó, més aviat, un element compost on entren, en parts difícils de determinar, però certes: "los recuerdos, las ambiciones, las inquietudes, la imaginación y los deseos de su creador"<sup>83</sup>. Per captar, doncs, tot el sentit de Charlot s'ha de saber entreveure, darrera el personatge, un rostre d'home. És important, però, tenir clar que l'obra de Chaplin, tal com apunta Leprohon (*op.cit*, p.19) , no és per complet l'expressió de l'home, ni tampoc Charlot expressa el caràcter de Chaplin ja que, a vegades, és la seva sublimació i, altres, la seva antítesi.

Benjamin, en el ja mencionat assaig: *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica* (2003, p.66) exposa arguments al voltant del paper de l'artista i explica que el que fa que una creació artística esdevingui una obra d'art es troba en la seva execució. En concret, en l'execució de l'artista o l'interpret cinematogràfic en aquest cas. Aquest fet, és una característica de rellevant importància en termes socials, segons Benjamin. En relació amb això, es planteja una "modificación del intérprete"<sup>84</sup> ja que, per primera vegada, l'home arriba a una situació en la que ha d'exercir un acció emprant en ella tota la seva persona. L'interpret, es troba, ara, davant del sistema d'aparells (cinematogràfics) i, en última instància, davant de la massa, la qual mostra una relació i un comportament amb l'obra d'art. El comportament de la massa reacciona, per exemple, davant d'un film de Chaplin i el plaer en la mirada i la vivència de l'espectador entra en una combinació immediata i d'interioritat amb l'actitud de l'artista (una actitud que es representa artísticament en el film). En aquest punt és on rau la rellevància social d'una creació artística. Segons Benjamin (2003, p.84), una de les funcions socials de l'art és la d'establir un equilibri entre l'home i el sistema d'aparells. El cinema ho realitza amb la manera en que l'home es representa i amb la manera en que, amb l'ajuda d'aquells, es fa una representació del món circumdant.

---

<sup>82</sup>SILVEIRA, Daniela. 2016, p.2.

<sup>83</sup>LEPROHON, Pierre. 1961, p.19.

<sup>84</sup>BENJAMIN, Walter. 2003, p.69.

Chaplin, l'artista, s'expressarà per mitjà de la seva pròpia ombra, és a dir, a través de Charlot, el qual ho podrà rebel·lar tot convertint-se en el gran instrument d'expressió de l'home, l'autor.

Els estudiosos apunten que el personatge de Charlot mostra el paradigma de l'ésser humà<sup>85</sup> i expressa tal com afegeix Villegas: “los valores esenciales del hombre (...) lo más bello y espontáneo del deber humano, que no tuviera que enfrentarse con un mundo adverso: la generosidad, la sencillez, la ingenuidad, la bondad (...)”<sup>86</sup>. Tot i això, cal tenir en compte que tal com s'ha mencionat anteriorment, davant d'aquest home s'hi troba l'antítesi de la realitat exterior, el món exterior on viuen els valors que se li oposen i que es veuran representats en els films. Charlot davant d'aquesta realitat només podrà mostrar-se contemplatiu i defugir-la esdevenint el seu personatge : el vagabund. Tot ell, la seva actitud, el seu comportament, la seva manera de ser, tradueixen, tal com menciona Mitry (1967, p.22) una postura de l'ésser davant del món i configuren un caràcter que esdevé ontològic. Aquest fet, segons Radigales (2015, p.155) converteix Charlot en un arquetip, que va evolucionant al llarg de la seva carrera i en funció de les productores per les quals va passar: Keystone, Essanay, Mutual, First National i United Artists, abans de la curta etapa europea.

D'altra banda, la indumentària del personatge creat per Chaplin no té un punt de partida definitiu i complet des de les primeres aparicions. Mitry (1967, p.24) menciona que la silueta definitiva no va aparèixer fins al cinquè o sisè film realitzats a la Keystone, afegint que arribarà a ser un rodamón només per culpa de les circumstàncies. A més, el propi Mitry esmenta a Théodore Huff el qual va deixar escrita la següent cita: “la vestimenta de Charlot personifica la miseria en traje negro, el aristócrata caído en la lucha contra la pobreza. El junco, simboliza la pretensión de distinción, el alegre bigotillo es un signo de vanidad (...)”<sup>87</sup>. El mateix Chaplin diria en una ocasió: “El bigotito es como un símbolo de vanidad. La levita corta, los ridículos pantalones abombados son la caricatura de nuestra torpeza. La idea del bastón (...) daba la impresión de defender un intento de dignidad, que era exactamente mi propósito”<sup>88</sup>.

Abans, però, de ser reclamat per Sennet per treballar a la Keystone, Chaplin, en l'època de les pantomimes angleses de Karno, ja apareixia amb: “un gran gabán, sombrero encasquetado y el pequeño bigote, su levitilla entallada y su bastón, al estilo de los elegantes de entonces”<sup>89</sup>. Per tant, en el transcurs de la configuració del seu personatge va basar-se en les idees generals de la indumentària que utilitzava quan feia el paper de pobre en les pantomimes de Karno; com per exemple, *Suburbis londinencs*. Segons Minney (1955, p.56) Chaplin va

---

<sup>85</sup>ORTEGA, Javier. 2008, p.36.

<sup>86</sup>Per Villegas (1966, p.332) aquests valors que representa Charlot són l'eternitat de l'obra de Charles Chaplin.

<sup>87</sup>MITRY, Jean. 1967, p.24.

<sup>88</sup>C. TAYLOR, William. 1993, p.30.

<sup>89</sup>VILLEGAS, Manuel. 1966, p.57.

demanar prestat a Fatty Arbuckle els seus gran pantalons i, en contrast, es va posar una jaqueta molt curta i estreta. Enlloc d'un barret de copa, va començar a utilitzar un *bombín* i, les gran sabates eren propietat de Ford Sterling. Per acabar de completar la indumentària es va apoderar d'un bigoti petit i d'un lleuger bastó.

D'altra banda, cal destacar la figura de Max Linder, el qual suposaria una influència significativa per Chaplin en el transcurs evolutiu de Charlot. Max Linder, un còmic francès de cinema mut, seria una gran influència per Chaplin pel que fa a l'aspecte extern del seu personatge. Linder encarnava, segons Wolfram Tichy (1991, p.21) un elegant jove de món que era exactament l'antítesi del vagabund. A més, en el personatge que representava Linder s'hi troben aspectes significatius com, per exemple, certes qualitats i la naturalesa espontània de la seva aparició en els llocs més inescients; uns aspectes que esdevenen reconeguts sense dificultat en el rodamón.

Tal com exposa Jaume Radigales en el seu article *El naixement de la màscara chapliniana* (2015) la irrupció del personatge de Charlot amb la caracterització amb la qual s'associa universalment com a rodamón no està clara. Tot i això, la seva primera configuració del personatge, i d'allà d'on cal partir, és l'any 1914. En aquesta data, el còmic anglès va ser reclamat per Mack Sennett<sup>90</sup> perquè treballés com a actor a les pel·lícules produïdes per la Keystone.<sup>91</sup> Jean Mitry, en el seu llibre *Charlot y la "fabulación" chaplinesca* (1967, p.24) menciona – i, segons Radigales (2015, p.154), és Mitry el primer a assenyalar-ho – que el personatge chaplinià no és el d'un rodamón sinó el d'un "cockney" londinenc del 1911. Això si, esparracat i fracassat<sup>92</sup> perquè les pel·lícules de Chaplin – cal apuntar, aquí, la cita que Radigales extreu de Bonet Mojica (2003, p.122) -, " parteixen d'aquesta teoria del fracàs com a regla dominant d'una comèdia humana passada pel sedàs del burlesc i el tràgic, permetent al seu autor l'acte reflex de la realitat circumdant".<sup>93</sup>

En definitiva, el vestuari i el maquillatge amb què es coneix avui dia el personatge creat per Chaplin sembla no tenir un punt de partida definitiu i complet des de les primeres aparicions. Segons Radigales (2015, p.155) el barret fort, l'americana cenyida, els pantalons amples, el bastó de bambú, els sabatots i el mostatxo retallat aniran apareixent separatament i intermitentment fins a la creació completa de la màscara chapliniana, que té lloc més o menys cap a la meitat de la filmografia de la Keystone.

---

<sup>90</sup>Villegas (*ibid.*, p.73) parla de Mack Sennett referint-lo com el gran creador del cinema còmic. Chaplin seria orientat per ell i entraria a formar part de la naixent empresa de Sennett per interpretar "pequeñas películas bufas". Cal afegir que els mètodes de Sennett eren llavors molt elementals i fundats en la improvisació.

<sup>91</sup>RADIGALES, Jaume. 2015, p.154.

<sup>92</sup>En relació amb aquest adjectiu, Esther Bautista (2015, p.33) apunta que: "Charlot es un vagabundo que intenta en vano imitar los ademanes de los *gentlemen*".

<sup>93</sup>RADIGALES, Jaume. *op.,cit.* p.154.

Charlot, en primer lloc, és un individu, un ésser viu, i com a tal, evoluciona i envelleix. Mitry (1967, p.23) esmenta que la seva obra no és, en absolut, un conjunt de films qualsevol, enmig dels que un personatge idèntic, s'implica en aventures diferents. Són un cicle<sup>94</sup>, una continuïtat d'esdeveniments protagonitzats per un ésser humà; el qual es forma, es transforma i es modifica segons les experiències viscudes com qualsevol ésser humà. En aquest punt, doncs, és essencial entendre que per comprendre'l bé, tal com diu Mitry (1967, p.23) per “descobrir-lo”,<sup>95</sup> convé seguir-lo a través de la seva pròpia trajectòria.

#### 4.2.2 Els primers passos.

Al començament de la seva carrera cinematogràfica, Chaplin ja era capaç de posar un element nou i original als curts on ell apareixia. De fet, autors com Minney, per exemple, destaquen la gran rellevància que van agafar els anys en els quals Chaplin es va formar amb la companyia de Karno; una època en què Chaplin havia començat a desenvolupar la seva capacitat artística omplint-la i formant-la d'un extens repertori expressiu, juntament amb la constant influència de les vivències dels seus anys d'infantesa.<sup>96</sup> Influència que ja s'ha explicat anteriorment en el treball.

Tal com apunta Eisenstein (1977, p.42) en els primers curtmetratges<sup>97</sup> rodats durant l'etapa a la Keystone (1914), Chaplin explota els motius còmics i la interpretació alegre i despreocupada; fa la representació d'un individu que es troba en situacions complicades i en penúries; unes situacions que apareixen sempre en gran mesura: patinades, cops, caigudes, persecucions, llançaments de pastissos, etc. En la mateixa línia, Jean Mitry descriu els curts de la Keystone dient que esdevenen: “una delícia de burlesca agresiva y jovial, una cadena de tretas, de piruetas, (...) un diluvio de golpes (...) para hacer el completo, con una especie de vulgaridad sabrosa y poética (...)”.<sup>98</sup> Chaplin pensava en perfeccionar aquestes situacions i suscitar, mitjançant el perfeccionament artístic, una hilaritat amb elles.<sup>99</sup> D'altra banda, Ortega (2008, p.27) afirmava que, en els primers curtmetratges de Charlot, s'hi trobava un afany lúdic, un desig de complaure al públic entregat a la hilaritat que -en aquests primers curts -, es mostrava més desenfrenada i delirant. Tot i això, un element rellevant es troba en el fet que el mateix individu (no configurat encara com el Charlot que es coneix popularment) tracta o

---

<sup>94</sup>Segons l'article d'Esther Bautista (2015, p.31): *Don Quixote goes to Hollywood: la reescritura del mito por Charles Chaplin*: Les aventures del vagabund arriben a configurar un prototip de “saga” que fa que podem veure-les com a diferents episodis d'una mateixa historia.

<sup>95</sup>MITRY, Jean. 1967, p.23.

<sup>96</sup>MINNEY, R.J. 1955, p.59.

<sup>97</sup>En referència a la totalitat de curts realitzats en aquesta primera època a la Keystone; Ortega (ORTEGA, Javier. 2008, p.27) en cita un total de trenta-i-cinc curtmetratges.

<sup>98</sup>MITRY, Jean. *op.,cit.* p.28.

<sup>99</sup>EISENSTEIN, S, et al. 1973, p.97.

intenta conservar la seva dignitat davant de les condicions adverses.<sup>100</sup> Així, tal com menciona Minney (1955, p.57), Charlot cau i s'entrebanca però es torna a aixecar, es treu la pols, saluda amb el barret i mostra un somriure. Aquesta és, doncs, la configuració del primer comportament del personatge. Ortega (2008, p.27) explica que, en els primers curts de Charlot, no hi havia encara un disseny ni un esbós del que vindria més tard. D'altra banda, Mitry en el seu estudi sobre Charlot, ja mencionat anteriorment: *Charlot y la "fabulación" chaplinesca* (1967,p.24), assenyalava, de manera contradictòria a Ortega, que, malgrat que ni la silueta ni el personatge de Charlot s'havien definit en aquell moment, la seva personalitat es manifestava ja d'una manera evident en el conjunt del personatge i contenia els elements del seu drama futur.

En el primer període es tractava d'un treball d'improvisació. Chaplin, a través dels seus primers films, va anar component a poc a poc els trucs i aspectes del seu personatge, nascut, com apunta Leprohon (1961, p. 51) d'un descobriment, d'una idea imprevista. Els gestos que aniria adquirint arribarien a ser " el modo de ser"<sup>101</sup> del personatge i arribaria a comprendre que la comicitat del cine, com la del "music-hall", no es podia basar només en multiplicar les persecucions i caigudes, sinó que havia de buscar, mitjançant l'observació o la caricatura, la base humana.

Un altre aspecte important que van aportar els seus primers curtmetratges va ser el fet que Chaplin va voler trobar la seva individualitat diferenciada. Tal com apunta Leprohon (1961, p.59) sentia la necessitat d'emascarar-se, igual que un pallasso. D'aquesta necessitat de Chaplin també en fa menció Radigales en el seu article (2015, p.155) .Cal dir que el fet de posar-se la màscara, no allunya al personatge d'allò que és humà, sinó que,parafraejant a Leprohon (1961, p.60), és un fet que acusa cert aspecte del personatge, que sol ser el de la seva naturalesa humana, en general. En definitiva, Chaplin comosa la màscara de Charlot al mateix temps que la seva indumentària; l'un i l'altre aniran evolucionant constantment a mesura que el caràcter del personatge es vagi concretant.

Mitry (1967, p.25) apunta que fins a l'any 1917, ens trobem amb un Charlot que apareixia sota aparences bastant simples i la seva psicologia era molt rudimentària. Es mostra amb les aparences d'un aristòcrata arruïnat o d'un individu ociós més que no pas sota les imatges d'un vagabund pròpiament dit. Tot i això, la psicologia darrera el personatge ja existeix. Tal com menciona Bautista (2015, p.31) les primeres aparicions del personatge de Chaplin, aparicions en curts que no solen superar els deu minuts, solen iniciar-se amb un acció introductòria, no necessàriament vinculada a la trama principal, de la que es deriva el

---

<sup>100</sup>EISENSTEIN, S, et al. 1973, p.97.

<sup>101</sup>LEPROHON, Pierre. 1961, p.51.



“imbroglio central”<sup>102</sup>. A través de les gracioses complicacions, l’assumpte, al final, es resol de forma divertida. Per aquestes raons: “en las series breves sobre Charlot encontramos unas peripecias vodevilescas acompasadas al ritmo de la comedia de music-hall que reducen al personaje a un mero pícaro desafortunado”.<sup>103</sup> Partint d’aquí, i parafrasejant a Mitry (1967, p.28) el Charlot dels primers temps serà dolent, vanitós, cruel: “Borracho, grosero, colérico, cazurro y sensual”, tal i com el descriu Jean Epstein.<sup>104</sup> D’altra banda, tant Leprohon (1961, p.61) com Mitry (1967, p.25) esmenten que, al principi, el personatge no era més que un “fantoche”. Tot i això Mitry ja apuntava que els altres personatges ho eren encara més: el rival, símbol de l’adversari o de l’adversitat; el policia, símbol de la llei i que regula la farsa, etc.

Mitjançant els seus primers films s’ha de descriure el desenvolupament del vagabund, un personatge que, tal com apunten els crítics i els estudiosos, ja va assolir la seva complexió en aquest període. El meu propòsit no és fer una interpretació detallada sinó indicar només alguns aspectes que són importants per a l’evolució de Charlot.

El primer curt de Chaplin és *Making a Living* (1914). En ell encarna, tal com esmentava Mitry, un dandy que es fa passar per un falç reporter. Apareix aquí, tal com apunta Villegas (1966, p.194), com un aristòcrata anglès disposat a conquistar una noia rica, lluita amb el seu rival, és descoberta la seva trapelleria i ha de fugir. La primera aparició del rodamón té lloc en el curt *Kid Auto Races at Venice* (1914), en el qual el personatge interromp constantment l’espectacle per reclamar el seu protagonisme davant la càmera, provocant així l’exasperació dels assistents. D’aquest film, Wolfram Tichy (1991, p.32) opina que, deixant de banda el vestit, es mostra una imatge sorprenentment acabada del rodamón. Camina ja remenant, fa girar el bastonet, es colpeja ell mateix els peus i el barret del cap.

En el seu quart curt *Between Showers* (1914) el personatge de Chaplin que- segons Pierre Leprohon (1961, p.58), encara està per definir-se -, ja destaca en relació als altres. La seva aparició predisposa al riure i desencadena el mecanisme còmic. Aquí mostra una comicitat que ja era revelada en els seus anys d’infantesa. Cal mencionar que l’automatisme que caracteritzaria a Charlot és concretaria en els números de la Keystone, tant per la seva manera insòlita com pel seu fet reiteratiu que li donarien un cert aire d’autòmat. Crearia uns gestos mecanitzats que es desenvoluparien encara més en els anys posteriors com, per exemple: la salutació amb el barret i els jocs amb el bastó. Els tics que aniria desenvolupant, evolucionarien i aconseguirien construir el personatge<sup>105</sup>, i a més, emfatitzarien la seva mecanització articular. Eisenstein (1973, p.71) apunta que la hilaritat dels gestos de Charlot comencen a posseir una

---

<sup>102</sup>BAUTISTA, Esther. 2015, p.31.

<sup>103</sup>*Ibid.*, p.31.

<sup>104</sup>MITRY, Jean. 1967, p.28.

<sup>105</sup>LEPROHON, Pierre. 1961, p.62.

rellevant força destructiva. Els moviments amb el bastó, per exemple, formen un explosiu destinat a lluitar contra el mal que s'aniria perfeccionant a través dels anys. Des del primer moment, va demostrar que la prepotència de la força física del rival: el policia, etc, podia ser vençuda per l'individu més petit, miserable i dèbil. Nomes calia treure la cadira a un home fort que s'hi anava a asseure, enredar amb el bastó els moviments d'un policia, llançar un pastís de crema a la cara d'un rival, etc. És el microbi del riure qui ataca. En els primers curts, el mitjà preferit era l'acció, tal com esmenta Eisenstein: “ la riña y la moraleja de la escena representada era siempre la superioridad del débil sobre el fuerte. La realidad estaba aún lejana (...)”<sup>106</sup>.

A *The Property Man* (1914) s'assenta sense vergonya sobre una maleta i a *The Rounders* (1914) encén una cigarreta sobre el crani d'un comensal. Aquesta espontaneïtat, o també, la manera com s'enfronta al rival originen l'apreciació de la crueltat que la majoria de crítics han descobert en els caràcter inicial de Charlot. Pel que fa aquest aspecte, Leprohon (1961, p.63) apunta que aquesta crueltat existeix però sol ser inconscient per part de Charlot; el qual, com els nens, obra per instint més que per intenció. En aquest aspecte, Mitry (1967, p.27) afegeix que Charlot es comporta com un nen pel qual el món i els altres són simplement el contrari a ell. Actua, per tant, segons els seus impulsos però xoca llavors amb els qui s'oposen a aquests degut a interessos adversos. El policia o el rival li oposen sempre resistència impedit que Charlot pugui obtenir el que desitja. Aquests fets, segons Mitry, produeixen en el seu caràcter, la ràbia del nen que no compren que no obtingui el que més desitja. D'aquest interessant aspecte infantil de Charlot, també en parla Eisenstein (1973, p.127) explicant que l'ull infantil de Chaplin passa a determinar l'elecció dels temes i el tractament de les comèdies. D'aquesta manera, en el desenvolupament dels arguments s'hi troba de manera continuada, fins als últims films com es veurà finalment, una comicitat en les situacions derivades d'un contrast entre la vida mateixa (tractada de manera més fidel en les següents etapes de Charlot) i la ingenuïtat i el *modus* infantil del personatge a l'enfrontar-se amb la vida. D'altra banda, a part de l'aspecte cruel, Charlot també té les característiques seductores de la infància en el seu caràcter.

Segons Eisenstein, doncs, el personatge de Chaplin posseeix la amoralitat i la crueltat del comportament infantil cap a les coses. Es comporta d'aquesta manera per alliberar-se d'un fet que el molesta. Mitjançant aquesta sensació o sentiment, l'autor produeix i compona una escena còmica.

Continuant amb els films de la Keystone i amb el naixement del rodamón, segons la seva autobiografia, Chaplin explica que la idea del bigoti petit i retallat va tenir lloc en els preparatius per al seu tercer film, *Mabel's strange predicament* (1914), sostenint que havia de

---

<sup>106</sup>EISENSTEIN, S. 1973, p.72.

ser petit perquè la seva mímica no restés oculta.<sup>107</sup> *Twenty Minutes of Love* (1914) també és un film rellevant d'aquest primer període on Charlot, segons Tichy (1991, p.34), apareix per primera vegada d'una manera que, posteriorment, seria típica d'ell. A més, aquí, la seva indumentària estava ja acabada fins a l'últim detall. Sobre aquest curt, en el que Charlot es dedica a molestar a unes parelles d'enamorats que es citen en un parc, Bautista (2015, p.34) en el seu article ja mencionat, explica que, en aquestes escenes, Charlot ja es correspon amb la figura d'un nòmada on la seva manera de viure resideix en la picardia adoptant diverses professions i *modus vivendi* d'acord amb les circumstàncies. Una manera de comportar-se que també es troba en el següent film de Chaplin, *Caught in a Cabaret* (1914). Aquest curt, segons Tichy (1991, p.34), és el primer film important de Chaplin i el primer del qual se sap que l'autor va tenir una influència essencial en la seva configuració. Chaplin va participar en la direcció juntament amb Mabel Normand. En aquest film també fingeix ser un aristòcrata per tal de conquistar a la bella i rica noia que troba en un passeig. Aquí Villegas (1966, p.196) va veure-hi un punt d'inflexió: Charlot ensenya un forat a la sola de la sabata que tapa a temps amb el barret abans que els grans milionaris de la societat se n'adonin. Aquí s'observa un tret que definirà al "pobre hombre"<sup>108</sup>; aquell home que pretén viure en un món al qual li és impossible d'arribar-hi.

D'altra banda, els estudiosos destaquen els films *Laughing Gas* (1914) i també *The Property Man* (1914) en els quals hi apareixen aspectes negatius del vagabund, com l'augment de la seva agressivitat i crueltat que abans s'explicava i també una estilització caricaturesca de la realitat que arriba a la sàtira. A *Laughing Gas* trobem l'adopció d'una falsa identitat per part de Charlot, fent-se passar per dentista. A més, Minney (1955), per exemple, apuntava que, en aquest film, s'observa el primer avanç notable en el desenvolupament del vagabund.

Segons Minney (1955, p.77), el treball de Chaplin per la Keystone havia sigut experimental, utilitzant, en gran mesura, antics trucs teatrals. Tot i això, ja havia creat una caracterització i, amb ella, un personatge que més endavant havia de desenvolupar. Villegas (1966, p.202) també hi està d'acord afegint que a partir dels films que realitzarà amb la següent productora, la Essanay, l'autor començarà a crear el món de Charlot. Cal mencionar que, la primera comicitat de Charlot, té com a únic objectiu crear una comicitat de moviment. Tal com esmenta Leprohon (1961, p.65) el cine utilitza gestos i acció i, per això, existeix un fet directe, que traspasa, que és purament sensorial, que produeix l'efecte de xoc i, per tant, actua directament sobre l'espectador. En definitiva, els films que va rodar per a la Keystone van crear tots els pressupòsits adequats per a la carrera posterior de l'autor.<sup>109</sup> De la seva experiència dels

---

<sup>107</sup>TICHY, Wolfram. 1991, p.30.

<sup>108</sup>VILLEGAS, Manuel. 1966, p.196.

<sup>109</sup>TICHY, Wolfram. *op.,cit*, p.42

music-hall i de l'adaptació a l'estil de Sennett, naixeria un personatge amb un caràcter que no estava encara decidit però que era ja un individu que seria cada cop més viu i més universal.

### 4.2.3 El desenvolupament.

A partir del 1915, Chaplin comença a dirigir ell mateix els seus metratges. D'aquesta manera, pot atorgar a Charlot la seva pròpia empremta i dissenyar ell mateix la seva psicologia. Tal com esmenta Esther Bautista (2015, p.36) d'ara endavant, Charlot no perdrà els matisos grotescos que li són propis, però el seu caràcter s'aprofundirà. Al mateix temps, el canvi d'orientació és propiciat per un augment de la duració dels films així com el guany en matisos de la psicologia del personatge. Tal com explica l'autora (2015,p.36), l'acceptació del públic i el rol del director (Chaplin) s'han de veure com a factors essencials en la metamorfosi del personatge i la seva profunditat psicològica.

Amb certs films de la Essanay<sup>110</sup> entrem ja en l'univers de Charlot, on destaquen *The Champion* (1915) i *The Tramp* (1915). Examinar una per una les catorze pel·lícules Essanay no serà de gaire utilitat; es captarà, això sí, a través d'alguns exemples, els trets més característics d'aquesta nova etapa que van definint l'evolució que es descobrirà en el caràcter del personatge i en l'art del seu creador.

Segons Minney (1955, p.77) ,amb la Essanay va començar el camí cap a la glòria, el moment on es va afinar i perfeccionar el rodamón, introduint a l'acció pinzellades de tendresa, de manera que el personatge de Charlot provoqués llàstima.

A *The Champion* (1915) hi ha la obertura d'una de les vies essencials: la dignitat es transforma al seu voltant en ridícul, la força en matusseria, l'humor en fantasia i el riure en amargura. “Todas las apariencias van a trastocarse así en una transposición constante, cada vez más inteligible y más profunda”.<sup>111</sup> En aquest film, segons Villegas (1966, p.206) s'hi troba un lleu aspecte sentimental com a indicatiu d'un pas endavant en l'evolució del rodamón. A més, Charlot es troba en un món que es manifesta més fort que ell, ple d'hostilitats davant les quals ell no hi té cap domini. S'hi troba, per tant, la mostra de la superioritat del món exterior davant de l'home.

Els objectes ja agafaven un paper rellevant en els films de la Keystone. A *The Champion* (1915), a través del creixent moviment que porta la farsa a desencadenar el riure de

---

<sup>110</sup>L'etapa de Chaplin a la Essanay durà del 1915 al 1916.

<sup>111</sup>LEPROHON, Pierre. 1961, p.76.

l'espectador; els objectes hi tenen un paper important ja que (les peses, les ampolles, etc), semblen estar animats i desenvolupar el paper de veritables personatges.<sup>112</sup>

Tal com exposa Minney (1955, p.93) i també Leprohon (1961, p.80), a *The Tramp* (1915), s'introdueix, per primera vegada, certs elements dramàtics enmig de la comicitat. D'altra banda, la rellevància de la pel·lícula es troba també en el fet que la figura de Charlot es correspon per primer cop amb la d'aquell individu errant, que camina aliè a tot, cap a un horitzó que mai arriba.<sup>113</sup> Segons Leprohon (1961, p.81) es mostra, per primera vegada, la més secreta psicologia de l'individu creat per Chaplin i s'anuncia el naixement del nen Charlot. D'aquest últim concepte en parlà també Eisenstein, et al. (1973, p.130), dient que els efectes còmics de Chaplin eren infal·liblement productes de la actitud infantil que desenvolupa Charlot per afrontar el seu dia a dia. Chaplin engloba en la seva obra la llibertat del joc moral, característica del món infantil. D'aquesta manera, l'autor es permet la possibilitat de presentar qualsevol fet com a ridícul, que esdevé l'atribut fonamental del seu protagonista. A més, s'hi troba també el fet absurd - present en la seva comicitat -, i també es descobreix un altre tret de la seva personalitat: la ingenuïtat. Ben mirat, Ortega (2008, p.35) apunta, en el seu llibre ja citat, que darrera del personatge s'hi entreveu una moralitat. En l'obra creada per Chaplin s'hi troba una inexorable confrontació entre la humilitat i l'opulència, entre els qui viuen en la més absoluta precarietat i els qui neden en l'abundància. Segons Ortega (*op.cit*, p.35) darrera la comicitat del personatge s'hi troba una postura que és, davant de tot, moral; a més de suposar una crítica radical de la insolidaritat i la prepotència.

Les últimes escenes de *The Tramp* (1915)<sup>114</sup> esbossen un tema d'emoció que tornaria a sorgir més endavant; per exemple a: *The Vagabond* (1916) o a *The Circus* (1928). Mitry (1967, p.30) apuntava que, tot i els obstacles, Charlot trobarà al final un camí ple d'esperança desenganyada i recomençada un cop i un altre. Ortega afegia que Charlot esdevé ara: "el emblema de una esperanza que prevalece incólume sobre todas las derrotas".<sup>115</sup> Aquí es veu la soledat que va de la mà del personatge i és, segon Villegas (1966, p.204) el tret que acompanya a Charlot al llarg de la seva evolució.

---

<sup>112</sup>LEPROHON, Pierre. 1961, p.77.

<sup>113</sup>ORTEGA, Javier. 2008, p.33.

<sup>114</sup>Al final de *The Tramp*, tal com explica Leprohon (1961, p.81): el vagabund s'allunya pel camí, deixa al darrera la parella d'enamorats i s'allibera immediatament de l'amargura amb una cabriola. Segons els autors, s'anuncia ja aquí el final de *The Circus*. D'altra banda, Ortega (2008, p.34) explica que aquí Charlot és "el valedor de los desfavorecidos". "Deambula por la vida con un aire de suprema dignidad que contrasta con lo precario, irrisorio, de su condición e indumentaria."

<sup>115</sup>ORTEGA, Javier. *op.cit*, p.34.

A *The Bank* (1915)<sup>116</sup>, Charlot realitza una acció heroica – salva els diners del director i de la secretària -, i aquesta acció es revela com un somni, del qual es desperta indignat en veure que, en lloc de la noia, abraça el pal de fregar. Aquí es mostra la frustració de Charlot en veure que no té cap escapatòria en aquesta societat.<sup>117</sup> Tanmateix, aquell Charlot individualista que fins ara lluitava per afirmar la seva manera de concebre la vida dins d'una societat que li era hostil, ara es comença a esforçar per ser acceptat per ella. En aquest film, s'abandona l'àmbit de la farsa i Charlot s'aproxima a la realitat, fet que, segons Tichy (1991, p.54), és un procés que no es tanca mai i anirà prosseguint de manera conseqüent al llarg de les seves pel·lícules. En relació amb aquest fet, Mitry (1967, p.31) esmenta que el personatge de Charlot va descobrir en ell mateix, a poc a poc, una ànima i un cor; això és: esdevé més humà. A més, a mesura que va evolucionant, anirà descobrint el sentiment de l'amor i les dificultats imprevistes que sorgiran en conseqüència. Per primera vegada, està disposat a oblidar els seus principis per l'amor d'una noia i adaptar-se a les regles de joc de la societat; però, el seu intent de conquerir la secretària amb flors és rebutjat sense cap mena de compassió.

En definitiva, segons els autors: *The Champion* (1915), *The Tramp* (1915) i *The Bank* (1915) són els films més destacables de l'època Essanay. Esdevenen els més notables de la sèrie en quant a la seva psicologia. Contenen la llavor de gairebé tot el caràcter del personatge i obren les perspectives cap a les quals s'encaminarà.<sup>118</sup> Respecte aquest últim punt, Eisenstein, et al. (1973, p.42) esmenta que l'obra de Chaplin evoluciona cap a una forma més ampla, profunda i seria: “la aventura del pobre hombre indefenso sobre el ancho camino de la época actual”<sup>119</sup>. Es produeix, doncs, un canvi en el contingut dels seus films: a més d'una modificació de l'estil i del contingut en l'alegre interpretació còmica sense pretensions, Chaplin passa a afegir-hi les vicissituds de l'època contemporània; esdevenint, així, la seva obra, i en cada film una mica més, un fort document realista.<sup>120</sup>

En les pel·lícules següents realitzades a la Mutual (1916-1917) els trets i elements del món de Charlot s'ordenen, es defineixen i es precisen per constituir un fet total.<sup>121</sup> Per Leprohon (1961, p.97) assenyalen l'evolució definitiva de l'art de Chaplin i del mite de Charlot. Aquí, l'observació ja esdevé essencial i és, precisament, d'aquesta d'on sorgeix la idea còmica. L'emoció i inclús la tragèdia deriven les dues de la comicitat. Millor dit, naixen d'ella.<sup>122</sup>

---

<sup>116</sup>Segons Villegas (1966, p.209) *The Bank* és un film essencial en l'evolució de Charlot. Un fet mencionat també per Wolfram Tichy.

<sup>117</sup>Segons Tichy (1991, p.53) *The Bank* mostra a un Charlot cada cop més interessat en voler ajudar als altres en les seves necessitats.

<sup>118</sup>LEPROHON, Pierre. 1961.p.79.

<sup>119</sup>EISENSTEIN, S, et al. 1973, p.42.

<sup>120</sup>Segons Eisenstein, S, et al. (*ibid.*, p.42) Chaplin agrega a la interpretació còmica un important contingut que canvia l'essència i significat de les vicissituds del protagonista i, sobretot, el seu caràcter.

<sup>121</sup>VILLEGAS, Manuel. *op.,cit.* p.212.

<sup>122</sup>LEPROHON, Pierre. 1961, p.98.

Referent a aquesta última frase, el propi Chaplin diria: “Todo mi secreto es haber conservado los ojos abiertos y la mente despierta sobre todos los incidentes capaces de ser utilizados en mis películas. He estudiado al hombre, porque, sin conocerlo, nada hubiese podido hacer en mi oficio. (...)”.<sup>123</sup>

A *The Vagabond* (1916), el següent film després de *The Bank* (1915), s’hi afegeix un nou element que és continu al que es va introduir a *The Bank* (1915): “Charlot renuncia al seu egoisme, el qual encara envaïa les emocions amoroses conegudes fins aleshores, a favor d’un altruisme que anteriorment li era aliè”<sup>124</sup>. Amb aquesta pel·lícula Chaplin, segons Tichy (1991, p.58), va arribar definitivament a la motivació que des d’aleshores havia de determinar les accions del rodamón.<sup>125</sup>

A *Easy Street* (1917), es mostra la misèria dels barris baixos d’una manera realista: Charlot, que aquí interpreta a un policia, visita una família en la que nombrosos nens seuen als llits com si fossin pollets. Enfront de tanta misèria, explica Tichy (1991, p.60) Charlot va escampant al seu damunt blat de moro com si donés menjar a les gallines. La crítica social, que tal com esmenta Minney (1955, p.93) ja era insinuada en els seus films precedents, aquí es desenvolupa més profundament.

*The Immigrant* (1917), per autors com Minney (1955, p.94) o Leprohon (1961, p.111) és una de les millors pel·lícules que Chaplin va fer per a la Mutual. Tal com expliquen Radigales i Iribarren a l’article: *La caritat al cinema: la mirada social de Charles Chaplin* (2011, p.294), tot i la inefable poèticitat que s’hi pot trobar, aquest film posa en primer terme una amarga crítica cap a les dures polítiques d’immigració.<sup>126</sup>

Segons Leprohon (1961, p.97) a *The Immigrant* es consolida el fet tràgic que es va revelar ja a *The Vagabond* (1916). Ara, el drama apareix quan uns lladres roben els diners a una noia jove; però, ràpidament, Charlot entra en un joc còmic amb ells i aconsegueix retornar-los a la seva propietària. En una altra escena del film, veiem la noia solitària al mig de la ciutat immensa i inhòspita; en un precís moment, Charlot apareix i mostra la seva tendresa envers ella convidant-la a menjar. La tragèdia apareix quan Charlot busca la moneda que tenia a la butxaca però no la troba; enlloc de la moneda hi ha un forat. En aquesta situació, tal com explica

---

<sup>123</sup> LEPROHON, Pierre. 1961, p.102.

<sup>124</sup>TICHY, Wolfram. 1991, p.54.

<sup>125</sup>El mateix Chaplin diria: “No necesito leer cap llibre per saber que el tema fonamental de la nostra vida és conflicte i sofriment. Totes les meves pallassades sorgeixen d’una manera purament instintiva d’aquest coneixement. La meua concepció fonamental d’una comèdia (...) va consistir en posar en dificultats unes persones i trobar-ne de bell nou una solució (...)”.(TICHY, Wolfram. *op.,cit*, p.60).

<sup>126</sup>En una escena del film, quan els passatgers del vaixell arriben finalment a Nova York, l’intertítol anuncia “l’arribada al país de la llibertat”. La mirada esperançadora dels viatgers és trenca quan els oficials els arraconen com si fossin uns animals i simple escòria. Aquí, doncs, veiem una mirada crítica cap a la impietat davant del drama de la immigració. (IRIBARREN, T ; RADIGALES, J. 2011, p.295).

Villegas (1966, p.225) per tal de dissimular la tragèdia, Charlot realitza un prodigiós equilibri entre el dolor i el riure. Davant del caos que es genera en l'ambient, Charlot flirteja amb la noia tractant de divertir-la introduint, d'aquesta manera, un moment on es barreja la tragèdia i la comèdia.

#### 4.2.4 La plenitud.

En aquest punt de l'evolució de Charlot, la comicitat i els trucs còmics que Chaplin ha anat desenvolupant des del començament s'aniran aplicant en les següents pel·lícules i, sobretot, anirà agafant importància el seu grau de significació.<sup>127</sup> El món que l'envolta és cada vegada més complex. En ell, s'ha vist com la injustícia s'encarna amb la figura del rival: el policia, l'home fort – més endavant, també serà encarnada amb la màquina (exponent de l'època) - . Tal com esmenta Villegas (1966, p.227), el món on es troba Charlot està envoltat d'uns homes absurds, grotescs, ridículs sense pietat. Charlot, humà per excel·lència, viu entre homes gairebé deshumanitzats, potser com expressió d'un contrast. Ben mirat, Charlot només prestarà la seva humanitat als éssers amics i a les coses. En definitiva, a tot el que no li és conscientment hostil.

Tal com s'ha exposat, amb els films de la Mutual, els trets del personatge es perfilen i es densifiquen. Ara, a partir del primer film de la First National (1918-1922), *A Dog's Life* (1918); neix el Charlot definitiu. En aquest film, es torna a mostrar el món de la pobresa més lamentable, en la qual s'entaulen tant la lluita pel lloc de treball com la lluita per la supervivència.<sup>128</sup> La pietat i el sentit de la misèria esdevenen els trets dominants de la pel·lícula. Charlot lluita contra aquesta; és a dir, contra el fred, la gana i la solitud. Tal com explica Leprohon (1961, p.121) Charlot encarna a l'home que és assenyalat per totes les fatalitats. L'escena de l'oficina destaca per ser una de les més dures en el pla social.<sup>129</sup> Segons Villegas (1966, p.229), Charlot es mostra en aquest film impregnat de sentit tràgic expressant, davant de tot, emoció. Cal destacar, també, la solidaritat que uneix els dos protagonistes, creant un paral·lelisme clar entre l'home i el gos. En aquest fet, Leprohon (1961, p.119) hi veu l'expressió d'un drama sota la màscara de l'humor. Poulaille escriuria: “el público sintió (...) todo lo que hasta entonces no había sabido descubrir tras de la fantasía de Charlot: su piedad y su sentido de la miseria”.<sup>130</sup>

---

<sup>127</sup>VILLEGAS, Manuel. 1966, p.227.

<sup>128</sup> De fet, el mateix Chaplin explicaria: “Aquella història contenia un element satíric. S'hi traçava un paral·lel entre la vida d'un gos i la d'un rodamón. Aquest motiu principal constituïa l'estructura en la qual jo duïa a terme nombrosos números còmics i accions desenfrenades”.(TICHY, Wolfram. 1991, p.62).

<sup>129</sup>Villegas (*op.,cit.* p.121) explica l'escena i arriba a la següent reflexió:Charlot, després d'intentar una inútil carrera d'una finestra a una altra per buscar feina, no desespera al tornar-se a trobar sol a mig de la sala. Leprohon veu en aquesta escena: “la lucha terrible de aquellos a quienes se les niega el pan: hombres sin trabajo y perros sin dueño”.

<sup>130</sup>*Ibid.*,p.119.



Al film *Shoulder Arms* (1918) exposa satíricament, encara abans d'acabar la guerra, la vida militar. En aquest film, mostra la monotonia i l'estretor de les trinxeres, mostrant com, aquest, és un lloc en el qual els homes viuen difícilment una existència diària. Les condicions extremes de la guerra es converteixen en una mena de situació normal. Aquest film inclou, com no podria faltar, el riure. Un riure, que tal com expressa Villegas (1966, p.231) no camufla la realitat sinó que la descriu.

Per Leprohon (1961, p.127) *Shoulder Arms* (1918) es troba a la vegada entre la ironia i el fet tràgic; es submergeix, també, en l'humor fantàstic per després reaparèixer en el límit d'allò que és real. A tall d'exemple, Tichy (1991, p.67) destaca l'aspecte burlesc quan Charlot apareix disfressat d'arbre; el patetisme, quan Charlot no rep mai cap correu, però s'alegra desmesuradament per la carta d'un company. Aquesta darrera escena, ha portat a molts estudiosos a parlar sobre el concepte de soledat, un aspecte que ja s'havia mencionat com un dels trets que acompanyen al personatge al llarg de la seva evolució. Minney (1955, p.107) expressa que, tot i no tenir ningú al món, Charlot mai s'enfonsa davant dels esdeveniments llastimosos sinó que intenta sempre treure un profit d'ells.<sup>131</sup> Més endavant, Ortega (2008, p.132) afegia que la soledat de Charlot correspon amb el mateix sentiment de desemparament que afligeix a l'ésser humà. De fet, destaca que és en aquest desarrelament on cobra un sentit universal i eternament actual la visió humanista de Chaplin. Per a Mitry (1967, p.34) Charlot representa el solitari absolut. Ben mirat, sempre persegueix un somni que se li escapa. Es converteix en l'etern errant buscant un paradís perdut, d'una innocència o una puresa impossible de tornar a trobar. Al final només li queda el camí infinit sobre el que Charlot du la seva esperança: "como un hombre que persigue a su destino".<sup>132</sup>

Amb el següent film, *The Kid* (1921)<sup>133</sup> Wolfram Tichy (1991, p.77) esmenta que aquí - encara que ja present en els primers films -, el patetisme de Charlot s'enlaira per primera vegada a grandesa completa, posant-se en un context que incrementava la seva importància i significació. En aquest film, doncs, els personatges no estan tractats com a caricatures sinó captats en la seva plena realitat. A més, en paraules de Mitry (1967, p.110) el món interior de Charlot esclata per identificar-se amb el dels homes.

El començament del film, confirma de nou la transformació de Charlot d'una persona egocèntrica en una persona altruista. Quan Charlot troba el nadó abandonat, intenta, en un primer moment, desfer-se'n, però, finalment, decideix quedar-se'l. Aquesta decisió acaba definint un pare i un fill que representen, tal com esmenta Villegas (1966, p.240) una estampa

---

<sup>131</sup>Minney (1955,p.107) explica l'escena del carter repartint el correu apuntant que Charlot es limita a dirigir-li una trista mirada a l'adonar-se que el carter no porta cap carta per a ell. Tot i això, es consola llegint la carta d'un company per sobre l'espatlla, compartint les seves penes i alegries amb l'ús del gest.

<sup>132</sup>MITRY, Jean. 1967, p.34.

<sup>133</sup>Minney (*op.,cit*, p.127) apunta que *The Kid* és la primera cinta de llargmetratge de Charles Chaplin.

commovedora, plena de tendresa, emoció i riure. La fervent emoció, per exemple, esclata quan li prenen el nen de les seves mans. En relació amb això, s'ha volgut trobar un paral·lelisme clar amb Dickens: la vida que duen Charlot i el nen està desenvolupada amb tot detall com una novel·la de l'escriptor anglès. De fet, Iribarren i Radigales (2011, p.296) esmenten, en el seu article, que aquest film va ser el millor de Chaplin en reflectir l'univers dickensià. A més, tal com afirmava també Minney (1955, p.127) s'inspira, en gran part, amb els records de la pròpia infantesa de Chaplin.<sup>134</sup>

Charlot apareix de manera completa a *The Kid* (1921). Segons Villegas (1966, p.239) apareix amb tot el seu esplendor. A més, parafrasejant a Eisenstein (2010, p.9), aquest film ajuda a desvetllar el seu caràcter verdader. El teòric afegeix que de la visió de les imatges i representacions, es passa a una mirada per acabar desembocant cap a un punt de vista sobre l'ésser humà i els factors socials que el rodegen. En definitiva, s'acaba convertint en una "visió del mundo".<sup>135</sup> És més, la rapidesa de la mirada origina una percepció còmica, la qual es transforma després en concepció: "Ve los acontecimientos más inusitados, penosos y más trágicos a través de los ojos de un niño que ríe".<sup>136</sup> En relació amb aquest últim punt, Tichy (1991, p.78) esmenta que Sergei M. Eisenstein va escriure un estudi sobre el fet que Charlot és, en realitat, un nen gran. De fet, en cap lloc esdevé aquest fet més clar que a *The Kid* (1921), ja que no solament el nen és igual que el seu pare sinó que Charlot s'assembla també cada vegada més al nen - pare i fill s'acaben movent igual i es comporten de la mateixa manera; per exemple: quan dormen o quan es llimen les ungles -.

Per últim i no menys important, cal destacar l'escena del somni. En aquesta, tal com explica Eisenstein (1973, p.46) Chaplin ens mostra un paradís de pobres i rodamóns descrit amb molta vivacitat. L'escena està plena de sarcasme i ironia mostrant que la humanitat es troba en un deplorable estat en la que li és impossible imaginar el paradís. En aquest somni, Charlot apareix com un miserable i representa, tal com explica Eisenstein, una mescla de realitats desesperadament devastadores. L'escena representa, en definitiva, el somni de l'home contemporani. Posa de relleu l'angoixa de les concepcions i del pensament de Charlot; el seu món restringit, míser i privat d'imaginació en el qual, fins i tot, li és negada la fantasia.

Allà on es mostra la personalitat intrínseca del personatge és a l'última seqüència de *The Pilgrim* (1923): En l'escena de la fugida sobre la frontera. Charlot, s'allunya, corre per la frontera amb un peu als Estats Units i l'altre a Mèxic; és a dir, un peu al territori de la llei, i l'altre al de la llibertat. Per Eisenstein (2010, p.35) aquesta escena és el símbol del camí sense

---

<sup>134</sup>Com a exemple: IRIBARREN, Teresa i RADIGALES, Jaume (2011, p.296) esmenten que l'escena del dormitori públic, on el rodamón arriba amb el seu fill adoptiu, és emblemàtica per la manera realista de veure les coses. Chaplin ensenya la realitat de manera ímpia per implicar una mirada social.

<sup>135</sup>EISENSTEIN, S. 2010, p.11.

<sup>136</sup>EISENSTEIN, S. et al. 1973, p.116.

sortida en el que es troba l'individu semi adult/semi nen en una societat decididament adulta. A més, es pot entendre també, com el símbol del drama del pobre home en les condicions de la societat contemporània: “para el pobre hombre en la sociedad contemporánea, no hay salida”.<sup>137</sup> No obstant això, l'home (Charlot) continua estant viu i ha de demostrar que existeix. Per a Leprohon (1961, p.156) *The Pilgrim* (1923) segueix sent l'aspiració d'un ideal: la construcció d'una moral nova que permetria que els poderosos ajudessin als més desvalguts i una nova vida on els homes creguessin en la bondat dels seus semblants.

El següents films s'inclouen en l'època de la United Artists (1923-1952). La primera, *A Woman of Paris* (1923), no la tractarem de manera explícita degut a que no va ser protagonitzada per Charlot, tot i això, cal destacar que, com afirma Minney (1955, p.159) va ser igualment important en la seva evolució.

Les següents pel·lícules de Chaplin, *The Gold Rush* (1925), *The Circus* (1928) i *City Lights* (1931) formen un grup amb caràcter propi esdevenint les seves obres de plenitud. Per a Leprohon (1961, p.177) *The Gold Rush* (1925) conté escenes còmiques que són també aquelles en les que la tragèdia interior és més intensa. Per aquest fet és, possiblement, la que millor expressa la grandesa tràgica de Charlot. A més, Charlot continua mostrant, tal com esmenta Ortega (2008, p.71) l'essència inalterable de la seva personalitat. Aquí ja no s'enfronta als seus enemics tradicionals: el malcarat o els policies de la Keystone. Ara, igual que a *The Kid* (1921), la fatalitat i l'implacable destí es converteixen en els seus enemics. En aquest film, el gest esdevé essencial en l'acció. Per una banda Minney (1955, p.173) opina que el gest fa comprendre a l'espectador el que està sentint Charlot en cada moment.<sup>138</sup> D'altra banda, Tichy (1991, p.90) afegeix que, en aquest film, Charlot és reduït a elements que parteixen de l'instint, tal com s'havia mencionat abans al treball i que és un dels grans trets que acompanyen al rodamón des del començament. Aquests elements són: la innocència i la fam. Veiem la desconsideració innocent que mostra Charlot de les realitats de la vida. D'altra banda, moltes escenes tenen com a protagonista la gana i la desesperació, les quals són expressades amb el gest i la mímica; per exemple: quan Charlot tira sal a una espelma i se la menja; quan Charlot, degut un altre cop a la fam, cuina les sabates i les serveix amb tota solemnitat convertint els claus en ossos i els cordons en espaguetis; en una altra escena, les al·lucinacions, fruit de la gana, s'apoderen dels personatges quan el gegant veu a Charlot com si fos un pollastre i el pretén caçar.

---

<sup>137</sup>EISENSTEIN, S. et al. *op.,cit.* p.36.

<sup>138</sup>Minney (1955, p.173) posa com exemple l'escena del cafè: Charlot entra al local i es queda uns instants de peu d'esquena al públic. Aquí, mitjançant el gest, l'espectador compren: “el extraño desasosiego que se experimenta entre una multitud de gente desconocida”. Enmig d'aquesta multitud, Charlot expressa el desig de trobar, al menys, una persona amigable que estigui atenta a la seva presència i que es mostri amable amb la resta d'individus.

Pel que fa a l'expressió de la solitud, Charlot afegeix una visió humanista a les seves imatges permetent que floreixi el patetisme. Per exemple, en l'escena en què Charlot prepara el sopar i espera l'arribada de la noia però aquesta no arriba. Tal com apuntava Mitry (1967, p.114) aquí, el drama de Charlot no és, tan sols, el d'un home perdut entre els homes sinó que la seva soledat moral es manifesta ara per tot arreu. En aquest moment, s'adorm i somnia que està amb la noia i per divertir-la s'inventa la dansa dels panets; el gest, tal com explica Villegas (1966, p.252), dona una elevada expressivitat al moviment de les coses inertes. Tanmateix, com apunta Mitry (1967, p.87) el gest permet la transfiguració de l'objecte: els pans, punxats per dues forquilles, es converteixen, realment, amb els peus d'una ballarina. Finalment, aquest moment de fantasia es trenca quan es desperta i es troba un altre cop amb la realitat de la seva solitud.

A *The Circus* (1928), Charlot realitza una sèrie de gags que recorden, més que mai, la figura del *clown*. Una figura que recull, en ella mateixa, elements de la tristesa, a part de ser una figura intrínseca en Charlot. En relació amb aquest fet, el mateix Chaplin digué: “los que hacemos reír somos tristes”<sup>139</sup>. Per aquest motiu, Chaplin recull en aquest film: la tristesa i l'alegria del circ. Per Walter Benjamin (2010, p.59) *The Circus* (1928), és la primera obra madura de l'art de Chaplin<sup>140</sup> i, respecte aquesta menció de Benjamin, Leprohon (1961, p.197) afegeix que, a part de ser un drama amb una freqüent ironia, està netament plantejat. *The Circus* (1928) expressa la puresa i la noblesa de Charlot oposades a la imatge d'una silueta tan ridícula com la seva. No obstant això, aquest ésser perseguit per la vida, té més que mai la preocupació de la seva dignitat; busca sempre aconseguir un benestar. El que més destaca d'aquest film, subratlla Leprohon (1961, p.199) és que Charlot s'esforça per lluitar contra l'infortuni. Són destacables les últimes escenes, les quals aconseguen englobar una gran tristesa. A mesura que avança el final, l'emoció envaeix la pantalla: quan el circ plega les seves carpes Charlot torna a trobar-se enmig de la solitud sentint un gran buit. L'esperança s'ha perdut i la tristesa s'ha apoderat del moment. Tot i això, Charlot decideix continuar el seu camí, i, disposat a tornar a ser el rodamón que era quan va arribar al circ, s'allunya d'esquenes lleuger i segur cap a un nou horitzó. Segons Leprohon (1961, p.203), aquest moment, sobretot, el gest de “la patada” de Charlot quan marxa, resumeix la seva filosofia; un concepte del qual André Bazin també en va parlar. Per Bazin, el gest de Charlot amb el peu és el reflex d'una actitud vital que: “expresa a la perfecció la constant preocupació de Charlot de no sentir-se ligado al pasado, ni de arrastrar nada tras él.

---

<sup>139</sup>VILLEGAS, Manuel. 1966, p.256.

<sup>140</sup>Walter Benjamin a “Chaplin, una mirada retrospectiva”.(2010, p.59), afegeix que la commoció, en aquest film, es troba en veure que Chaplin es conscient de totes les seves possibilitats i que està decidit a dur a terme els seus propòsits.

Es capaz de expresar mil distintos matices que van desde la venganza rabiosa hasta la vivaracha expresión del “por fin libre””.<sup>141</sup>

A *City Lights* (1931) el caràcter de Charlot ha arribat al màxim de la seva evolució. Encarna, tal com subratlla Bautista (2015, p.40) valors humans essencials com: la generositat, la compassió, l'amor i l'altruisme. No té res a veure amb el Charlot dels primers films. Charlot, a *City Lights* (1931), realitza diverses accions per ajudar a la florista cega de qui està enamorat. La bondat del vagabund contrasta amb la maldat del milionari. D'aquesta manera, es defensen els valors humans mencionats darrerament. Cal fer esment que el cinema es trobava, en aquest moment, amb l'aparició del sonor. Respecte a aquest fet, Minney (1955,p.192) i altres autors apunten que Chaplin va optar per seguir fent cine mut. Ell opinava que el sonor destruiria la universalitat del seu vagabund.<sup>142</sup>

Chaplin, al llarg de la seva obra artística, ha anat desenvolupant un estudi desprietat i realista del seu personatge Charlot, mostrant a través del cinema tot el seu entorn, la realitat en la qual viu, i el lloc que ocupa en ella. Respecte a aquest punt, Eisenstein (1973, p.55) apunta que *Modern Times* (1936) és el film més explicatiu. Fins ara, Charlot sempre ha actuat en un ambient limitat i estilitzat d'una ciutat moderna però, amb aquest film, Chaplin demostra el seu interès creixent pels fets històrics, començant a raonar respecte aquests. Com a resultat, *Modern Times* (1936) és una ferocíssima sàtira i, tal com exposa Bautista en el seu article (2015, p.40), una denúncia de les conseqüències de la industrialització sobre la integritat de l'ésser humà. En aquest film Chaplin va més enllà, produeix un efecte en l'espectador que és, tal com apunta Tichy (1991, p.106) d'una naturalesa estètica i moral que és dirigeix contra tot el procés de massificació que implica la industrialització. En la pel·lícula, els propis temors de Chaplin i també de l'home contemporani van esdevenir una causa essencial per crear comicitat en l'acció, donant com a resultat, per exemple: l'escena en que Charlot és engolit per l'engranatge d'una màquina o quan Charlot (aquí representant a un obrer) és alimentat per una màquina que el fa presoner d'aquesta.

Tanmateix, a part de la força còmica, aquest film de Chaplin inclou també una dura crítica al maquinisme i a les seves conseqüències alienadores sobre l'ésser humà. Bazin afirma al respecte que, *Modern Times* (1936), apareix: “como la única fábula cinematográfica a la medida de la angustia del hombre del siglo XX frente a la mecanización social y técnica”<sup>143</sup>.

El final de *Modern Times* (1936) apareix molt comentat pels estudiosos que han tractat l'obra de Chaplin. Eisenstein (1973, p.56) menciona que ha estat interpretat per la crítica com

---

<sup>141</sup>BAZIN, André. 2002, p.22.

<sup>142</sup>El mateix Chaplin expressava: “Yo soy básicamente un mimo. Soy capaz de producir en el público más emoción con un leve movimiento de cejas, que pronunciando cincuenta palabras”. (Minney. 1955, p.192).

<sup>143</sup>BAZIN, André. *op.cit*, p.29.

una nova etapa en l'obra de Chaplin. En concret, el fet que Charlot no marxi sol, sinó acompanyat per una noia, s'ha volgut veure com: “un signo del optimismo en la desesperación que constituye la característica del hombre contemporáneo”.<sup>144</sup> Tant si es aquest el significat aproximat o no, Eisenstein esmenta que el verdader valor de *Modern Times* (1936) no es troba en el final, sinó en el fet de que, per primera vegada, Chaplin col·loca al seu personatge cara a cara amb la realitat històrica (la industrialització i el maquinisme) i conclou, amb aquesta pel·lícula, el procés que havia iniciat amb la Keystone, en respecte a l'evolució del vagabund. Parafraçant Mitry (1967, p.129), el personatge de Charlot està finalitzat. El seu cicle ha acabat. D'altra banda, tal com destaquen estudiosos com Georges Sadoul (1955, p.141) el film és mut, però inclou l'escena de la cançó interpretada per Charlot que, mitjançant l'absurd, converteix el moment en immensament popular i universal.

En definitiva, *Modern Times* (1936) suposa el tancament de l'etapa més significativa de Charlot. A partir d'aquí, i amb *The Great Dictator* (1940), l'obra de Chaplin sofriria, tal com apuntava Eisenstein (1978, p.130), un canvi notable en l'evolució final del personatge. Charlot es convertiria en un adult; parlaria per primera vegada (el famosíssim discurs de *The Great Dictator* (1940)) metamorfosant-se, a posteriori, en el Gran Home.

---

<sup>144</sup>EISENSTEIN, S. 1973, p.57.

## 5. Conclusió.

*Un hombre que tiene el poder  
de hacer visible lo que sucede dentro de él.*

François Mauriac.<sup>145</sup>

La realització d'aquest treball ha permès aproximar-nos a l'art del gran Charles Chaplin. Un home que, tot i les circumstàncies de la seva vida, aconseguiria trobar el seu camí a través de la que seria la nova expressió artística de la seva època: el setè art. A través de la innovació que significava, llavors, l'aparició del cinema, seria capaç de mostrar el seu art davant els ulls de tots els individus del món, un art que esdevindria particular, vertader i autèntic. De fet, com deia Sergei Eisenstein (1973, p.64) el seu art va ser i segueix sent un gran art de l'època actual, doncs: "en el arte de Chaplin se aspira el viento majestuoso de la historia y de los grandes ideales de la humanidad".<sup>146</sup> Ben mirat, Chaplin esdevindria, per a molts, el narrador de la gran novel·la humanística contemporània. Un narrador que donaria vida a un pobre home, Charlot, el qual es mouria per la vida dut irremediablement per les seves emocions i sentiments. L'autor s'expressa a través de la seva obra. És a dir, a través del seu personatge Charlot, Chaplin va fer tangible, d'un mode excepcional, el seu pensament.

Quan es parla d'en Charlot, veiem que existeix, en la bibliografia, una variada representació del personatge, la qual es troba estretament relacionada amb la interpretació de l'obra del seu creador. Tot i això, els autors que l'han tractat, exposen l'existència de la clara metamorfosi de Charlot. En aquest estudi, s'ha pogut veure que el personatge presenta una significativa evolució, fins a l'obra que es considera la conclusió del seu caràcter i del seu destí: el film *Modern Times* (1936), per després fer un pas més amb *The Great Dictator* (1940).

L'evolució que acompanya el desenvolupament de Charlot ha estat sempre en un sol sentit i ha anat progressant constantment fins que l'ha acabat perfilant. De fet, el recorregut dels films en els quals n'és el protagonista, ens ha permès traçar una línia recta en el seu procés evolutiu. En relació amb això, podem dir que els trets més vulgars i primitius que presentava en els curtsmetratges de la primera època a la Keystone i a l'Essanay van experimentant un canvi gradual a d'altres cada cop més tràgics i més humans, sobretot en els llargmetratges. Aquest fet, per tant, implicaria un progressiu trasllat dels gags més burlescs a una comèdia que incorporaria elements dramàtics i que acabaria definint l'estil de Chaplin. Tot i això, és important mencionar que els trets que configurarien i s'exposarien plenament en les seves grans obres -, als

---

<sup>145</sup> Cita extreta del llibre: *Charles Chaplin* de Pierre Leprohon. 1961, p, 377.

<sup>146</sup> EISENSTEIN, S, et al. 1973, p.64.

llargmetratges -, ja apareixien en els films inicials com, per exemple, a *The Tramp* (1915) film de l'Essanay. Cal mencionar, doncs, que el Charlot burlesc del principi també apareix amb tota la seva força, per exemple, a *City Lights* (1931) o a *Modern Times* (1936) dues de les seves grans obres mestres.

Gràcies a la seva capacitat creativa i a l'aparició del cinema, Chaplin exposa l'univers de Charlot en els ulls de l'espectador. Chaplin aconsegueix crear un personatge a partir dels seus sentiments, de les seves idees i del seu esperit. Ell mateix es definiria com a home i artista mencionant el següent: "Lo que importa ante todo, más que todo, es el hombre, el individuo...En los tiempos modernos, en donde todo se etiqueta, el artista debe pensar más que nunca en la vida interior del individuo, de ese "fenómeno único" que es una persona humana; el artista debe crear para el hombre".<sup>147</sup> De fet, l'art de Chaplin ha estat sempre lligat a una idea, la idea que es faria palpable en la seva obra universal.

Tal com s'ha pogut veure en el treball, als inicis Charlot creava un món caricaturesc on els menors gestos, els menors fets i circumstàncies determinaven les reaccions. De manera gradual, Charlot començaria a experimentar la interiorització del seu caràcter i, progressivament, agafaria consciència dels altres individus i del medi en el que actuaria. Mitry (1967, p.67) ens diu que Charlot s'anirà incorporant, cada vegada més, en el món social. Com també veia Leprohon (1961, p.406) Charlot mostraria temptatives per introduir-se dins l'ordre convencional de les coses. O com apuntava Eisenstein, en el fons de la farsa final es movia lentament "el hormiguero humano".<sup>148</sup>

Charlot anhela l'amor, l'elegància, el benestar, però la seva ingenuïtat i matusseria l'impedeixen aconseguir les seves aspiracions. Quan veu el seu fracàs apareix la tristesa que oprimeix a l'espectador, però tot seguit, reapareix la seva despreocupació i llibertat, perquè en cada fracàs Charlot torna a aixecar-se. En Charlot, el públic veu a un individu que defensa la seva llibertat interior i el seu sentit de la vida, degut a que els únics valors que l'animen són els que ell mateix reconeix. Llavors, quan Charlot descobreix allò que és real, és a dir, quan pren consciència del món exterior, el seu ideal és destrueix.

Charlot descobreix la seva vida diària en un món terrenal, certament caricaturitzat, però dur i real. Davant d'això, conserva en el seu interior una gran potència humana i transformadora que, en certs moments, l'allibera del món que li ha tocat viure. Com a exemple, s'ha mencionat el moment en el que Charlot es transforma en tronc d'arbre a *Shoulder Arms* (1918); quan la crueltat del destí s'irradia sobre ell, s'allibera oposant-li una altra realitat que ell crea per a ell mateix, com a exemple, el somni al film *The Kid* (1921).

---

<sup>147</sup> LEPROHON, Pierre. 1961, p.385.

<sup>148</sup> EISENSTEIN, S, et al. 1973, p.72.



Un dels aspectes centrals del seu caràcter, del pobre home creat per Chaplin, és la seva aspiració a la felicitat, i la felicitat es mostra unida, per ell, a la bondat i a les bones accions. Charlot mostra sempre un immens anhel d'amor;— la mostra d'amor a un nen abandonat a *The Kid* (1921) o la possibilitat de fer feliç a una noia cega a *City Lights* (1931) -. A més, en Charlot veiem el comportament d'un individu que es debat davant la vida en circumstàncies particulars. Utilitzarà la comicitat per criticar unes realitats que engloben a tota la humanitat. Per tant, davant les adversitats, Charlot es farà fort rient. A més, es pot dir que, enmig de la vida, Charlot aborda el joc del riure que impacta en l'espectador, el qual riurà també amb ell.

Els autors es posen d'acord en creure que Chaplin tria un vagabund per representar el seu personatge perquè el considera la més pura expressió humana i perquè, a través de la caricatura d'un home contemporani, pot expressar un món real. En el transcurs de l'evolució de Charlot els estudiosos han vist un fons humà que l'anirà acompanyant d'una manera cada cop més clara i profunda. Charlot representa l'home solitari, errant i nòmada. L'individu que és sent superflu davant del món atzarós i hostil.

Definitivament, podem dir que apropar-se a l'obra de Chaplin ha fet possible veure com, a través d'un nou art, el cinema, l'artista ha aconseguit expressar el que estava en el seu interior. Mitjançant la interpretació del rostre i del cos amb l'ús del gest en clau d'humor, Chaplin sabia mostrar el drama de l'home contemporani. Amb la seva obra, Chaplin fa una denúncia i una clara crítica a la societat, aconseguint que l'espectador és plantegi els problemes comuns de la vida diària. A través de Charlot fa un anàlisi de l'home i la seva dissort. Filma la vida de la humanitat contemporània, les seves desgràcies, les seves lluites, així com, també, les seves il·lusions i desil·lusions.

## **6. Bibliografia.**

- ARENDDT, Hannah. "Charlie Chaplin, el sospechoso". DINS: EISENSTEIN, Sergei et al. *Charlie Chaplin*. Madrid: Casimiro, 2010.
- BALÁZS, Béla. *Evolución y esencia de un arte nuevo*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 1978.
- BAZIN, André. *Charlie Chaplin*. Barcelona: Ediciones Paidós, 2002.
- BENJAMIN, Walter. *L'obra d'art a l'època de la seva reproductibilitat tècnica*. Barcelona: Edicions 62, 1983.
- BENJAMIN, Walter. *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. México: Editorial Itaca, 2003.
- BENJAMIN, Walter. "Chaplin, una mirada retrospectiva". DINS: EISENSTEIN, Sergei et al (2010). *Charlie Chaplin*. Madrid: Casimiro, 2010.
- BENJAMIN, Walter. *El autor como productor*. Madrid: Casimiro, 2015.
- CASALS, Josep. *Constelación de pasaje. Imagen, experiencia, locura*. Barcelona: Editorial Anagrama, 2015.
- CIRICI, Alexandre. *Art i societat*. Barcelona: Edicions 62, 1964.
- DELEUZE, Gilles. *La imagen-tiempo*. Buenos Aires: Editorial Paidós, 1987.
- DELEUZE, Gilles. *La imagen-movimiento*. Buenos Aires: Editorial Paidós, 1994.
- EISENSTEIN, Sergei, et al. *El arte de Charles Chaplin*. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión, 1973.
- EISENSTEIN, Sergei. "Charlie, el chico". DINS: EISENSTEIN, Sergei et al. *Charlie Chaplin*. Madrid: Casimiro, 2010.
- GÓMEZ PÉREZ, Rafael. *La cultura a través del cine*. Madrid: Editorial el Drac, 1996.
- GUBERN, Román. *Historia del cine*. Barcelona: Editorial Anagrama, 2014.
- LEPROHON, Pierre. *Charles Chaplin*. Madrid: Ediciones Rialp, 1961.
- MINNEY, R.J. *Charlot. El genial vagabundo*. Barcelona: Editorial Juventud, 1955.
- MITRY, Jean. *Charlot y la fabulación chaplinesca*. Barcelona: Editorial Fontanella, 1967.
- MISSAC, Pierre. *Walter Benjamin. De un siglo al otro. Sus reflexiones sobre el tiempo y historia, el cine, la arquitectura: una mirada "diferente" sobre ese extraño mosaico denominado Modernidad*. Barcelona: Editorial Gedisa, 1997.
- ORTEGA, Javier. *Chaplin, la sonrisa del vagabundo*. Córdoba: Editorial Berenice, 2008.
- PROUST, Marcel. *A la recerca del temps perdut*. Barcelona: Columna Edicions, 1990.
- SADOUL, Georges. *Vida de Charlie Chaplin*. México: Fondo de Cultura Económica, 1955.
- STOURDZÉ, Sam. "Chaplin en imágenes". Barcelona: Fundació "La Caixa", 2007.
- TICHY, Wolfram. *Charles Chaplin*. Barcelona: Edicions 62, 1974.

VILLEGAS LÓPEZ, Manuel. *Charlie Chaplin, el genio del cine*. Barcelona: Editorial Planeta, 1966.

#### Articles:

BAUTISTA, Esther. "Don Quixote goes to Hollywood: la reescritura del mito por Charles Chaplin". *Anales Cervantinos*, vol.47, 2015, p.25-45. [en línea]. [Consulta: 5 Març 2018]. Disponible a:

<http://analescervantinos.revistas.csic.es/index.php/analescervantinos/article/view/267>

IRIBARREN DONADEU, Teresa i RADIGALES, Jaume. "La caritat al cinema: La mirada social de Charles Chaplin". *Anuari Verdaguier* 19, 2011, p.291- 306. [en línea]. [Consulta: 5 Març 2018]. Disponible a:

<https://www.raco.cat/index.php/AnuariVerdaguier/article/view/262409>

RADIGALES, Jaume. "El naixement de la màscara chapliniana". *Trípodos*. Núm.37, 2015, p.151-165.

SILVEIRA, Daniela. Tesi doctoral. Síntesi. "El nacimiento de la comedia: Chaplin y la ontología de la estética cómica". *Hipertext.net*. Núm.14, 2016, p.1-9 [en línea]. [Consulta: 13 Gener 2018]. Disponible a:

<http://raco.cat/index.php/Hipertext/article/view/310609/405632>.

#### Filmografia del treball:

Films Keystone, 1914.

- *Making a Living*. (1914).
- *Kid Auto Races at Venice*. (1914).
- *Mabel's strange predicament*. (1914).
- *Between Showers*. (1914).
- *Twenty Minutos of Love*. (1914).
- *Caught in a Cabaret*. (1914).
- *Laughing Gas*. (1914).
- *The Property Man*. (1914).
- *The Rounders*. (1914).

Films Essanay, 1915-1916.

- *The Champion*. (1915).
- *The Tramp*. (1915).
- *The Bank*. (1915).

Films Mutual, 1916-1917.

- *The Vagabond*. (1916).
- *Easy Street*. (1917).
- *The Immigrant*. (1917).

Films First National, 1918-1923.

- *A Dog's Life*. (1918).
- *Shoulder Arms*. (1918).
- *The Kid*. (1921).

- *The Pilgrim*. (1923).

Films United Artists, 1923-1952.

- *A Woman of Paris*. (1923).
- *The Gold Rush*. (1925).
- *The Circus*. (1928).
- *City Lights*. (1931).
- *Modern Times*. (1936).
- *The Great Dictator*. (1940).