

La caritat al cinema: la mirada social de Charles Chaplin

Teresa Iribarren i Donadeu
(Universitat Oberta de Catalunya)

Jaume Radigales
(Universitat Ramon Llull)

El cineasta britànic Charles Chaplin (1889-1977) va plantejar el seu discurs artístic a partir de la consciència social i moral, articulada sobretot a partir d'un personatge arquetipus que encarna la marginalitat. El rodamón que Chaplin va fer cèlebre a la gran pantalla es mou en entorns de pobresa que sovint el posa en contacte amb personatges, com ell mateix, de baixa extracció social. La interacció entre aquests i el rodamón dona peu a l'emergència del sentiment caritatiu, que acaba sent un element característic de Chaplin, compromès amb l'art i amb la societat del seu temps.

En la primera part de la nostra comunicació ens referirem a alguns passatges que mostren aquesta faceta del cineasta extrets de pel·lícules com ara *The Immigrant* (1917), *Easy Street* (1917), *A Dog's Life* (1918), *The Kid* (1921) i *City Lights* (1931). Aquests exemples permetran entendre que l'exercici de la caritat, una de les estratègies de la «ironia sentimental» chapliniana (Mitry, 1972: 132), converteix algunes de les seves cintes en paràboles.

En la segona part procedirem a resseguir la recepció que va tenir aquesta mirada social en Chaplin a Catalunya. La intel·lectualitat catalana recurrentment posà de relleu la humanitat del personatge més enllà de la seva *vis* còmica, per la qual cosa la seva mirada va ser titllada de dickensiana. El cèlebre cineasta va aconseguir desvetllar no només una admiració unànime, sinó que també la seva obra es convertí en un dels principals arguments esgrimits en l'acreditació artística del cinema.

La creació d'un personatge

Charles Chaplin va néixer i viure la seva infantesa i adolescència a Londres. L'autobiografia del cèlebre actor i realitzador no amaga les penúries que ell i el seu germanastre van viure, com a conseqüència de l'alcoholisme i l'abandó del pare i de la demència de la mare. De fet, la infància de Charles Chaplin no s'allunya gaire de la que retrata Charles Dickens en algunes de les seves novel·les que tenen nens com a protagonistes, a l'estil d'*Oliver Twist* o *David Copperfield*. Indubtablement, aquesta amarga existència va condicionar l'home Chaplin i el personatge que va fer cèlebre des de la gran pantalla, ja des dels inicis de la seva carrera com a actor còmic.

La màscara chapliniana va sorgir el 1914, quan el còmic anglès va ser reclamat pel productor i realitzador Mack Sennett perquè treballés com a actor a les pel·lícules de la Keystone. Henry «Pathé» Lehrman va ser un dels seus primers directors, i sembla que va tallar moltes de les seqüències en què Chaplin es lluïa, passant per davant d'actors ja consagrats, especialment Ford Sterling. La causa de la irrupció del personatge amb la caracterització amb què tots associem Chaplin amb un rodamón no és clara, malgrat els esforços del mateix artista, que en l'autobiografia declara que Sennett el va enviar a maquillar. Chaplin relata:

No tenia cap idea pel que fa al tipus que anava a fer. No m'agradava el meu vestit de reporter. No obstant això, en dirigir-me cap al vestidor vaig pensar que podia posar-me uns pantalons molt folgats, uns sabatots, i afegir al conjunt un bastó i un barret fort. Volia que tot fos contradictori [...] Em vaig posar un bigotet, que, al meu entendre, m'afegiria edat sense ocultar la meva expressió (Chaplin, 1989: 158).

Una contradicció que, paradoxalment, no deixa d'estar d'acord amb la tesi de Jean Mitry, per a qui el personatge chaplinesc no és el d'un rodamón, sinó el del perfecte «cockney» londinenc. Això sí, esparracat i fracassat perquè les pel·lícules de Chaplin «parteixen d'aquesta teoria del fracàs com a regla dominant d'una comèdia humana passada pel sedàs del burlesc i la tragèdia, permetent al seu autor l'agre reflex de la realitat circumdant» (Bonet Mojica, 2003: 122).

Esparracat però «cockney», sense cap dubte, en la més pura tradició de l'espectacle de cabaret i music-hall en què Chaplin va nodrir la seva faceta còmica durant la seva adolescència i primera joventut en companyies ambulants com la de Fred Karno, de la mà del qual arribaria als Estats Units el 1910, per romandre-hi durant poc més de quaranta anys.

Chaplin defuig l'arquetipus primari tallat d'una sola peça (com solien fer els actors còmics que li eren coetanis, llevat de Buster Keaton) per adoptar «un caràcter ontològic» davant del món i a partir del seu propi món (Mitry, 1957: 16), si bé aquesta ja era una característica de la màscara entesa com a arquetipificació dels personatges teatrals, ja des de la comèdia grega i passant per la *Commedia dell'arte* italiana. Chaplin, però, va anar més enllà, entre d'altres coses perquè va saber créixer, madurar i envellir amb la màscara posada, no pas des de la degradació física, sinó des del pas per diferents estadis de la consciència: el del joc (etapa de la Keystone), el de l'assumpció de compromisos amb el món i l'aprenentatge d'oficis diversos (etapa de la Essanay), el de la implicació social (etapa de la Mutual), el del desengany (etapes de la First National i de la United Artists) i el de la mort del personatge (Monsieur Verdoux, el Calvero de *Limelight*), per ressuscitar i venjar-se *postmortem* (el Shahdov d'*A King in New York*). Tanmateix, la caritat, entesa com a virtut però humanitzada des de l'assumpció d'un personatge de carn i ossos, va ser present en la pràctica totalitat de la filmografia chapliniana, especialment des de l'etapa de l'Essanay.

La crueltat és una altra de les característiques del personatge, amb no poques mostres d'acarnissament cap als seus enemics, especialment cap als qui són físicament diferents, ja siguin ostensiblement nans (Leo White) o gegantins (Eric Campbell). Per això, les baralles de Chaplin, properes a coreografies estilitzades, tenen una inusitada duresa per la seva redundància en girs violents. Una duresa que contrasta amb la mirada novament caritativa que Chaplin posa en pràctica poc abans o poc després d'una d'aquelles espectaculars i de vegades excessives batusses.

En acabar la seva activitat per a la productora Essanay, on va ser rellevat pel cèlebre còmic francès Max Linder, Chaplin va entrar a la Mutual. Aquella etapa feliç (reconeguda com a tal pel propi Chaplin)

va servir perquè el director prengués consciència de les seves responsabilitats envers el públic. A partir d'aleshores sembla que Chaplin vulgui anar molt més enllà de la comèdia visual per definir amb trets precisos el seu món, esdevingut un «univers amenaçador, a qui Charlot no ataca, ni amb el qual tan sols amb prou feines es permet jugar. El fet essencial és que el món domina a Charlot. Perquè és un món més real i la veritat s'imposa decisivament sobre el món alliberador [...] Els tipus no són màscares estrofolàries, sinó caricatures estilitzades d'éssers autèntics» (Villegas, 1990: 205). I aquest model s'imposa a partir de *The Vagabond* (1916), primer graó en l'escala del perfeccionament de l'arquetipus chaplinià, per l'equilibri entre el drama i la comèdia amb el revestiment d'un patetisme explícit en moltes de les cintes realitzades a partir d'aleshores (Tichy, 1988: 74).

No podem obviar que la màscara que va caracteritzar Charles Chaplin està revestida d'egocentrisme, de maldat i fins i tot de crueltat. I, sobretot, de picaresca, i en això hi ha molt de l'Arlequí de la *Commedia dell'arte*, com podem trobar, per exemple, a *The Immigrant*.

Produïda per a la Mutual, *The Immigrant* explica el viatge i els primers dies del rodamón al Nou Món per donar pas a una segona part, molt diferent de la primera,¹ en què es mostra la inadaptació de l'immigrant a la ciutat on acaba d'arribar, que es posa ja de manifest en l'episodi del restaurant, on té evidents problemes de comunicació.

Tanmateix, és la part del vaixell la que ens interessa i la que conté molts elements de l'essència chapliniana del període de la Mutual. Després d'haver-se topat amb una noia (Edna Purviance), també immigrant, per la qual sent una evident atracció, el rodamón s'assabenta que li han robat els diners. Aleshores, i després d'haver guanyat una partida de cartes, li fica uns bitllets a la butxaca per ajudar-la. Però tot seguit s'adona que potser n'hi ha ficat massa. Treu alguns bitllets, i repeteix el truc fins que un oficial el deté, prenent-lo per lladre. La mateixa pel·lícula conté una seqüència que, tot i estar revestida d'inefable poeticitat, posa en primer terme una amarga crítica cap a les dures polítiques d'immigració. En el primer pla es mostren els

1. Com se sap, el mètode de treball de Chaplin consistia a rodar sense idees preconcebudes ni guió. A mesura que s'avançava en el rodatge s'anava perfilant i delimitant la història. La segona part de *The Immigrant* era, en un principi, punt d'arrencada d'un altre curtmetratge.

passatgers a la coberta del vaixell que, finalment, arriba a Nova York i l'intertítol anuncia «l'arribada al país de la llibertat». El pla mig mostra la mirada esperançada dels viatgers, que s'aixequen per anar a veure alguna cosa. En el contraplà (articulat a manera de *tràveling*) que el segueix es veu el que ha captat poderosament l'atenció dels desvalguts immigrants: l'entrada al port, presidit per l'estàtua de la llibertat, símbol per excel·lència dels Estats Units d'Amèrica. Però amb un brusc gir narratiu, el nou contraplà exhibeix els oficials que arraconen els immigrants i els encerclen amb una corda, com si es tractés d'un ramat de bèsties indomables, pura escòria. Sens dubte, aquest és un dels exemples de la caritat del cineasta, en aquest cas cap als arribats al Nou Món, acompanyada per una mirada que és crítica cap a la impietat davant del drama de la immigració.

Del mateix període és el curtmetratge *Easy Street*, «sàtira violenta» (Mitry, 1972: 172) que explica el procés de redempció del rodamón quan, després d'assistir a un ofici eclesial al llarg del qual intenta en va robar la recaptació, s'enamora d'una jove que el convida a fer el bé. El camí serà fer-se policia en un barri marcat per la violència i la droga. La mirada chaplinesca ens introdueix, per exemple, a la casa d'una família nombrosa, on Chaplin reparteix menjar entre els infants que són a l'estança. Això sí, l'humor és present en el moment en què aboca aquell menjar com si alimentés gallines. Com farà més endavant a *The Kid*, el cineasta no dubta a mostrar amb no poca sorridesa els baixos fons de la ciutat, explicitant situacions límit com ara el drogoaddicte injectant-se heroïna, un marc necessari per justificar l'actitud caritativa que el rodamón esdevingut agent policia exercirà entre els veïns del barri.

Les pel·lícules de la Mutual permeten assistir a la definitiva presa de consciència moral de Chaplin a partir de la caritat, i va intentar (i en la majoria dels casos ho va aconseguir) anar més enllà quan va ser contractat per la First National, combinant de nou els elements còmics amb els melodramàtics.

Aquella presa de consciència ètica, apuntada i consolidada definitivament a partir de *The Kid*, es traduirà no obstant això en un psicologisme que va acabar fent mal al personatge chaplinesc tot i que va encimbellar el Charles Chaplin home. Però, com dèiem, va perjudicar-lo en el context d'una determinada recepció, quan alguns

sectors el van acusar de melodramàtic: aquell psicologisme va derivar en un sentimentalisme que fastiguejava, per exemple, els surrealistes. Molt més identificats amb l'automatisme de Keaton o amb el món oníric que atrapava Harry Langdon, personalitats com Salvador Dalí o Luis Buñuel van menysprear el Chaplin dels anys vint: no oblidem que Dalí parla sovint en textos seus (sense anar més lluny a la seva *Secret's Life*) que un dels plaers que experimenta en el seu subconscient és imaginar com dóna una puntada de peu a un cec, imatge que es reflecteix en una escena de la surrealista *L'age d'or* dirigida per Buñuel i amb la participació de Dalí en el guió: una mira anticaritativa que xoca de ple amb l'univers caritatiu de Chaplin.

The Kid és la cinta que millor va reflectir l'univers dickensià que Chaplin havia viscut en la seva infantesa. La pel·lícula, que va ser el primer llargmetratge del director, va metamorfosejar per sempre l'existència del menut rodamón: per primer cop el seu entorn social és visible i explícit amb l'ús d'un realisme fins i tot cru, des de les prostitutes fins als dormitoris públics, passant pel maltractament amb què els metges sotmeten els nens orfes. Al llarg de poc més d'una hora, assistim a la interacció entre un nen abandonat i el rodamón, que l'adopta i l'educa a la seva manera, fins i tot exercint la picaresca en el moment en què creen una mena de «societat limitada»: el vailet trenca vidres dels aparadors de la ciutat i, casualment, poc després apareix el rodamón fent-se passar per vidrier, els serveis del qual són requerits pels afectats per la destrossa.

L'escena del dormitori públic, on el rodamón arriba amb el seu fill adoptiu, és emblemàtica d'aquella manera realista de veure les coses: Chaplin mostra un espai sòrdid, ple d'indigents que busquen aixopluc i que no dubten a robar-se entre ells. Es pot dir que el realitzador britànic ensenya la realitat de manera impia per implicar una mirada social per part de l'espectador: com en el cas d'*Easy Street*, hi ha una mirada anticaritativa que desvetlla precisament la consciència caritativa.

Amb tot, el personatge chaplinesc s'implica en aquest ambient social però aparentment sense voler-lo canviar, tot i criticar-lo: Chaplin mira, filma i fa que sigui el personatge qui actui, de vegades atzarosament, perquè és per atzar que troba companys de camí o situacions que el fan actuar d'una o altra manera. A *Dog's Life*, per

exemple, mostra amb absoluta crueltat els maltractaments a què es veu sotmesa la protagonista femenina, obligada a prostituir-se en un saló de ball i a la qual el rodamón trobarà en aquest mateix espai. Òbviament, el personatge salvarà la noia exercint la mateixa actitud caritativa i protectora que al llarg de la cinta practica amb un gos abandonat que li és company de camí i d'aventures. Però Chaplin no ha buscat la noia: se l'ha trobada mentre vagava, atzarós, pels carrers de la ciutat.

La dècada dels anys trenta, el període en què treballa per a la United Artists, és la del posicionament social (*Modern Times*) i polític (*The Great Dictator*) en què Chaplin tampoc no oblida la mirada caritativa, tot i que en aquestes cintes es prioritza la denúncia al militarisme, al maquinisme o al totalitarisme. De fet, l'epifania de la caritat chaplinesca es troba en la seva primera cinta sonora, *City Lights*, que explica els treballs del protagonista per pagar l'operació d'una florista cega, de la qual s'enamora fent-se passar per milionari. Abusant d'un evident sentimentalisme, salvat sempre per notes d'humor, Chaplin mostra l'esperit caritatiu del personatge en escenes com la de la visita del metge a casa de la florista, que farà decidir el destí del rodamón per salvar la noia de la ruïna imminent. Però de fet tot en la cinta està revestit de caritat, fins i tot la mirada exercida sobre el multimilionari que, quan està borratxo, té en el rodamón el millor dels seus amics, i a qui no reconeix quan està sobri. El primer encontre entre els dos personatges arrenca precisament de la caritat, quan el vagabund impedeix que el milionari se suïcidi en el moment precís en què es vol llançar a les aigües del moll de la ciutat. Fent-se passar per milionari, el personatge interpretat per Chaplin ajudarà la florista cega, tot i que el rodamón farà bona la màxima segons la qual la fi justifica els mitjans perquè, a la desesperada, els diners per pagar l'operació han estat arrabassats de les mans del milionari: una caritat humana, en definitiva, identificada amb qui ha de robar per sobreviure.

Dèiem abans que el rodamón interpretat per Chaplin no sempre acabarà sol les seves aventures: a partir de *The Kid*, i per primer cop, se'l veurà acompanyat (en aquest cas per un nen), en una primera mostra de companys de camí als quals seguirien el gos d'*A Dog's life* i la jove de *Modern Times*. Sigui com sigui, Chaplin ja s'ha posicionat

èticament davant de la vida, plasmada en pantalla com un llarg camí que es perd en l'horitzó cap al qual camina l'ombra del petit rodamón, desenganyat però amb trets d'incipient optimisme.

La recepció catalana de Chaplin: la humanitat del rodamón

Quan els curtmetratges de Charles Chaplin es començaren a projectar a les pantalles catalanes, això és, el 1914, van haver de competir amb les cintes del qui aleshores era un gran ídol del públic de cinema europeu, el còmic francès Maximilien Gabriel Leuvielle, conegut com a Max Linder. El cèlebre actor jueu era la figura indiscutible de la cinematografia francesa, que seduïa els espectadors gràcies al personatge de Max, protagonista de múltiples comèdies sentimentals que sovint s'articulaven a l'entorn de la institució matrimonial i que eren salpebrades, ocasionalment, amb escenes d'un erotisme contingut. La seva influència, que s'estengué fins als Estats Units, en especial entre els actors del gènere del *slapstick*, fou reconeguda des de Chaplin fins a Buster Keaton.

Max era un burgès molt ben plantat, ben clenxinat i amb un bigoti impecable, sovint cofat amb un barret de copa, bastó, i amb vestits molt elegants, que vivia mil peripècies en escenaris que tot sovint es desenrotllaven en cases, jardins o llocs d'estiueig de l'alta burgesia. La frivolitat, el joc de la seducció, les maneres elegants malgrat les trifulgues i la bona resolució dels gags de Linder feia que els espectadors s'empassessin els seus films com bresques. Aquest èxit explica que el 1917 es comencés a publicar a Barcelona una revista intitolada *Max Linder*.

Per contra, el personatge que encarnava l'actor londinenc Charles Chaplin —en plena ascensió de la seva carrera a Hollywood— era ben diferent: la figura de rodamón, amb el característic posat de pengimpenjam, estava molt lluny de l'elegància i de les maneres de seducció tan distingides del personatge de Max Linder, tot i haver-se inspirat en ell. A més, tal com hem assenyalat més amunt, el cineasta des de ben aviat mostrà escenaris, personatges i conflictes ben poc amables, a voltes presentats amb no poques dosis de violència, quelcom que podia incomodar l'espectador, burgès o no. Des de ben aviat, doncs,

la filmografia de Chaplin es diferencià de la comicitat amable i gens *compromesa* de Linder. No obstant això, l'èxit de públic de Chaplin a Catalunya va ser fulminant: ho demostra el fet que el mateix 1917 també va aparèixer una capçalera barcelonina anomenada *Charlotín*.

És prou sabut que, durant els dos primers decennis del segle XX, diverses figures intel·lectuals de l'*establishment* català s'oposaren al cinema, des de Santiago Rusiñol fins a Eugeni d'Ors i Josep Carner. La pantalla va rebre tota mena d'atacs, tant d'ordre estètic com moral, sobretot per part dels sectors més conservadors i ferventment catòlics. En són una mostra el llibret del Padre Francisco de Barbens, *La moral en la calle, en el cinematógrafo y en el teatro* (1914), i el del bel·ligerant Ramon Rucabado, *El cinematógrafo contra la cultura i els costums* (1920). Des de les pàgines de *La Revista* Rucabado, el més tenaç blasmador del cinema, havia anat llançant regularment invectives contra els films: carregava contra la ficció cinematogràfica per la falsedat i l'artificiositat de les imatges, per l'escabrositat, l'excèntricitat i la pecaminositat dels temes (erotisme, cleptomania), per la vertiginositat de l'acció i l'obsessió persecutòria, per l'expressió gestual forçada i, al capdavant, per la nociva influència social i moral que exercien, a la seva manera de veure, els arguments, gairebé sempre ben poc constructius. Sens dubte, molts dels elements nocius catalogats per Rucabado són justament els que es trobaven en les pel·lícules tant de Max Linder com de Charles Chaplin. Rucabado, tanmateix, predicava en el desert: els catalans continuaven omplint les sales de cinema catalanes per aplaudir, sobretot, Charlot.

Ara bé, Chaplin, si bé es guanyà el favor del gran públic així que arribà a les pantalles catalanes (com succeí també a una banda i a l'altra de l'Atlàntic), en el decurs dels anys vint, i gràcies als seus llargmetratges, va obtenir la benedicció del món intel·lectual català.² De fet, Chaplin esdevingué la figura clau en el procés d'acreditació artística del cinema (Iribarren, 2008). És més, el còmic va ser instrumentalitzat per part de diversos autors a fi de desarmar els blasmdors de la pantalla, encapçalats per l'abrandat moralista Rucabado, i per a reconèixer la qualitat artística del nou art visual, de la qual

2. Vegeu una compilació d'articles sobre Chaplin publicats a Catalunya durant els anys vint i trenta realitzada per Joan M. Minguet (1989).

l'actor londinenc en seria el paradigma. Diversos autors catalans fins i tot li van reconèixer el fet que hagués fundat una nova concepció de l'humorisme, quelcom ja apuntat per Alexandre Plana, el primer acreditador artístic de la pantalla a Catalunya, en la campanya cinematogràfica de *La Publicidad* de 1920 (Iribarren, 2011).

El nostre propòsit no és pas resseguir tots els fils de la recepció de Chaplin a Catalunya, sinó només limitar-nos a demostrar de manera molt succinta que, juntament amb l'anàlisi de la naturalesa del seu humor, bona part del discurs admiratiu entorn de Chaplin reposà, justament, en la dimensió moral de la seva filmografia, vertebrada en la figura del peculiar rodamón. Hom reconeixia que el desmanegat personatge còmic, a diferència dels actors del gènere del *slapstick*, tant feia riure com plorar, i aconseguia impressionar el públic familiar —quelcom que se subratllà per part de la crítica més benpensant—, gràcies a la simplicitat de les seves narracions, amb girs imprevisibles que atrapaven l'espectador, i, és clar, l'efectivitat emotiva. Tot el potencial de l'efectivitat emotiva era el que, al capdavall, el convertia en un clàssic. Per això ja el 1923 Josep Maria de Sagarra, per exemple, arribà a confessar que preferiria la *reprise* de *Vida de gos* més que no pas «l'estrena més sensacional» (Sagarra, 1923b).

El primer llargmetratge de Chaplin, *The Kid*, ja obtingué elogis per part de la crítica, que quedà impressionada no només pel personatge del rodamón, sinó també pel del nen suposadament orfe, de clara inspiració dickensiana, que va ser interpretat per Jackie Coogan (el qual l'any següent protagonitzà, significativament, el film *Oliver Twist*, de Frank Lloyd).

Josep Pla va escriure a les pàgines de *La Publicidad* que es tractava d'una pel·lícula «estupenda»: li atreïa la tristesa que emanava del film, la del Charlot més dickensià, el de les tintes negres, el que mostrava figures marginals. El palafrugellenc feia el següent esbós de la infantesa de Chaplin, ben allunyada del glamur amb què se solien presentar les estrelles de Hollywood, i posava en relació la biografia del cineasta amb el novel·lista Charles Dickens:

La vida de Carlos Chaplin es una película divertida. Es corta y abundante como una serie de melodramas llenos de amargura. Nació en los alrededores de Londres en 1889, hijo de una cantante y de una bailarina. El padre murió. La madre continuó bailando. El pequeño

y su hermano Sydney sufrió enfermedades, miseria y hambre, como buen hijo de cualquier familia de Carlos Dickens. (Pla, 1922)

I Pla, més avall, reclamava l'atenció devers el tractament melodramàtic dels seus films:

Debería hacerse una crítica de las películas de Charlot desde el punto de vista de la tristeza. Charlot es un hombre profundamente triste. [...] Recordad sus ojos, sus grandes ojos, de perro triste. [...] ¡Qué tristeza segrega este hombre! (Pla, 1922)

No és gens estrany que a Pla li plagués aquest Chaplin: entroncava de manera molt clara amb la seva estètica. De la mateixa manera, també és ben lògic que Pla, de prou conegut tarannà antisentimental i antimoralista, no posés en relleu la humanitat i la mirada caritativa que articulava el film de manera ben explícita.

La comparativa entre la filmografia chapliniana amb Dickens va tenir continuïtat fins als anys trenta: la mirada compassiva envers personatges de baixa extracció social, el sentimentalisme i la recurrència de motius de base fulletonesca ho abonava. Rafael Tasis, encara el 1935, a propòsit de l'adaptació cinematogràfica de diverses novel·les de l'escriptor anglès sostenia:

No em penso pas haver estat jo qui ha fet el descobriment de la filiació netament dickensiana de l'humorisme de Chaplin. Londinencs tot dos, l'autor i l'actor, tots dos castigats per una infantesa malaurada, aquella barreja inefable d'humor i de tendresa que us sobta en tots els llibres de Dickens la trobeu, modernitzada si voleu, més dolorosa a estones, en els millors films de Chaplin. (Tasis, 1935)

Si bé Tasis tampoc no fa referència explícita a la virtut teològica de la caritat, és evident que el comentari de Tasis, i en especial el mot «tendresa», remet a aquesta idea.

Foren diversos els escriptors que van voler fer veure que la gran diferència entre Chaplin i altres còmics era la profunditat de les reflexions que encloïa el seu plantejament fílmic, així com també la humanitat que destil·lava el rodamón. Potser una de les formulacions més clares en aquest sentit és la que va signar J. Puig Pujades des de *La Publicitat*, que deia: «Charlot no és pas un home de vague-

tats sensibles. Dintre els límits del seu humorisme personal hi ha un fons humà d'una claredat tan viva i radiant que és, possiblement, el que incita la rialla [...]» (Puig, 1929).

El que d'altres van subratllar va ser la lectura en clau d'ensenyament dels seus films. Aquest va ser el cas, per exemple, de la interpretació que van fer del film *El circ* tant Jeroni Moragues com Josep Palau des de les pàgines de *La Nova Revista* —la publicació que, recordem-ho, volia abanderar un nou catolicisme, que pretenia casar les pulsions de la modernitat amb el pensament cristià. Així, en la seva crítica sobre *El circ*, Moragues posava en relleu la bondat del film i afirmava categòricament: «Heus aquí un gran film, altament moral, eminentment humà, que no ha necessitat acabar bé ni recórrer a truculències sentimentals per mantenir-se al cartell més temps que no els de cada dia.» (Moragues, 1928: 75). Per aquesta raó l'autor considerava que Chaplin era una influència benefactora, que ell veia, és clar, amb molt bons ulls. En una línia molt semblant s'expressava Josep Palau en el seu comentari d'*El circ*: «Charlot compon les seves pel·lícules amb un estil sa i popular; defuig tota truculència i dóna així a tots els cineastes una lliçó de sobrietat. [...] Popular i profund ensems; que els escèptics el vagin a veure» (Palau, 1928). No creiem que sigui casual que ambdós crítics subratllessin que Chaplin no tenia res de truculent; sens dubte remetien a una de les principals acusacions esgrimides pel catòlic Rucabado, que blasmava recurrentment els films de ficció de ser truculents —com podia ser, per exemple, *Easy Street*. És més, fins i tot sembla que la invitació als escèptics a anar a visionar films de Chaplin que formulava Palau s'adreçava molt clarament —diríem— a Rucabado. En tot cas, és evident que, des de les files catòliques de mires més avançades i obertes, doncs, es beneïen els films de Chaplin i se'n feia una lectura que encaixava amb els seus principis morals, ètics i estètics.

També la profunditat de l'humor chaplinià captivà Carles Soldevila, que explicava que «precisament la gràcia de la comicitat de bona llei és que quan més sembla allunyar-nos del sentit tràgic de la vida, ens hi deixa caure amb més ímpetu. El còmic de bona llei posa en marxa la intel·ligència, i la intel·ligència, si realment marxa, triga poc a descobrir la injustícia essencial del món. Aleshores el qui més ha rigut es posa a plorar» (Soldevila, 1928). Sens dubte, Soldevila

destacava aquí la voluntat de denúncia de Chaplin, que mostrava uns espais marginals des d'una mirada eminentment social i apel·lava el sentit de la justícia. Aquest esperit tràgic també va ser detectat per Agustí Esclasans, que qualificava l'humor de Chaplin com a trist pel fet que el cineasta era un gran intèrpret de «la medul·la mateixa dels temps actuals» (Esclasans, 1928). És a dir, Esclasans reconeixia que Chaplin sabia anar al moll de les preocupacions del món i de l'home contemporani i prendre-hi partit.

En termes similars s'expressà Sebastià Gasch en contraposar la preeminència del factor estètic —que arriba a titllar de deshumanitzat!— en Buster Keaton al factor humà en Charles Chaplin: «Oh, la netedat insubornable de les pel·lícules asèptiques de Keaton! Plasticitat absoluta, pura, crua, neta. Deshumanitzada. Charlie Chaplin, per contra, és el titella treballat per totes les metzines sentimentals. El ninot eternament derrotat que, sota un *dehors* que sota d'una bonhomia primària i inefable, amaga els conflictes interiors més complexos, que són exterioritzats per mitjà d'una màscara d'una expressió anímica quintaessencial.» (Gasch, 1930). Si bé carrega contra el sentimentalisme chaplinià, el crític valora positivament la seva capacitat per abordar qüestions de profund abast.

L'articulació d'una mirada a voltes tràgica, capaç de captar i plasmar amb tota la seva complexitat la pulsio d'un món amb problemes socials i econòmics colpidors, va fer que la comicitat de Chaplin fos contemplada ben lluny de la riallada vàcua, banal, fàcil o purament propiciada per una pirueta amb major o menor fortuna coreogràfica d'altres còmics. Això explica que cap a final dels anys vint la seva figura només fos comparable, per alguns, a la d'un altre cineasta, representant màxim del cinema social: King Vidor. Amb una mirada compromesa i amb un pes de la moral a primer pla, Vidor va ser el cineasta que, després de Chaplin, fou qui meresqué un reconeixement més unànim per part dels escriptors catalans, gràcies, sobretot als films *The Crowd* (1928), *Halleluja!* (1929) i *Our Daily Bread* (1934) —els dos darrers, amb títols eminentment cristians, per cert.

I per acabar aquesta breu relació de comentaris sobre Chaplin formulats per escriptors catalans, convé consignar que fins i tot se'n va parlar, en efecte, en termes cristians. Des de les pàgines de *Mirador* Carles M. Claveria va ponderar la naturalesa angèlica del

rodamón: «Charlot indubtablement ha caigut del cel al cel·luloide. I a ell torna en un somni penjat d'un núvol d'inconsciència. (Qui no recorda els àngels de *The Kid*, o la dansa dels llonguets de *La fal·lera d'or?*)» (Claveria, 1929). En tot cas, però, no hem trobat constància que se'n parlés explícitament en relació amb la virtut teològica de la caritat, ni tampoc a l'entorn de conceptes com ara el proïsme. Tanmateix, sí que Tomàs Garcés va fer servir el terme «bondat» en informar sobre la primera sessió programada per part dels Amics del Cinema, en què es visionà un film de Chaplin. Garcés declarava quant a Chaplin que havien assistit a «la ingènua bondat amb què és pastada la tristesa de la més alta creació còmica dels nostres temps» (Garcés, 1928).

Conclusions

Els curtmetratges i —més tard— els llargmetratges de l'actor i cineasta Charles Chaplin, que encarnava la figura del rodamón malgirbat, sovint abordaven temàtiques, escenaris i personatges marginals amb una mirada —a voltes caritativa— que encloïa una explícita preocupació i, fins i tot, una denúncia d'ordre social i moral. La singularitat dels seus films, en què combinava amb gran enginy cinematogràfic comicitat, sentimentalisme i una aguda sensibilitat per abordar problemes punyents del món contemporani, va aconseguir el favor dels espectadors d'arreu. A Catalunya els films chaplinians no només obtingueren l'aplaudiment del públic popular sinó també de la plana major de la intel·lectualitat catalana. Des de diverses tribunes, molts dels principals actors de l'*establishment* van reconèixer Chaplin com la figura que havia sabut dotar d'artisticitat la pantalla, i se'l diferencià de còmics com Max Linder o Buster Keaton. Hi hagué una pràctica unanimitat a reconèixer-lo com un artista de primer ordre, artífex d'unes obres ancorades en la complexa i difícil realitat del moment, que destil·laven una humanitat indiscutible i una comprensió de la condició humana pròpia d'un clàssic, comparable a figures de clar compromís social com ara Charles Dickens o King Vidor.

Bibliografia

- BONET MOJICA, Lluís (2003). *El cine cómico mudo. Un caso poco hablado (Chaplin, Keaton y otros reyes del gag)*. Madrid: T & B Editores.
- CHAPLIN, Charles (1989). *Mi autobiografía*. Madrid: Debate.
- CLAVERIA, Carles M. (1929). «Notes d'una melodia silenciosa». *Mirador*, 33, setembre, p. 6.
- ESCLASANS, Agustí (1928). «Charlot». *La Publicitat*, 17 d'abril.
- GARCÉS, Tomàs (1928). «Amics del cinema». *La Publicitat*, 17 de juny.
- GASCH, Sebastià (1930). «Les girls». *Mirador*, 94, 13 de novembre, p. 5.
- IRIBARREN I DONADEU, Teresa (2011). «El primer discurs català d'acreditació artística del cinema. Alexandre Plana i la campanya cinematogràfica de *La Publicidad* (1920)». *Els Marges*, 95, p. 20-49.
- (2008). «De cine: la *intelligentsia* catalana reverencia Hollywood a l'època daurada del cinema mut». *Els Marges*, 86, p. 21-40.
- MINGUET, Joan M. (1989). *Charles Chaplin en la cultura catalana (1922-1936)*. [Barcelona]: Filmoteca de la Generalitat de Catalunya.
- MITRY, Jean (1957). *Charlot et la «fabulation» chaplinesque*. París: Éditions Universitaires.
- (1972). *Tout Chaplin*. París: Éditions Séghers.
- MORAGUES, Jeroni (1928). «*El circ*, de Chaplin». *La Nova Revista*, 17, maig, p. 73-75.
- PALAU, Josep (1928). «Al marge de Charlot». *La Nova Revista*, 24, desembre, p. 308-310.
- PLA, Josep (1922). «Charlot». *La Publicidad*, 19 de febrer (matí).
- PUIG PUJADES, J. (1929). «El virtuos de la mímica». *La Publicidad*, 24 de desembre.
- SAGARRA, Josep M. de (1923a). «Charlot centaure». *La Publicidad*, 9 de gener.
- (1923b). «Una pedra de toc». *La Publicidad*, 16 de gener.
- SOLDEVILA, Carles (1928). «Charlie Chaplin i la seva comicitat». *La Publicidad*, 22 de novembre.
- TASIS I MARCA, Rafael (1935). «Les obres de Dickens a la pantalla». *Mirador*, 343, 12 de setembre, p. 4.

TICHY, Wolfram (1988). *Chaplin*. Barcelona: Salvat.

VILLEGAS LÓPEZ, Manuel (1990). *Charles Chaplin, el genio del cine*.
Madrid: Ediciones JC.