

El naixement de la màscara chapliniana

The Birth of the Chaplin Mask

Jaume Radigales

Universitat Ramon Llull (Espanya)

El 1914, la productora cinematogràfica Keystone va exhibir als cinemes dels Estats Units les primeres pel·lícules protagonitzades (i poc després dirigides) per Charles Chaplin, que treballà en diverses pel·lícules slapstick sota la mirada de directors com Mack Sennett i actors i actrius com Ford Sterling, Mack Swain o Mabel Normand, entre d'altres. Els genuïns artífexs de la comèdia muda van ser els primers testimonis de l'evolució de Chaplin com a arquetipus, heretat de les màscares de la Commedia dell'Arte. A més, l'actor britànic començava a través de les seves primeres aparicions en pantalla a aprendre el llenguatge cinematogràfic i, al mateix temps, a configurar i consolidar el personatge del cèlebre petit rodamón que va interpretar durant tres dècades. Aquest article analitza els orígens del personatge chaplinià, a través de més de trenta pel·lícules, cent anys després del naixement d'un personatge immortal, universal i definitiu.

Paraules clau: cinema mut, slapstick, arquetipus, Charles Chaplin.

In 1914, the Keystone Film Company projected the first movies starring (and soon thereafter those directed by) Charles Chaplin in American cinemas. He appeared in several slapstick movies under the gaze of directors such as Mack Sennett, and alongside actors and actresses such as Ford Sterling, Mack Swain and Mabel Norman, among others. The true creators of the silent comedy were the first witnesses of Chaplin's evolution as an archetype, an heir to the masks of Commedia dell'Arte. The British actor began to learn the language of film through his first appearances onscreen and, at the same time, to configure and consolidate the character of the famous little tramp that he played for three decades. This paper analyzes the origins of Chaplin's character through more than 30 movies, 100 years after the birth of an immortal, universal and definitive character.

Key words: silent movies, slapstick, archetype, Charles Chaplin.

En el seu estudi sobre el riure, Peter L. Berger cita Helmuth Plessner, per a qui la comicitat està íntimament lligada a l'excèntric (Berger, 1997: 102-103), cosa que implica l'ús exagerat, per exemple, d'elements corporals. En el cas de la comèdia cinematogràfica muda, aquest és un fet clar i evident, la qual cosa obliga a l'emergència i l'ús d'una màscara que serà física, però també caracterològica, o sigui, psicològica. El físic precedeix al psicològic com a instint primari, com a suport identificador. Potser perquè en allò psicològic hi ha el refinament, la depuració, que donen lloc a la pantomima, un art que Charles Baudelaire va definir com a essència i depuració de la comèdia, el seu "element còmic pur, alliberat i concentrat" (Baudelaire, 1988: 42).

La màscara, doncs, serà un element crucial en el còmic, sobretot quan aquest no compta amb elements verbals per comunicar-se. D'aquesta manera, l'emmascarat provocarà diversos punts culminants en l'evolució de l'escena que derivaran en el gag que contribueix a definir el personatge.

Gag i màscara són mecanismes de l'automatisme transformador propi del *clown*, una figura abstracta, que materialitza l'absurd i l'estrafolari. El *clown* ha begut de les fonts de la comèdia aristofànica abans de fixar-se en els *cannovacci*¹ de la *Commedia dell'arte* o d'actuar a l'estudi de Mack Sennett. El *clown*, que té en el gest la seva raó de ser (o de no ser), personifica el risc a què ha de sotmetre contínuament el cos humà, amb les seves concessions a l'acrobàcia, al plor desmesurat o a l'univers del nen. Depurat i catalitzat pel món infantil, el *clown* "pot conduir-se de manera cruel, sempre que es produeixi un efecte distanciadador de l'esmentada crueltat, per al qual mira: inconsciència en fer-ho, exageració en imaginar-lo, excentricitat en la forma de realitzar-lo" (Jara, 2000: 75).

Un dels millors *clowns* de la història cultural del segle XX va ser Charles Chaplin, còmic britànic que, després d'un període per teatres londinencs, va arribar als Estats Units, on va ser contractat per la Keystone, productora cinematogràfica capitanejada per Mack Sennett. En aquell context, Chaplin va forjar les bases d'un personatge esdevingut immortal. Les pàgines que segueixen analitzen en primer lloc el pas de la màscara del teatre al cinema i després s'aborda la màscara chapliniana. El punt central d'aquest treball analitza l'emergència i consolidació del personatge chaplinià a partir de les pel·lícules realitzades a la Keystone. La disposició és cronològica, no temàtica, atès un sistema de producció amatent a la immediatesa dels productes resultants, estrenats en el mateix ordre en què eren realitzats.

LA MÀSCARA: DEL TEATRE AL CINEMA

El cinema ha aconseguit possibilitar la perpetuació definitiva de la base de la comèdia gràcies a les màscares enteses com a tipus i arquetipus: màscares caracterològiques (psicològiques) i màscares físiques. Així, ha aconseguit la pervivència del substrat de la màscara. Anne Ubersfeld comenta que "hi ha una cosa que està per sobre de les variacions de tota qualificació o funció, per sobre o per sota del pas d'un rol actancial a un altre; (...) és el comediant, la seva existència i la seva unicitat física" (Ubersfeld, 1989: 88). Però precisament és aquesta unicitat

física la que dóna al comediant la seva perenne raó de ser. Perquè aquesta existència rau en el què i en el com es defineix el comediant. I allà és on intervé la màscara, amb la seva identitat moral i física.

Actor i autor (sovint la mateixa persona en el camp de la comèdia) van emergir partint d'una *mimesi transformada* en arquetipus.² Si prenem com a punt d'inflexió del còmic representat la *Commedia dell'arte*,³ veiem que els seus orígens poden fer-nos creure per una part en una necessitat social, permanent, de la caricatura, i per una altra en l'evolució lògica de la comèdia d'Aristòfanes, Menandre, Plaute o Terenci. Podem inclinar-nos per aquesta segona opció, encara que afegint aspectes de la primera: l'evolució del còmic és un fet que ni el teatre medieval no va poder aniquilar malgrat els intents cristianitzants (llegeixi's moralitzants) d'acabar amb la comèdia com a ganyota grotesca davant de la realitat envoltant. D'altra banda, la màscara, la caricatura i la broma sempre han estat necessitats socials ancorades en la mentalitat humana: l'home, a més de "ridens", també és "farsesc".

A la comèdia clàssica, la màscara servia tant per identificar l'actor amb un personatge (com ara en la tragèdia) com per projectar la veu al teatre, sempre a l'aire lliure. Però, més enllà d'aspectes físics, l'esmentada màscara comportava un comportament específic del personatge. Les comèdies, deixant de banda el seu aspecte satíric i ridiculitzador dels noms i els costums del moment (especialment en el cas d'Aristòfanes), basaven la seva eficàcia i immediatesa còmiques en el sentit del ritme: "la comèdia viu de la idea sobtada, de canvis de ritme, de l'atzar i de la inventiva dramàtica i escènica (...) Si l'ordre i els valors de la societat són amenaçats pel desordre còmic de l'heroi, la conclusió s'encarrega d'advertir-lo, de vegades amb amargor, i de reintegrar-lo a la norma social dominant" (Pavis, 1990: 67). Per tant, hi ha una visió edificant, pedagògica i en certa manera moralista.

Es pot dir que el realitzador d'origen canadenc Mack Sennett va ser l'artífex de l'*slapstick*, un tipus de comèdia basada precisament en l'arquetipificació dels personatges, a banda de sustentar-se en uns patrons propis dels citats *cannovacci* de la *Commedia dell'arte*, és a dir, basats en una introducció i un nus el desenllaç dels quals s'improvisava sobre la marxa. La indústria del riure va ser creada per Sennett quan va fer-se càrrec de la Keystone, companyia i productora on les pel·lícules es produïen de manera quantiosa a un ritme de dues o tres per setmana. Sovint eren cintes que preniën com a punt de partença situacions quotidianes i allunyades de l'èpica d'un Griffith; l'esmentada quotidianitat apareix, però, ridiculitzada, caricaturitzada i esquitxada amb alcoholisme i adulteris. Les bobines de la Keystone partint de les unitats de lloc i temps, però no pas d'acció; la divisió en tres parts (presentació, nus i desenllaç) també solia donar-se en funció de l'aspecte coral encarnat en els col·lectius masculins (*cops*) o femenins (*Bathing Beauties*) (Lahue, 1971); fins i tot hi havia estereotips "racials", com el jueu mesquí, personificat en l'actor Ford Sterling, i que no va escapar als ulls de la censura (Louvish, 2003: 73), garant d'un moralisme que anunciava el que amb els anys seria l'execrable "políticament correcte". No cal dir que en aquestes pel·lícules l'element caracteritzador, allò que constituïa la màscara física del personatge (barrets, vestits, calçats, perruques i pentinats, bigotis i obesitat), es basava en tipismes que constituïen

unitats de ridiculització, les quals comportaven la riallada de l'espectador quan el personatge irrompia en pantalla.

És en aquest context quan i on va aparèixer la "màscara" creada per un jove britànic de gira per Estats Units: Charles Chaplin, que el 1912 havia deixat la seva Anglaterra natal per presentar-se, amb la companyia vodevilesca de Fred Karno, a diversos teatres d'Estats Units. Quan era a Filadèlfia, el 1913, va rebre un telegrama dels propietaris de la Keystone Films Company (Tichy, 1988: 32). El còmic anglès, que aleshores tenia 24 anys, era reclamat per incorporar-se a una indústria cinematogràfica tot just emergent.

LA SIGNIFICACIÓ DE CHAPLIN

En el seu estudi sobre la *Commedia dell'arte*, Allardyce Nicoll insisteix en el fet de valorar les obres en funció de les paraules i no tant dels gestos. L'autor insisteix en la validesa formal de les obres, com a construccions còmiques no reductibles al simple divertiment visual. Per això, Nicoll rebutja Chaplin com a hereu de la tradició de la *Commedia dell'arte* per dos motius:⁴ un és que la gràcia de Chaplin rau en el gest i no en la paraula;⁵ l'altre, Chaplin és un actor-vedet, mentre que els seus companys de repartiment són comparses. Per a Nicoll, en les obres de la *Commedia dell'arte* hi ha "parlaments seriosos i bufonades ridícules, criats alegres i amants fervents, vells i joves, tots tenen intervencions proporcionades en aquesta comèdia, tots contribueixen a la simfonia general, l'art del qual està controlat per l'objectiu de l'obra en què apareixen" (Nicoll, 1977: 30). De fet, tot això també en els curts de Chaplin, i fins i tot en les pel·lícules produïdes per Mack Sennett, malgrat que els "parlaments" siguin inaudibles,⁶ a banda que també cal tenir en compte el parlament dels gestos.

La màscara chapliniana va sorgir el 1914, quan el còmic anglès va ser reclamat per Mack Sennett perquè treballés com a actor a les pel·lícules produïdes per la Keystone (Sennett i Shipp, 1996). Henry "Pathé" Lehrman va ser un dels seus primers directors, que va tallar moltes de les seqüències en les quals Chaplin es lluia, passant per davant d'actors ja consagrats, especialment Ford Sterling. La irrupció del personatge amb la caracterització amb què tots associem Chaplin com a etern rodamón⁷ no està clara, malgrat els esforços de l'artista mateix, que en la seva biografia declara que Sennett el va enviar a maquillar.⁸

L'historiador francès Jean Mitry va ser el primer a assenyalar que el personatge chaplinià no és el d'un rodamón, sinó el d'un perfecte *cockney* londinenc (Mitry, 1957). 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 el tràgic, permetent al seu autor l'acre reflex de la realitat circumdant" (Bonet Mojica, 2003: 122): no oblidem, en aquest sentit, la infantesa dickensiana de Charles Chaplin, que va incloure l'alcoholisme d'un pare que va abandonar la llar, la demència de la mare i el pas de Charles Chaplin i el seu germà Sidney pels orfenats d'un Londres en plena efervescència victoriana.

El vestuari i el maquillatge amb què coneixem avui dia el personatge creat per Chaplin semblen no tenir un punt de partida definitiu i complet des de les

primeres aparicions: barret fort, americana cenyida, pantalons amples, bastó de bambú, sabatots i mostatxo retallat aniran apareixent separadament 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. La màscara arquetípica de Charlot obeeix, segons Javier Luengos, “a la necessitat per part de Chaplin de diferenciar-se clarament dels altres actors còmics del moment, a l’indispensable anhel de fer-se valer a la Keystone i al desig de crear un personatge d’èxit, dins de la tendència general existent en el cinema còmic” (Luengos, 1996: 92). Com a bon arlequí del cinema, Chaplin parteix de constants que faran les delícies del seu públic. El seu humor, segons Bleiman, presenta una uniformitat que resulta nova en cadascuna de les feines del director i actor britànic, gràcies a les múltiples variacions i combinacions que permeten les diferents situacions per les quals transcorre l’existència de l’homenet, no poques vegades cenyit amb el mantell d’una crueltat que no hem de deixar passar per alt. Crueltat que acosta Chaplin a la figura del bufó, intuïda per Kosintsev a partir del bufó d’*El rei Lear* shakespearà i en la línia del més pur estil còmic europeu. Per al cineasta soviètic, Chaplin encarna l’essència del gag, que no és res més que “una manera de pensar diferent, una confusió entre causa i efecte, un objecte utilitzat per a un final diferent del normal; és una metàfora feta realitat, una realitat feta metàfora. És l’excèntric rossinyol que obre la porta d’un món en el qual la lògica ha desaparegut” (Eisenstein, Bleiman i Kosintsev, 1973: 85).

El gag genuïnament chaplinià actuarà, com el de Buster Keaton, a través de la mecanització, cosa que va fascinar André Bazin: segons el crític francès, Chaplin va ser temptat pel pecat d’un mecanisme inherent al seu propi art.⁹ Però aquesta mecanització està calculada, pensada i projectada a un públic que coneix per endavant com actuarà el petit rodamón, encara que de vegades es trenqui la lògica del discurs còmic. Els magnífic documental de Kevin Brownlow i Daniel Gill sobre el material inèdit guardat per Chaplin als soterranis de la seva mansió suïssa de Vevey,¹⁰ demostren que els resultats còmics del director britànic eren fruit d’una pacient i tossuda recerca, partint de contínues improvisacions i experimentacions. I això emparenta directament la feina de Chaplin amb la dels actors i actrius italians dels segles XVI, XVII i XVIII, intèrprets de les màscares pròpies de la *Commedia dell’arte*. Per tot plegat, resulta del tot encertada la interpretació chapliniana de Jean Mitry, per a qui el còmic anglès era un traductor, més que un creador, a través del “mimodrama”. En aquest sentit, Chaplin defuig l’arquetípic per esdevenir un “caràcter ontològic” davant del món i a partir del seu món (Mitry, 1957: 16). D’altra banda, aquesta és una característica de totes les màscares i això és el que converteix el personatge chaplinià en arquetip, que va evolucionar 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.

La màscara chapliniana té diverses cares, però cal, primer que res, evitar caure en els tòpics: el personatge creat per l’artista britànic esdevindrà, al llarg de la seva filmografia, un home carregat de bondat, però això no l’allunya d’un revestiment d’egocentrisme, maldat i fins i tot de crueltat. I també de picardia, i en això hi ha molt d’arlequí. La crueltat, inclou en moltes de les (primeres) pel·lícules de Cha-

plin no poques mostres d'acarnissament cap als seus antagonistes, especialment cap als que són físicament diferents, ja sigui per la seva petitesa (Leo White) o pel gegantisme (Eric Campbell). Per això, les baralles chaplinianes, sovint properes a coreografies estilitzades, tenen una duresa inusitada per la seva redundància en girs violents: hi ha bufetades amb evident mala idea a *Laughing Gas* (1914); provocacions fatxendes a *Mabel's Busy Day* (1914); un comportament del tot antisocial a *The Rounders* (1914) o a *His Favorite Pastime* (George Nichols, 1914), on arriba a seguir una dona casada fins a la seva pròpia casa; i un aprofitament parasitari a *Tillie's Punctured Romance* (1914).

Amb el temps, Chaplin va prendre una consciència moral, molt explícita a *The Kid* (1921),¹¹ i traduïda en psicologisme, la qual cosa va metamorfosar de manera definitiva el personatge i va encimbellar el Charles Chaplin home, encara que també el va perjudicar per les seves debilitats. En un pla merament estètic, el psicologisme va derivar en un sentimentalisme que va fastiguejar 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 detestar el Chaplin dels anys vint.

NAIXEMENT I CONSOLIDACIÓ DEL PERSONATGE: L'ETAPA KEYSTONE

En les primeres pel·lícules de la Keystone, fa l'efecte com si Charles Chaplin estigués buscant-se a si mateix abans de configurar i construir el seu propi món. El personatge es va creant, a poc a poc, amb caracteritzacions que aviat prendran els trets que tots atribuïm al rodamón universal que va convertir Chaplin en l'actor i director més rellevant dels primers trenta anys del cinema.

La primera pel·lícula protagonitzada per Chaplin va ser *Making a Living*, dirigida per Henry Lehrman, en la qual l'actor anglès apareix caracteritzat amb barret de copa, levita i mostatxo caigut, res a veure amb el futur homenet d'americana cenyida, sabates grosses i peus enfora, pantalons amples i barret petit. Jean Mitry assenyala justament que en aquest curtmètrage apareix ja el comportament agressiu que a poc a poc s'anirà modificant a través d'un seguit d'experiències doloroses de les quals el personatge chaplinià passarà de ser agressor a víctima (Mitry, 1972: 17). Els gestos, estereotipats, imiten l'actor còmic Ford Sterling en una trama en què el personatge es mostra com a pèrfid i aprofitat. Part d'això és el que trobarem característic en la màscara chapliniana, sobretot en el moment en què usurpa la personalitat fent-se passar per dona (*A Woman*, 1915), aristòcrata (*The Count*, 1916), solter ric (*The Adventurer*, 1917) o fins i tot predicador (*The Pilgrim*, 1923).

La segona pel·lícula, *Kid Auto Races at Venice*, ja ens presenta l'homenet cenyit amb americana i armilla ajustades, botes amples i caminar amb els peus enfora, barret i mostatxo característics i el bastó de canya que el personatge fa giravoltar com si fos un molinet. La trama és improvisada: Henry "Pathé" Lehrman (director de la pel·lícula) va col·locar atzarosament la càmera a la platja de Venice (Los Angeles) en el context d'una carrera de cotxes infantils. L'experiència, basada en

un esdeveniment real del qual Chaplin havia estat espectador dos anys abans, va servir per comprovar com es desenvolupava la pantomima del jove britànic. En aquest curt es destaca ja un tret de la personalitat de l'arquetipus chaplinià: la salutació cavalleresca, traient-se el barret, cada cop que se li dona una puntada de peu al cul (Villegas, 1990: 188).¹²

Precisament, part d'aquestes dues pel·lícules sembla retrobar-se en la desena producció de Chaplin per a la Keystone. Parlem de *Mabel at the Wheel*, dirigida per Mabel Normand, on el paisatge automobilístic de *Kid Auto Races at Venice* i el caràcter aprofitat i dèspota de Chaplin a *Making a Living* es donen la mà. El personatge que interpreta l'actor britànic està caracteritzat a la manera de Ford Sterling, amb una gesticulació grotesca i molt estereotipada.

I és que una altra de les característiques que Chaplin va fent emergir en aquestes primeres pel·lícules és el caràcter i els trets grotescos, de traç encara molt gruixuts en trames vodevilesques com la ja citada *Between Showers*¹³ o en la tercera pel·lícula feta a la Keystone i codirigida per Henry Lehrman i Mack Sennett, *Mabel's Strange Predicament*, en què Mabel Normand interpreta una jove que, assetjada per un embriac Chaplin (la primera aparició de l'artista anglès com a borratxo), va a parar a l'habitació d'un home casat, amb els embolics i malentesos consegüents, que finalment acabaran amb la situació resolta i amb Chaplin per terra, panxa amunt i amb les cames cap enrere, en un característic gest que apareix aquí de manera insistent i encara excessivament descontrolada. La improvisació era un fet en aquestes primeres pel·lícules, fetes de pressa (en un any Chaplin va protagonitzar trenta-cinc curtsmetratges) tal com marcaven els criteris de Sennett. Amb tot, la incursió de l'actor britànic en la pell d'un borratxo sembla meticulosament preparada i, com assenyala Wolfram Tichy, respon a una voluntat coreogràfica, lluny de la ridiculesa de traç gruixut amb què còmics col·legues de Chaplin resolien aquests tipus d'escenes (Tichy, 1988: 42).

George Nichols va ser el director d'*A Film Johnie*, primera de les incursions de Chaplin en el món del "cinema dins del cinema" i abans de *The Masquedader* o *Behind the Screen*. Ford Sterling, Roscoe Arbuckle i Minta Durfee s'autointerpreten, mentre Henry Lehrman i Edgar Kennedy apareixen com a directors de les pel·lícules que es filmen a l'estudi. Per primera vegada, el personatge de Chaplin sembla moure's en el terreny de la més absoluta ingenuïtat: demana feina (però no li donen) i es queda observant un dels rodatges. Ignorant que es tracta d'una ficció, intervé en una seqüència, sobretot després d'haver vist que una dona és maltractada. Al final, un incendi generarà el desenvolupament, ràpid i una mica precipitat, d'un final en què les mànegues d'aigua donen el contrapunt al més pur estil *slapstick*.

Pel·lícula estranya per la caracterització dels personatges, *Tango Tangles* va ser dirigida per Mack Sennett i hi apareixen Chaplin, Sterling i Arbuckle sense maquillatge. Sterling segueix estereotipant els gestos facials i els seus dits de prestidigitador, mentre Chaplin torna a interpretar un borratxo que assisteix a una sala de ball en una trama absolutament improvisada (Mitry, 1972: 22). Al començament, els recursos còmics fan pensar en una bona comèdia, però aquesta aviat es dilueix en una trama d'interès relatiu, a excepció dels gags del mateix Chaplin a l'hora de deixar el barret i el bastó (que penja del braç de les clientes del local) o

de barallar-se amb Sterling, amb gestos igualment característics en el futur com el moviment amb el cul enfora.

L'ús irracional dels objectes comença a mostrar-se en la pel·lícula següent, *His Favorite Pastime*, en què sembla com si el seu director, George Nichols, hagi deixat llibertat a Chaplin per mostrar en pantalla recursos que després vertebraran alguns dels millors gags de pel·lícules posteriors: a conseqüència d'una borratxera, Chaplin encén un llumí aixecant la cuixa; toparà diverses vegades amb una porta d'un bar i, sobretot, després de rentar-se la cara i les mans, s'eixugarà l'esquena amb una tovallola, com si sortís del bany. A tot plegat tornem a topar amb una trama vodevilesca, totalment secundària, amb un Chaplin ebri flirtejant amb una dona casada, el cotxe de la qual perseguirà Chaplin pujant a un tramvia ple de gom a gom. Quan arriba a la casa, primer es confon i després flirteja amb la criada negra. A la fi, cada cop més borratxo, l'homenet es baralla amb tothom fins que és foragitat de la casa.

Nichols, supervisat per Sennett, va ser també el director del curtmetratge següent (*Cruel, Cruel Love*), en què la farsa vodevilesca, molt ben construïda, ens permet trobar novament Chaplin amb una caracterització inèdita tenint en compte la iconografia chapliniana posterior: vestit amb levita i amb un bigoti generós, interpreta un aristocràtic personatge que, creient-se rebutjat per la seva promesa, s'enverina. Lògicament, tot acabarà en confusió i Chaplin es venja cruelment dels metges i del jardiner de la seva promesa, amb les característiques puntades de peu al pit després de saltar-los al damunt. La violència de la situació contrasta amb una altra violència, la del clima que es genera a *The Star Boarder* (dirigida per Sennett), en què un Chaplin vestit novament com a rodamón és compromès per unes projeccions de llanterna màgica que deixen endevinar un evident flirteig amb la mestressa de la casa. Abans, ha entrat a la cuina i s'ha fet unes quantes ampolles de cervesa i un plat amb un tros de pastís: la primera seqüència de cuina de la filmografia chapliniana, tot i que sense que s'inclogui cap de les antològiques seqüències de menjar que vertebraran alguns dels millors episodis de les pel·lícules posteriors de Charles Chaplin.¹⁴

Després de la ja comentada *Mabel at the wheel*, Chaplin es va posar a les ordres del realitzador Joseph Madden, deixeble de Sennett. La trama, senzilla, ens ubica en un parc. Ara, Chaplin torna a ser un rodamón i la picaresca conforma la trama d'una pel·lícula ben construïda en la qual la improvisació es redueix a la gestualitat chapliniana, molt d'acord amb recursos futurs que esdevindran refinadament consolidats.

Dirigida per Mabel Normand, *Caught in a Cabaret* va ser la pel·lícula següent de la Keystone en què intervenia Chaplin, novament al costat de l'estrella femenina, protegida (i amant) de Sennett. Però el film ja traspua el refinat estil de l'actor britànic que, en aquesta ocasió, innova dos aspectes respecte de les pel·lícules anteriors: en primer lloc, ja té una feina, en aquest cas de cambrer; en segon lloc, apareixen per primera vegada referències al menjar, amb la primera seqüència a l'entorn d'un bistec servit en pèssimes condicions. La trama sembla prefigurar aspectes de *The Count* (quan Chaplin es fa passar per ambaixador a casa de Mabel) i de *The Rink* (1916) en les escenes al restaurant. Chaplin sembla haver depurat ja el seu estil i s'erigeix com un còmic refinat i amb un sentit depurat de

l'equilibri narratiu (Mitry, 1972: 35), amb recursos que després seran habituals en ell, com un comportament insofrible després d'haver begut (amb singlot, mal alè o un descarat flirteig amb clares connotacions sexuals) o múltiples gestos i matisos amb trets aristocràtics.

Sembla que *Caught in the Rain* va ser la primera pel·lícula amb guió i direcció de Chaplin. La primera part del curtmetratge, decebedora, ens presenta una típica situació vodevilesca en un parc, on el rodamón coneix la parella protagonista de la pel·lícula, font de conflictes en una segona part que té el millor del film: Chaplin, novament borratxo, protagonitza un seguit de gags que prefiguren les acrobàcies de *One a.m.* (1916) amb una escala que provoca mil-i-una caigudes arriscades i acrobàtiques. Chaplin, doncs, mostra les seves possibilitats i es llueix a consciència. També *A Busy Day* va ser dirigida per ell mateix, tot i que la seva brevetat no permet veure un treball rodó, sobretot tenint en compte la relativa qualitat de la trama. Això sí: Chaplin es presenta per primera vegada transvestit com a dona, sense la subtilesa eròtica i ambigua d'*A Woman* i amb alguns trets que recorden *Kid Auto Races at Venice*. La gestualitat torna a ser exagerada i grotesca, com si Chaplin encara estigués buscant els registres adequats.

Novament a les ordres de Mabel Normand (tot i que sembla que la codirecció va anar a càrrec de Sennett i del mateix Chaplin), *The Fatal Mallet* és una comèdia fluixa en què tres homes (Mack Swain, Sennett i Chaplin) rivalitzen en amors pel personatge de Mabel Normand.

En canvi, *The Knockout* és un perfecte exemple de *slapstick* en estat pur, codirigit per Charles Avery i Roscoe Arbuckle i supervisat per Mack Sennett, que segurament va dirigir la delirant escena final, amb *cops* —policies— inclosos. Chaplin apareix en el segon rotlle i la seva irrupció, estel·lar, es manté durant tres minuts i mig. La resta és una pel·lícula per a lluïment d'Arbuckle. El paper de Chaplin és el d'un àrbitre de boxa, protagonista d'una seqüència de la qual el realitzador britànic prendria bona nota per a motius semblants inclosos a *The Champion* (1915) o a *City Lights* (1931). L'aparició de Chaplin demostra que ja era una autèntica estrella. Per primera vegada, l'actor mostra els seus dots com a còmic-ballerí, perquè els seus gestos i posats responen a una coreografia molt precisa i cuidada.

Les carreres de cotxes tornen a ser l'escenari de fons per a *Mabel's Busy Day*, desigual comèdia previsible i amb evidents elements que fan pensar en la improvisació, sobretot la primera aparició de Chaplin, amb una excel·lent coreografia, i que ens permet veure el caràcter pillastre del personatge. Mabel és una venedora de salsitxes en una competició automobilística, a la qual acudeix el personatge interpretat per Chaplin, que amb el seu proverbial inoportunitat crearà no poques situacions grotesques i calamitoses.

Mabel's Married Life va ser codirigida per Mabel Normand i Chaplin, i en aquest curtmetratge es torna a partir del parc com a espai on es presenten els personatges. Chaplin sembla descobrir el gust per derrapar (molt menys accentuat que en la gairebé contemporània *The Property Man*) i a més la pel·lícula prefigura alguns dels millors gags d'*One a.m.* en l'escena en què Chaplin, que arriba borratxo a casa (per cert, amb un ram de cebes), es baralla amb un maniquí-saltamartí, que pren per l'amant de la seva esposa, interpretada per Norman.

Laughing Gas torna a donar al personatge de Chaplin un ofici, en aquest cas el d'ajudant de dentista, tot i que per seduir una noia es farà passar pel propi estomatòleg, fins al punt d'extirpar bestialment un queixal a un altre pacient. La pel·lícula, que aporta poc a la filmografia chapliniana, conté una cuidada estructura en el guió, amb un primitiu però eficaç muntatge en paral·lel.

La ja citada *The Property Man* és una comèdia en dos rotlles que prefigura molts moments de *Behind the Screen* (1916) però sobretot d'*A Night in the Show* (1916) sobretot la seva delirant segona part, que acaba (com el curmetratge de 1916) amb un Chaplin ruixant el públic amb una mànega. Novament, el cineasta anglès assumeix un ofici, en aquest cas un regidor de teatre, amb trets que prefiguren l'explotació a què es sotmetrà el personatge en la ja citada *Behind the Screen* o en, sobretot, *Work* (1916). Encara no sentim pietat per una feina esclava, perquè Chaplin tan sols vol fer riure, i això és el que s'aconsegueix en aquest curt, la primera gran comèdia de Chaplin i segurament la millor del període de la Keystone.

El camí del melodrama es comença a traçar en *The Face on the Bar-Room*, curta i estranya comèdia en què mitjançant un *flashback* el personatge interpretat per Chaplin explica als seus col·legues, a la barra d'una taverna, les seves desventures com a pintor enamorat d'una de les seves models. La comicitat està en la magistral interpretació de Chaplin, que aprofita l'ocasió per burlar-se de l'artista maleït.

Després de *Recreation*, pel·lícula de mig rotlle de difícil identificació i localització, *The Masquerader* torna, en certa manera, al model de *Tango Tangles* però ja anuncia alguns dels fils argumentals de *Behind the Screen*: Chaplin s'interpreta a si mateix arribant a l'estudi de la Keystone, on coincideix al camerino amb Roscoe Arbuckle. Caracteritzat amb la vestimenta habitual i el mostatxo característic, l'actor es disposa a intervenir en el rodatge d'una pel·lícula però és acomiadat. Per venjar-se, tornarà disfressat de dona i amb trets innegablement femenins que fan pensar en la magistral caracterització d'*A Woman*. La trama resulta poc interessant, però en canvi l'actuació de Chaplin és memorable perquè sap donar al personatge femení una caracterització refinada i suficientment ambigua.

His New Profession va ser la pel·lícula següent, en la qual Charles Chaplin revela la capacitat extraordinària per crear conflictes a causa del seu egoisme: contractat espontàniament per un jove per tal que vetlli pel seu oncle que va amb cadira de rodes, el rodamón no dubta a col·locar al malalt un rètol demanant caritat i que tenia a la falda un altre invàlid. Amb la "recaptació" entra a un bar, on pren unes quantes copes abans de sortir-ne lleument begut. El desenvolupament de la història és fàcil d'imaginar.

The Rounders va suposar l'última col·laboració de Chaplin amb Roscoe Arbuckle, amb qui comparteix una existència ètica mentre tots dos estan casats amb dues dones horribles, en el context d'una pel·lícula molt ben valorada per la crítica (Villegas, 1990: 191). La baralla de les dues esposes incita els dos homes a sortir de gresca, passant per un restaurant on Chaplin i Arbuckle tenen un comportament del tot asocial.

La pel·lícula següent va ser una comèdia també en un rotlle, *The New Janitor*, que novament serveix per assentar les bases d'una gran pel·lícula posterior com *The Bank* (1915). Perquè, en efecte, Chaplin interpreta el paper d'un home de la neteja d'un banc en què un directiu corrupte es fa els diners de la caixa forta. Ca-

sualment, Chaplin (que ha estat acomiadat de la seva feina) arriba en el moment oportú per salvar el banc del robatori i de passada una jove empleada, amenaçada pel lladre amb una pistola. Amb tot, la pel·lícula no té la comicitat (ni tan sols els gags) de productes de la mateixa època, com si Chaplin volgués començar a experimentar en el terreny del peculiar heroisme melodramàtic dels personatges que interpretarà en l'etapa Essanay i sobretot de la Mutual.

En canvi, *Those Love Pangs* torna a la comicitat genuïna, amb la presència d'un veritable *tour de force* a duo entre Chaplin i Chester Conklin, rivals amorosos. Finalment, Chaplin es farà amb la noia de Conklin i amb la d'un altre rival, fins que al final serà desemmascarat. Es torna, doncs, al vodevil (amb escena de parc inclosa) i amb algunes seqüències bones, especialment les vinculades a la gestualitat de Chaplin, que quan és amb les dues noies en un cinema els explica l'argument de la pel·lícula fent servir tan sols la mímica facial i un moviment de peus absolutament original i extraordinari. El curt, per cert, s'obre per primera vegada amb un esplèndid primer pla de Chaplin llegint el diari.

Dough and Dynamite és una comèdia de dos rotlles que va suposar el primer gran triomf de taquilla de Chaplin. Les primeres escenes ens el mostren com a cambrer, amb alguns punts de contacte amb la futura *The Rink*. A la segona part veiem Chaplin fent de forner després de la vaga dels treballadors (que, per cert, provocaran un boicot amb bomba inclosa). Chaplin assumeix novament el paper d'un treballador especialitzat, tot i que maldestre en desconèixer l'ofici, la qual cosa provocarà no poques trifulgues entre els treballadors i treballadores del local. En una escena en què carrega un sac de farina, la figura del camàlic torna a fer acte de presència. La pel·lícula revela l'encert de Chaplin en l'entrellaçament de dues línies d'acció narrativa que conviden a una ambivalència que no ha escapat a alguns comentaristes i que prefigura alguns aspectes posteriors del Chaplin madur: moralisme conservador d'una banda i anarquia d'una altra (King, 2009: 95).

Encara que dirigida per Chaplin al principi dels últims temps de la seva etapa a la Keystone, *Gentlemen of Nerve* sembla en molts moments estar integrada per improvisacions encadenades. Tornem al paisatge de les carreres de cotxes, amb discussions entre Conklin, Mack Swain i Mabel Normand. Entre ells apareixerà Chaplin, que acabarà flirtejant amb la noia.

La pel·lícula següent ens podria fer pensar, pel seu títol, en les possibilitats de Chaplin com a músic, però no és així: *His Musical Career* ens retorna la imatge del Chaplin camàlic que, empleat en una casa de pianos, du un instrument a una casa equivocada i se n'emporta un altre d'una mansió on sí que calia dur l'instrument d'origen. Fora d'això, tot fa pensar en *Work* sense arribar a la crueltat de la citada pel·lícula de l'Essanay. La pel·lícula conté un gag que dècades més tard Tex Avery farà servir en *A Wild Hare*, curt de dibuixos animats protagonitzat per Bugs Bunny (1940): per prendre força, Chaplin s'unta els braços amb oli de màquina abans d'agafar pes.

Abans del llargmetratge *Tillie's Punctured Romance*, Chaplin va dirigir i protagonitzar al costat de Mabel Normand *His Trysting Place*, una de les raríssimes pel·lícules (potser l'única al costat de la molt posterior *A Day's Pleasure*, de 1919) en què interpreta un pare de família. La pel·lícula conté un *quid pro quo* a partir d'un canvi d'abrics, la qual cosa provoca la gelosia i la lluita de Mabel contra Chaplin, així com

de la dona de Mack Swain, rival de Chaplin en una seqüència anterior en què els dos homes s'intercanvien els abrics. Aquesta seqüència, per cert, conté una altra gran escena "de menjar" de la filmografia chapliniana i amb recursos que trobarem més endavant a *The Count* o *The Immigrant* (1917), particularment els referits a les bones maneres a la taula. En un gest que sembla espontani, Chaplin imita el so d'un violí per al·ludir al soroll que Swain fa quan menja la seva sopa. I el curt conté novament un gag que després Avery farà servir en la ja citada *A Wild Hare*: al parc, i abans de donar una puntada de peu al cul de Swain, Chaplin li aixeca l'americana per assegurar el cop. Una mostra, d'altra banda, de l'extrema crueltat amb què el personatge ideat pel còmic britànic tracta les seves "víctimes".

Tillie's Punctured Romance és un llargmetratge de més d'una hora dirigit per Mack Sennett i amb el protagonisme de Charles Chaplin i Marie Dressler, actriu còmica francesa cèlebre per les seves comèdies teatrals. L'actor britànic sempre va interpretar papers de fracassat, que surt malparat al final de les seves pel·lícules. La que comentem no és una excepció a aquesta regla, si bé amb tota justificació, perquè Chaplin interpreta el paper d'un vividor que, sent parella de Mabel Normand, es fa el cor de Tillie, una obesa bonifàcia, neboda d'un ric home de negocis. Aprofitant-se de la situació, Chaplin hi flirteja amb males arts i provoca la desgràcia de la pobra Tillie, tot i que al final el jove serà detingut per la policia. La trama de la pel·lícula està molt ben construïda i la seva posada en escena és cuidada, pulcra i fins i tot primmirada. Un producte car, molt ben servit per les interpretacions dels seus actors i amb una resolució còmica de la qual prendrien bona nota Blake Edwards o Richard Lester per a la realització de futurs èxits del cinema que sempre van retre homenatge a l'*slapstick*. Perquè, en la seva forma constitutiva, *Tillie's Punctured Romance* és un llarg i elaborat *slapstick* que homentatja la galeria de personatges prototípics de la "factoria Sennett" i acaba de presentar un Chaplin dret i fet, a punt per donar el salt cap a la independència.

Getting Acquainted va ser l'última pel·lícula que Chaplin va filmar al costat de Mabel Normand. Es tracta d'una comèdia d'un rotlle ambientada en un parc on tres parelles entren en conflicte. Una d'elles la forma Chaplin, casat amb una dona espantosa. El vodevil és el punt de partença d'una pel·lícula sense més transcendència i adreçada a la diversió, sense més pretensions.

L'última pel·lícula de Chaplin per a la Keystone va ser la desigual *His Prehistoric Past*, ambientada en una suposada edat de pedra que Buster Keaton milloraria innegablement en *Three Ages* (1923) una dècada més tard. Chaplin apareix amb pells, però amb el seu barret i bastó característics i fumant en pipa. La pel·lícula (la trama de la qual no serà més que un somni desvetllat al final) no té més interès i remet als episodis vodevilescos que hem vist en curtsmetratges anteriors, ambientats en parcs que aquí esdevenen paisatges suposadament prehistòrics.

CONCLUSIONS

Han passat més de cent anys d'ençà de la primera aparició de Charles Chaplin a les pantalles cinematogràfiques. La transcendència de la seva aportació es fa palesa a partir del constructe ètic i psicològic que emprèn una volada inusita-

da a partir de 1915 i amb el pas d'una manera de fer industrial, manufacturada i més o menys previsible (Keystone) cap a una llibertat creativa (Essanay), encara que això redundi en un nombre inferior de productes a l'any. Però el pas per la companyia Keystone ha permès a Chaplin entendre els mecanismes del llenguatge cinematogràfic, del gag visual i de la construcció d'un personatge perfectament perfilat en les trenta-cinc primeres pel·lícules de la seva filmografia.

Jaume Radigales és doctor en Història de l'Art per la Universitat de Barcelona i professor titular de la Facultat de Comunicació i Relacions Internacionals Blanquerna de la Universitat Ramon Llull, on imparteix les assignatures de Música i Audiovisual, Estètica i Cinema d'Avantguarda. És investigador principal del

grup de recerca consolidat Cultura Audiovisual i del projecte I+D *Cine Musical en España*. Exerceix la crítica musical a *La Vanguardia* i en revistes especialitzades, i presenta el programa *Una tarda a l'òpera* a Catalunya Música. És autor de diversos llibres sobre les relacions entre la música i la imatge.

Notes

¹ El *cannovaccio* era una improvisació a partir d'una trama prèviament fixada i de desenllaç previsible. Aquest va ser també el punt de partença de comèdies cinematogràfiques al més pur estil *slapstick*.

² No és casualitat que *tekné* i *mimesis* fossin a la Grècia clàssica —bressol de la comèdia, així com de la tragèdia— dos conceptes lligats a l'art entès no tant com a creació sinó com a capacitat, destresa (*tekné*) per transformar un objecte, a partir de la imitació (*mimesis*) d'alguna cosa preexistent.

³ Veritable punt d'aterratge de la comèdia clàssica grecollatina i punt d'enlairament dels arquetipus del cinema còmic mut. D'aquí aquest caràcter d'engranatge entre un i altre tipus de comèdia.

⁴ Giorgio Cremonini, per la seva banda, també nega valor de personatge als actors i actrius de les pel·lícules de Mack Sennett (Cremonini, 1983: 23), cosa que és força discutible.

⁵ Amb tot, no s'han de menystenir els gags

sonors i fins i tot verbals en les pel·lícules de Chaplin: el discurs inicial, en fals alemany, de Hynkel a *The Great Dictator* (1940) n'és un bon exemple.

⁶ Cal, però, no oblidar el paper dels intertítols, de vegades fonamental per entendre el desenllaç o el nus de la trama.

⁷ Em resisteixo a anomenar-lo Charlot, nom oficial amb el qual a França va adoptar el personatge que Chaplin no va batejar mai. A Espanya també se'l va anomenar així, mentre que a l'Amèrica Llatina se'l coneixia com a Carlitos. Als Estats Units, sovint era anomenat Charlie. Sembla que el sobrenom de Charlot es deu a la distribuïdora Himalaya Films, que l'any 1915 va donar nom al personatge creat per Chaplin (Nysencolc, 2002: 39).

⁸ Els biògrafs i historiadors estan d'acord a assenyalar que els pantalons folgats eren de l'actor Chester Conklin, el barret de Roscoe Arbuckle i les sabates de Ford Sterling. Sembla que el bastó de canya va ser una aportació

cent per cent chapliniana. L'autobiografia de Chaplin no acaba de donar una versió clara o sincera dels orígens físics de la màscara (Chaplin, 1989: 158).

⁹ Mecanització que no va escapar a la subtileta de Fernand Léger, que inclou iconografia chapliniana a l'inici de la pel·lícula experimental *Ballet Mécanique* (1924).

¹⁰ Em refereixo a la sèrie de tres documentals de la sèrie *Unknown Chaplin*.

¹¹ Especialment tot el que fa referència a l'educació del petit orfe: com s'ha d'asseure a taula, com ha de menjar, les oracions del capespre abans d'anar a dormir, etc.

¹² En moltes de les seves pel·lícules, la humiliació a què es veu sotmès el personatge de Chaplin comença amb una certa hilaritat i

acaba amb un sentiment de pietat cap al personatge, emès pel soferit espectador. És el cas, per exemple, de *Work* (1915) o de *The Fireman* (1916).

¹³ Tot i que, malgrat el títol, no plogui, la lluita per un paraigua enfila la trama d'aquest treball desigual.

¹⁴ Impossible citar-les totes, tot i que segurament els dos moments culminants de Chaplin en matèria de menjar es trobin a la seqüència de la màquina de menjar de *Modern Times* (1936) i l'escena dels púdings amb una moneda dins de *The Great Dictator* (1940).

¹⁵ S'inclouen els noms dels directors de pel·lícules no dirigides per Charles Chaplin. Quan no consta nom del realitzador, la pel·lícula va ser dirigida pel còmic anglès.

Filmografia citada¹⁵

- | | |
|--|--|
| <i>Making a Living</i> (Henry Lehrman, 1914) | <i>Mabel's Married Life</i> (Mabel Normand; Charles Chaplin, 1914) |
| <i>Kid Auto Races at Venice</i> (Henry Lehrman, 1914) | <i>Laughing Gas</i> (1914) |
| <i>Mabel's Strange Predicament</i> (Henry Lehrman; Mack Sennett, 1914) | <i>The Property Man</i> (1914) |
| <i>Between Showers</i> (Henry Lehrman, 1914) | <i>The Face on the Bar-Room Floor</i> (1914) |
| <i>A Film Johnnie</i> (Mack Sennett, 1914) | <i>Recreation</i> (1914) |
| <i>Tango Tangles</i> (Mack Sennett, 1914) | <i>The Masquerader</i> (1914) |
| <i>His Favorite Pastime</i> (George Nichols, 1914) | <i>His New Profession</i> (1914) |
| <i>Cruel, Cruel Love</i> (George Nichols, 1914) | <i>The Rounders</i> (1914) |
| <i>The Star Boarder</i> (George Nichols, 1914) | <i>The New Janitor</i> (1914) |
| <i>Mabel at the Wheel</i> (Mabel Normand; Mack Sennett, 1914) | <i>Those Love Pangs</i> (1914) |
| <i>Twenty Minutes of Love</i> (Joseph Madden, 1914) | <i>Dough and Dynamite</i> (1914) |
| <i>Caught in a Cabaret</i> (Mabel Normand, Charles Chaplin, 1914) | <i>Gentlemen of Nerve</i> (1914) |
| <i>Caught in the Rain</i> (1914) | <i>His Musical Career</i> (1914) |
| <i>A Busy Day</i> (1914) | <i>His Trysting Place</i> (1914) |
| <i>The Fatal Mallett</i> (Mabel Normand, 1914) | <i>Tillie's Punctured Romance</i> (Mack Sennett, 1914) |
| <i>The Knockout</i> (Mack Sennett, 1914) | <i>Getting Acquainted</i> (1914) |
| <i>Mabel's Busy Day</i> (Mabel Normand, Charles Chaplin, 1914) | <i>His Prehistoric Past</i> (1914) |
| | <i>The Champion</i> (1915) |
| | <i>Work</i> (1915) |
| | <i>A Woman</i> (1915) |
| | <i>The Bank</i> (1915) |

A Night in the Show (1915)
The Fireman (1916)
One A.M. (1916)
The Count (1916)
Behind the Screen (1916)
The Rink (1916)
The Immigrant (1917)

The Adventurer (1917)
A Day's Pleasure (1919)
The Kid (1921)
The Pilgrim (1923)
City Lights (1931)
The Great Dictator (1940)
A Wild Hare (Tex Avery, 1940)

Bibliografia

- Baudelaire, Ch. (1988). *Lo cómico y la caricatura*. Madrid: Visor.
- Berger, P.L. (1997). *La riella que salva. La dimensió còmica de l'experiència humana*. Barcelona: Edicions La Campana.
- Bonet Mojica, Ll. (2003). *El cine cómico mudo. Un caso poco hablado (Chaplin, Keaton y otros reyes del gag)*. Madrid: T & B Editores.
- Chaplin, Ch. (1989). *Mi autobiografía*. Madrid: Taurus.
- D'Angeli, C.; Paduano, G. (2001). *Lo cómico*. Madrid: A. Machado Libros.
- Cremonini, G. (1983). *Il comico e l'altro. Il comico nel cinema americano*. Bolonya: Cappelli Editori.
- Eisenstein, S.M.; Bleiman, M.; Kosintsev, G. (1973). *El arte de Charles Chaplin*. Buenos Aires. Ediciones Nueva Visión.
- Jara, J. (2000). *El clown, un navegante de las emociones*. Sevilla: Proexdra.
- King, R. (2009). *The Fun Factory*. University of California Press.
- Lahue, K.C. (1971). *Mack Sennett's Keystone. The Man, the Myth and the Comedies*. Nova Jersey: A.S. Barnes & Co.
- Louvish, S. (2003) *Keystone. The Life and Clowns of Mack Sennett*. Nova York: Faber & Faber.
- Luengos, J. (1996). *Sin palabras. Cine cómico mudo*. Fundación de Cultura del Ayuntamiento de Oviedo.
- Mitry, J. (1957). *Charlot et la "fabulation" chaplinesque*. París: Éditions Universitaires.
- . (1972). *Tout Chaplin*. París: Seghers.
- Nicoll, A. (1977) *El mundo de arlequín. Un estudio crítico de la Commedia dell'Arte*. Barcelona: Barral.
- Nysenholc, A. (2002) *Charles Chaplin. L'âge d'or du comique*. París: L'Harmattan.
- Pavis, P. (1990) *Diccionario del teatro. Dramaturgia, estética, semiología*. Barcelona: Paidós.
- Sadoul, G. (1972). *Historia del cine mundial*. Barcelona: Siglo XX.
- Sennett, M.; Shipp, C. (1996). *El Rey de la Comedia*. Fundación de Cultura - Ayuntamiento de Oviedo.
- Tichy, W. (1988). *Chaplin*. Barcelona: Salvat.
- Ubersfeld, A. (1989) *Semiótica teatral*. Madrid: Cátedra.
- Villegas López, M. (1990) *Charles Chaplin, el genio del cine*. Madrid: Ediciones JC.

