

# Chaplin i Adorno contra Hitler

Dues formes de compromís



Martina Madaula Munt

NIA: 163096

Director: Jordi Ibáñez

Any Acadèmic: 2016/17

*Facultat d'Humanitats*

*Universitat Pompeu Fabra*

## Índex

Introducció	3
1. Chaplin i Adorno, una quasi no-relació	6
2. El compromís en l'art	11
2.1. Adorno, compromís des de l'autonomia	11
2.2. Chaplin i el compromís. Una visió intuïtiva	16
2.2.1. Charlot, sempre de part de l'home	19
2.2.2. El primer discurs	20
3. És la cultura popular, ara, cultura de masses?	21
4. El riure	25
4.1. El riure en Adorno, un còmplice del mal	25
4.2. Chaplin, la revolució del riure	28
4.2.1. El riure contra el mal. La sàtira del Gran Dictador	34
5. La mimesi	35
5.1. Adorno, l'espectre del feixisme ha acabat amb la mimesi	35
5.1.1. Cinema com a mecanisme mimètic	37
5.2. El mimetisme de Chaplin, l'art en relació a la realitat	38
5.2.1. Chaplin i Hitler, vides creuades	41
6. La mort del Vagabund	44
7. Conclusió	45
8. Bibliografia	48

## Introducció

Aproximadament 15 anys després que Sartre publicés l'assaig *Qu'est-ce que la littérature?*, Theodor Adorno el posa en qüestió, abans que cap altre autor, amb el text *Compromís*.<sup>1</sup> De quina manera i mitjançant quines formes pot, l'art, ajudar-nos a lidiar amb la realitat? Quin és el grau de compromís que ha de tenir l'art respecte el món que l'envolta? Quin és el tipus d'art que podrà adoptar la funció compromesa i fer-la el més eficaç possible?

Mentre l'autor traça un recorregut per les obres de poetes, pintors i dramaturgs per contestar les preguntes que es planteja, el nom de Charlie Chaplin i el seu film *The Great Dictator* són breument mencionats.

*El Gran Dictador* pierde también su fuerza satírica y se hace escandaloso en la escena en que una muchacha judía golpea en la cabeza a un miembro tras otro de las SA sin ser descuartizada. Por mor del compromiso político, a la realidad política se le concede demasiado poco peso: eso merma también el efecto político. (Adorno, 2003: 402)

Es presenta, per tant, el film, com una obra que trivialitza el nazisme. Partint de la seva cèlebre declaració sobre la barbàrie que suposa escriure poesia després d'Auschwitz<sup>2</sup>, a *Compromís* Adorno reflexiona sobre les poques alternatives –tot i que encara necessàries– que els queden a les manifestacions artístiques per tal que aquestes puguin establir una relació amb la realitat que les envolta. Satiritzar un dictador, un acte que per a molts va significar un gest valent i provocador, per Adorno representa, simplement, no comprendre l'essència del desastre i, per tant, no ser coherent amb les exigències que demana.

És interessant observar com Adorno assumeix que és impossible prescindir de la funció de l'art respecte el context real, però sí veu la necessitat de cercar noves formes artístiques que puguin, de veritat, captar la naturalesa d'un nou compromís. L'aportació del seu plantejament és que, en la nova situació històrica, l'únic compromís possible serà, paradoxalment, l'autonomia formal de l'obra artística, és a dir, l'ús de formes que no vulguin representar fidelment la realitat, ja que, si ho fan, estan condemnades a fracassar. L'art és encara l'únic lloc on el patiment pot trobar una veu i un consol, però ara ja

---

<sup>1</sup> Publicat per primera vegada a *Die neue Rundschau*, l'any 1962 i recollit en el volum *Notas sobre literatura*. Per qüestions estilístiques, utilitzaré el nom en català del títol de les obres d'Adorno. El nom de l'assaig en castellà és *Compromiso*, en anglès, *Commitment*, i l'original, en alemany, *Engagement*.

<sup>2</sup> La frase exacta es troba a l'assaig *La crítica de la cultura y la sociedad* del llibre *Prismas*.

només té sentit si s'utilitza com a expressió del patiment, no com a representació d'aquest.

Veiem com en la seva crítica destaquen dos elements essencials de l'obra de Chaplin; el riure i la mimesi. La major arma de Charles Chaplin, la ridiculització, es converteix, per Adorno, en una manera de banalitzar la realitat. A més, el fracàs de *The Great Dictator* es troba també en que no aconseguirà mai mostrar el veritable terror del feixisme, per Adorno la representació i la mimesi esdevenen impossibles. L'art s'ha de distanciar per aconseguir comprometre's. Per aquest motiu, l'estructura del treball es dividirà en tres punts essencials: una primera introducció al concepte de compromís en Adorno i en Chaplin, a continuació vindrà un anàlisi de les seves concepcions sobre el riure i, per últim, veurem quina és la postura de cada un respecte la mimesi.

De la mateixa manera que Theodor Adorno es mostra crític respecte l'obra de Chaplin, trobem grans artistes i pensadors que defensen l'obra del cineasta com una de les accions més determinants en la lluita contra el feixisme. Citem un parell d'exemples. Per començar, el cineasta soviètic Serguéi Eisenstein al·legarà que la sàtira que Chaplin realitza de Hitler, mitjançant el personatge de Hynkel, esdevé una representació de la funció que l'art ha exercit des dels seus orígens: evidenciar el mal per poder reflexionar sobre aquest. Eisenstein defensa, precisament, la llibertat de Chaplin, l'emancipació de la responsabilitat envers el patiment com a denúncia d'aquest:

Es el tono de libertad frente a la moral lo que tanto sorprende del estilo de Chaplin [...] Y los rasgos infantiles, aplicados a un adulto, resultan monstruosos cuando representan la realidad hitleriana, pero corrosivamente satíricos cuando se aplican a la caricatura de Hitler, Hynkel. (Eisenstein, 2010: 40)

La mirada espontània és la que genera el riure i la que allibera, tant a l'espectador com al creador, de la catàstrofe. Chaplin juga amb la realitat, la fa la seva companya de comèdia i, sense malícia, aconsegueix ridiculitzar-la, fer-li perdre el seu caràcter superior.

El segon exemple el trobem en el crític i teòric cinematogràfic André Bazin, que defensa la qualitat de la sàtira de Chaplin també, precisament, pel que ell considera un distanciament de la realitat. Al contrari de l'autonomia de l'obra d'art *adorniana*, Bazin veu necessari l'alliberament del compromís històric per tal d'aniquilar la figura de Hitler. Bazin mostra un Chaplin obertament desarrelat, que no està en deute amb res ni amb ningú, que mostra el seu complet anticlericalisme des dels primers films, que no sap utilitzar els coberts degudament i al que menjant en societat se li cau la sopa per sobre.

Un Chaplin que es posiciona únicament a favor de l'home i en contra de tot el que el debilita, la societat, les màquines i, segons com, fins i tot cert tipus de moral.

En un principi, aquest aspecte alliberador, que defineixen Eisenstein i Bazin sobre l'art de Chaplin, podria semblar tenir certs punts en comú amb l'autonomia que Adorno planteja. Quina és la manera correcta, doncs, d'entendre la representació artística en relació a la realitat? És possible que n'existeixi tan sols una? L'objectiu d'aquest treball és traçar un recorregut per les posicions dels dos personatges per tal de desxifrar cada un d'aquests petits matisos i, d'aquesta manera, deixar que el lector s'identifiqui tant amb un com amb l'altre, canviï la seva mentalitat entre les dues postures i vegi cap a quina direcció el condueix la discussió. El lector es trobarà amb un debat entre els arguments de dos homes determinants en la cultura i l'art del segle XX, les teories dels quals es van situar en dos extrems oposats.

Abans, però, de començar amb l'anàlisi dels tres conceptes base que s'han mencionat, cal tenir en compte les circumstàncies que envolten aquest context. Per una banda, cal tenir clara quina era la resposta general del públic respecte l'obra de Chaplin. Les seves pel·lícules no van incomodar només Adorno i les conseqüències d'aquestes van ser tot un reflex de la complicada situació històrica en què es van gestar. Per l'altra, veurem quina va ser la relació personal entre els dos personatges partint d'una situació que, tot i ser anecdòtica, revela molt més del que pot semblar en un inici, ja que determina les actituds que guiaran els dos personatges en aquest debat estètic sobre la relació que mantenen l'art i la realitat.

## 1. Chaplin i Adorno, una quasi no-relació

Al contrari de la percepció generalitzada, les pel·lícules de Chaplin no van ser ben rebudes per tots els públics. La seva crítica a les classes socials superiors, a l'automatisme i l'explotació capitalista, els vincles que mantenia amb persones comunistes i el seu ateisme manifest el van posicionar sempre a l'ull de mira de la política estatunidenca de la Guerra Freda, convertint-lo en un dels objectius més cèlebres del maccarthisme. També va afectar el fet que mai sol·licités la nacionalitat nord-americana tot i ser en aquest país on va créixer professionalment i on va assolir fama mundial. La seva independència com artista i realitzador i la obsessió per la feina ben feta van generar-li molts conflictes amb productors i exhibidors fins el punt d'haver de crear la seva pròpia firma de producció i distribució, United Artists. A més, la seva personalitat i estil de vida també suscitaven dubtes; varies i notòries relacions sentimentals així com divorcis escandalosos eren constantment comentats.<sup>3</sup>

Així doncs, la seva relació amb els Estats Units va ser polèmica i es va mantenir sempre entre agraïda i escèptica. El fet de manifestar-se en contra de la deportació de Hanns Eisler –un compositor sospitós de militància comunista– va fer que el congressista John E. Rankin demanés que Chaplin fos expulsat dels Estats Units i les seves pel·lícules prohibides al país. En el marc d'aquesta petició, el congressista va recordar que Chaplin havia realitzat un discurs el 1944, al Madison Square Garden novaiorquès, on pregonava l'obertura d'un segon front per tal d'ajudar la URSS a vèncer l'agressió nazi. Tot i que la petició de Rankin no va arribar a prosperar, poc més tard, el diputat demòcrata John Ruskin va demanar també l'expulsió de l'actor. Les constants citacions van obligar-lo a definir la seva filiació política, la qual va expressar en un telegrama autodefinint-se com a “pacifista”. El clima hostil generalitzat el va fer marxar voluntàriament dels Estats Units el setembre de 1952 i, abans d'arribar a Europa, li va arribar a bord la notícia de que el fiscal general James McGranery li havia obert una investigació per suposades “activitats anti-americanes” i, en conseqüència, se li negava el permís per entrar de nou al país. Ell mateix va respondre a l'agressió afirmant que no retornaria als Estats Units, però per decisió pròpia.<sup>4</sup> Està clar que la seva actitud, tant artística com personal, mai va tenir l'interès de complaure ningú sinó de ser fidel a ell

---

<sup>3</sup> Veure Freixes, 1979: 93

<sup>4</sup> Ibid: 94

mateix, sense obsessionar-se, al mateix temps, a definir-se, sinó permetent-se evolucionar i experimentar.

La realització de *The Great Dictator* va ocórrer en un moment on els Estats Units mostraven encara una actitud poc definida respecte els règims totalitaris a Europa. Si considerem també la forta amenaça d'aquests en l'època en que va rodar-la veiem que aquesta decisió va representar un acte de coratge. Evidentment, la pel·lícula no va arribar a les pantalles alemanyes i italianes fins després del fi de la guerra. Aquest home de físic menut no va tenir mai únicament l'objectiu de fer riure. El riure també ha sigut sempre una eina per incomodar, per denunciar de la manera més cruenta.

Si bé és cert que Chaplin va rebre molt suport i admiració tant del públic com de la indústria cinematogràfica –especialment al final de la seva carrera– no hem d'oblidar que el rebuig i la reprovació de la seva obra i persona van ser també sempre constants.

Mis amigos me han preguntado cómo me las arreglé para suscitar esta hostilidad de los americanos. Mi estupendo pecado fue, y sigue siendo, mi carácter no conformista. Aunque no soy comunista, me negué a seguir la corriente. Esto, naturalmente, ha molestado a muchos, incluyendo la Legión Americana. [...] cuando los legionarios rebasan sus derechos legítimos y bajo la máscara del patriotismo utilizan su poder para abusar de los demás, entonces cometen un delito contra la estructura fundamental del Gobierno americano. Estos superpatriotas pueden llegar a ser las células que conviertan América en una nación fascista. (Chaplin, 1993: 516)

Un cop hem vist les circumstàncies en les que s'engloba l'obra de Chaplin, a continuació considerarem una anècdota que sembla decisiva per definir la relació entre els dos personatges i les seves personalitats.

Degut a un problema de salut de l'amic i col·lega d'Adorno Max Horkheimer, la parella d'estudiosos decideixen mudar-se de Nova York –on es trobaven exiliats pel règim nazi– a Califòrnia. Allà van crear conjuntament la *Dialèctica de la Il·lustració*. A més, Adorno va escriure *Minima Moralia*, que dedica al seu col·lega per al seu 50è aniversari, i *La personalitat autoritària*. Aquests textos, molt destacables en l'àmbit sociològic i filosòfic, no tenen, evidentment, cap rellevància en l'àmbit dels negocis de Hollywood.<sup>5</sup> “Even Adorno's friend, the filmmaker and scholar Alexander Kluge, claimed that Adorno had no knowledge of the production sphere. He did not deal with it. He was interested in what Marcel Proust did, in what music did.” (Jeneman, 2007: 107)

Tot i la relació, si més no ambigua, d'Adorno i Horkheimer amb el cinema com a expressió artística, els dos personatges no estaven ni molt menys allunyats de l'estructura

---

<sup>5</sup> Veure Jeneman, 2007: 106.

social que envoltava la indústria de l'espectacle a Hollywood. La compilació de correspondència entre els dos confirma el molt interconnectats que estaven aquest tipus de personalitats, especialment entre els que es trobaven als Estats Units exiliats. A les seves cartes trobem referències a sopars amb Greta Garbo, Lotte Lenya, Kurt Weill, Schoenberg, o a festes a les que Charles Chaplin assistia. Trobem un exemple d'això quan, el 1943, el *Hollywood Reporter* va publicar la següent descripció:

World-famous authors, consuls-general, and educators forced to flee from Germany or from their now-occupied native lands joined motion picture stars last night in a unique 'Premiere in Exile' at Warner Bros. Hollywood Theatre. They saw the Motion Picture version of *Watch on the Rhine* starring Bette Davis and Paul Lukas.

Present as guests of Harry M. Warner and Jack L. Warner were Thomas Mann, Heinrich Mann, Bruno Frank, Emil Ludwig, Lion Feuchtwanger, Bert Brecht, Dr. T. N. Adorno, and Prof. Max Horkheimer.<sup>6</sup>

En un assaig d'Adorno, *Chaplin, dues vegades*, ell mateix explica l'anècdota – aparentment divertida però, si més no, determinant– que va succeir entre les dues personalitats a una festa a Malibú. És destacable que en aquest assaig Adorno es dirigeixi explícitament a la concepció de la burla com un element negatiu, gairebé maligne, ja que te el poder d'atraure i, per tant, de sotmetre.

En una primera part de l'article, anomenada “Profetitzat per Kierkegaard” Adorno realitza una lectura de l'obra de Chaplin a través de *La repetición* de Kierkegaard. Veu en Chaplin la capacitat d'incidir en el món fins i tot quan sembla que no estigui fent res.

El que se mueve caminando es Chaplin, que como un meteorito lento roza el mundo aún cuando parece descansar, y el paisaje imaginario que trae consigo es su aura, que en el apacible ruido del pueblo se reúne en una paz transparente mientras él sigue caminando con el bastón y el sombrero, que le sientan bien. (Adorno, 2004<sup>a</sup>: 317).

En la segona part de l'article; “A Malibú”, Adorno parteix del principi de la distància que existeix entre la figura de Chaplin amb el vagabund que representa, Charlot. La innocència, la condició de víctima, la simpatia, són característiques completament oposades a les de Chaplin com a persona. “Como se sabe, la persona Chaplin tiene un aspecto muy diferente del vagabundo que vemos en la pantalla. Esto no se refiere simplemente a la elegancia, que Chaplin parodia como payaso, sino a la expresión.”

---

<sup>6</sup> Citat per Jeneman, 2007: 112



(Adorno, 2004<sup>a</sup>: 320) Aquesta diferència, però, no demostra signes de virtuositat, ni molt menys d'empatia respecte la víctima abandonada de la societat. Al contrari,

No tiene nada que ver con la víctima indefensa e indestructible que despierta simpatía, sino que la vigorosa movilidad de Chaplin recuerda a la fiera a punto de saltar [...] Algo en el Chaplin empírico parece decir que él no es una víctima, sino que busca víctimas para saltar sobre ellas y despedazarlas: es amenazante. (Adorno, 2004<sup>a</sup>: 319)

El que Adorno considera perillós és la confusió general envers aquesta dimensió enigmàtica de Chaplin. Se l'associa normalment a la missió heroica de plasmar la violència del context que l'envolta generant una mirada innocent però, en el fons, se li està atorgant tot el poder sobre el qual ell mateix protesta. “Un tigre vegetariano; reconfortante porque lo bueno que hay en él y que los niños aclaman esta arrebatado al mal que intenta sin éxito aniquilarlo porque él ya lo ha aniquilado previamente en su propia imagen.” (Adorno, 2004<sup>a</sup>: 319)

A més d'aquesta actitud que emet l'aparença de víctima quan, en el fons, està interpretant al depredador Adorno critica que l'espectacle de Chaplin és constant. No es limita tan sols a les pel·lícules, sinó que converteix tot el que l'envolta en actuació. Per una banda les pel·lícules les realitzava de forma exhaustiva i intensa. Per l'altra, quan s'allunyava de la realització, no podia realment allunyar-se de Charlot.

Chaplin no limita sus artes mímicas a sus películas, que desde su juventud produce en intervalos grandes y someténdolas a una autocrítica feroz. Chaplin actúa sin cesar, como el 'artista del trapecio' de Kafka, que duerme en la rejilla de su equipaje para no dejar nunca de entrenarse. Reunirse con Chaplin equivale a acudir a una representación sin pausa. (Adorno, 2004<sup>a</sup>: 319)

La seva actitud mimètica continuada fa que perdi el sentit de la racionalitat convertint-lo en un tipus d'existència mesclada amb elements imaginaris que van més enllà de les formes artístiques. “Transformación incesante e involuntaria: esto es en Chaplin la utopía de una existencia que estaría liberada de la carga de 'ser uno mismo'.” (Adorno, 2004<sup>a</sup>: 320)

Aquesta crítica Adorno la justifica, per fi, mitjançant l'explicació en primera persona de la vergonyosa anècdota que va succeir a Malibú.

Chaplin me imitó; yo soy uno de los poco intelectuales a los que les ha sucedido esto y que pueden contar cómo fue. Estábamos invitados, con otras personas, en una villa de Malibú, la playa de Los Ángeles. Uno de los presentes se despidió

pronto, mientras Chaplin estaba a mi lado. A diferencia de Chaplin, estreché su mano sin prestar mucha atención y di en seguida un respingo. Este hombre era uno de los actores protagonistas de la película *The Best Years of Our Life*, muy célebre justo después de la guerra; había perdido una mano en la guerra y llevaba en su lugar un gancho de hierro, muy práctico. Cuando estreché su mano derecha y ésta respondió a la presión, me asusté mucho, pero comprendí que no debía mostrar mi susto al lisiado, por lo que en una fracción de segundo transformé mi rostro asustado en una mueca que tuvo que resultar mucho más espantosa. En cuanto el actor se alejó, Chaplin reprodujo la escena. *Tan cerca del horror está la risa que Chaplin causa y que sólo cerca del horror obtiene su legitimación y su carácter salvador*. Mi recuerdo de este hecho y mi agradecimiento son mi felicitación por su septuagésimo quinto cumpleaños. (Adorno, 2004<sup>a</sup>: 320)<sup>7</sup>

Si ens fixem en la penúltima frase del fragment, veiem com el que preocupa a Adorno és aquesta capacitat de riure d'un acte desafortunat, fins i tot lamentable. L'associació de la comicitat amb la crueltat és recurrent en l'obra d'Adorno, especialment a l'obra que escriu amb Horkheimer *Dialèctica de la Il·lustració*. El fet que Chaplin no s'atreveixi a ser ningú més que el seu personatge de forma constant el converteix en un element aliat de la cultura de masses tan temuda i desprestigiada per al teòric. Un aliat, fins i tot, dels grans discursos que critica a les seves pel·lícules (des de la mecanització al feixisme), ja que aquests són una expressió més de la “indústria cultural” –terme que analitzarem més endavant– que nega a l'individu, el redueix a la seva màscara i, de forma il·luminada, plena de colors i anuncis publicitaris, l'insereix dins d'un nou discurs sense ni tan sols ser-ne conscient.

No sabem si aquesta anècdota va determinar la visió general d'Adorno respecte l'obra de Chaplin –encara que pels termes que utilitza a l'article queda clar que el va afectar– ni tampoc és el que aquí ens ocuparà. Aquest treball tracta de veure de quina manera els dos personatges conceben, de forma més o menys conscient, les seves posicions, mitjançant tres punts essencials: el compromís, el riure i la mimesi. Gràcies a aquests tres conceptes es podrà comprendre l'essència del conflicte entre l'autonomia i la llibertat en l'art a cada postura per veure, al final, si és realment possible prescindir-ne d'alguna.

---

<sup>7</sup> Itàlica afegida

## 2. El compromís en l'art

### 2.1. Adorno, compromís des de l'autonomia

Amb l'assaig *Compromís* publicat el 1962, Adorno polemitzava l'obra de Sartre *Qu'est-ce que la littérature?*. Els dos escrits són una reflexió sobre la implicació de l'autor –segons Sartre l'escriptor– amb la realitat i el compromís de la cultura. Veurem com la innovadora proposta d'Adorno no vol excloure el compromís de l'obra d'art sinó reformular-lo per trobar-lo ara en una estètica distant i autònoma. “[...] una actitud apolítica sumamente política.” (Adorno, 2003: 393)

“Lo que movió a Sartre a escribir su manifiesto fue ver [...] las obras de arte amortajadas unas junto a otras en un panteón de la cultura sin compromiso, corrompidas como bienes culturales.” (Adorno, 2003: 393) Per Adorno, aquesta inacció a la que havia quedat reclosa la cultura va fer que Sartre adquirís una postura massa radical, podríem dir, extremadament compromesa. Sartre, a més, distingeix la funció de la prosa escrita com la única capaç d'adquirir un compromís real amb la realitat. El pintor o el músic no poden expressar veritables significats amb la seva obra mentre que l'escriptor amb el seu text sí pot fer-ho. Al contrari, per Adorno totes les arts tenen un paper important. “Su concepto [de Sartre] de compromiso lo reserva para la literatura en razón de su esencia conceptual: ‘El escritor... tiene que ver con significados’.” (Adorno, 2003: 394)<sup>8</sup> Així, Sartre troba la resposta a la seva pregunta “Per què escriure?” d'una manera profunda i significativa, creu que el compromís és inherent a l'home i que és l'escriptor el que troba els mitjans per a expressar-lo. Tot i així, sense saber-ho, Sartre cau en els mateixos esquemes que volia criticar i la seva proposta de compromís, al no distanciar-se en la forma, neix de les mateixes estructures de les quals neixen els totalitarismes.

El enfoque de Sartre le impide reconocer el infierno contra el cual se revuelve. No pocas de sus consignas podrían repetir las sus enemigos mortales. Lo de que se trata de una decisión en sí coincidiría incluso con el nacionalsocialista ‘Sólo el sacrificio nos hace libres’. [...] la debilidad en la concepción del compromiso afecta a aquello con lo que Sartre se compromete. (Adorno, 2003: 399)

Per Adorno, en canvi, “arte no significa apuntar alternativas, sino, mediante nada más que su forma, resistirse al curso del mundo que continua poniendo a los hombres una pistola en el pecho.” (Adorno, 2003: 397) L'art autònom tindrà el poder de trencar

---

<sup>8</sup> A Jean-Paul Sartre *¿Qué es la literatura?*, Buenos Aires, Losada, 1969: 45

amb aquestes estructures i oferir-ne de noves.

Abans de servir-se de Chaplin com a exemple d'un compromís mal entès, Adorno utilitza l'obra de Bertolt Brecht per explicar el seu argument. A *La resistible ascensión de Arturo Ui*, "comet errors" molt similars als de Chaplin. La seva obra és una al·legoria satírica explícita sobre l'ascens al poder d'Adolf Hitler i, igual que en Chaplin, està plegada de referències directes a personatges i situacions reals. "Lo que artísticamente se legitima como infantilismo alienante –las primeras obras de Brecht iban en la línea de Dada– se convierte en puerilidad en cuanto aspira a una validez socio teórica." (Adorno, 2003: 400) Tot i la intenció de Brecht de fer perdre el respecte al poder i al mal, per Adorno, la sàtira mesclada amb la realitat i l'intent d'alliçonar l'espectador, fan que no es compleixi el seu objectiu. Considera que el tracte que Brecht dona al feixisme, en el fons, no aconsegueix negar la realitat de la que parteix, sinó que la glorifica.

En lugar de una conspiración de dignatarios muy poderosos, lo que aparece es una tontorróna organización de gánster, el trust de la coliflor. Se escamotea el verdadero horror del fascismo; éste ya no es el fruto de la concentración de poder social, sino del azar, como los accidentes y los crímenes. [...] la ridiculez a la que Ui se entrega no afecta al fascismo. (Adorno, 2003: 401)

La realitat política queda trivialitzada i, amb això, l'obra perd el seu afecte crític. El didacticisme en l'obra d'art, voler donar la resposta al espectador respecte la situació que es mostra converteix el missatge en pueril. L'art ha de donar la resposta mitjançant la forma i no mitjançant el missatge. "En cualquier obra todavía posible, la crítica social tiene que elevarse a ser su forma y el oscurecimiento de cualquier contenido social manifiesto." (Adorno, 1971:326) En la mateixa línia, Adorno introdueix la crítica a *The Great Dictator*.

*El Gran dictador* pierde también su fuerza satírica y se hace escandaloso en la escena en que una muchacha judía golpea en la cabeza a un miembro tras otro de las SA sin ser descuartizada. Por mor del compromiso político, a la realidad política se le concede demasiado poco peso: eso merma también el efecto político. (Adorno, 2003: 402).

En aquest punt reprèn la cèlebre afirmació que reformula en moltes de les seves obres. L'art no pot ser el mateix després del nazisme. En una època en que la crueltat humana ha arribat als seus extrems l'única possibilitat per a la forma artística és distanciar-se i evitar donar cap missatge, aquest serà el seu veritable compromís.

No querría yo quitar fuerza a la frase de que es de bárbaros seguir escribiendo poesía lírica después de Auschwitz [...]. La pregunta de un personaje de *Morts sans sépulture*, ‘¿Tiene sentido vivir cuando hay hombres que te machacan hasta romperte los huesos?’, es también la de si el arte es en general todavía posible; si la regresión de la misma sociedad no entraña una regresión intelectual en el concepto de literatura comprometida. [...] la literatura debe afrontar precisamente este veredicto, es decir, ser de tal modo que no se entregue al cinismo por su mera existencia después de Auschwitz. (Adorno, 2003: 406)

Partint d'aquest punt podem arribar al que representa la tesi principal del seu assaig: el plantejament de si es possible representar el patiment en una obra d'art a l'època en què ens trobem, on les possibilitats del mal s'han estès fins els seus límits.

El exceso de sufrimiento real no tolera ningún olvido; hay que secularizar el ‘*On ne doit pas dormir*’ de Pascal. Pero ese sufrimiento [...] también exige la continuación del arte que él mismo prohíbe; casi en ninguna otra parte sigue encontrando el sufrimiento su propia voz. (Adorno, 2003: 406)

Però, i aquí arriba un altre punt essencial, l'art no ha de deixar d'existir i ha de continuar exercint la seva funció. Per aconseguir-ho, el patiment ha de ser completament autònom de les estructures d'un món que ha permès l'existència de tant dolor.

La llamada elaboración artística del desnudo dolor físico de los derribados a golpe de culata contiene, se tome la distancia que se tome, la posibilidad de extraer placer de ello. [...] Al convertirse incluso el genocidio en posesión cultural dentro de la literatura comprometida, a ésta le resulta más fácil seguir desempeñando su papel en la cultura que produjo el asesinato. (Adorno, 2003: 407).

La única opció que ens queda per mantenir la funció essencial de l'art en relació a l'expressió del patiment és situar aquest en un pla completament distant des del qual el dolor es mostri d'una manera molt més pura que intentant representar-lo. Ho exemplifica amb la següent història sobre Picasso: “Cuando un oficial del ejército alemán de ocupación le visitó en su taller y ante el *Guernica* le pregunto: ‘¿Ha hecho usted esto?’, respondió: ‘No, ustedes.’” (Adorno, 2003: 408) Picasso ha sabut captar una realitat i el seu patiment, desestructurar-lo i deslligar-se d'ell investigant noves formes per tal que el veritable responsable sigui el veritable autor. “Incluso obras de arte autónomas como ese cuadro niegan en definitiva la realidad empírica, destruyen la realidad destructora, lo que meramente es.” (Adorno, 2003: 408) Adorno, d'aquesta manera, no defensa una autonomia absoluta sinó una nova formulació de la inevitable relació que mantenen l'art i la realitat.

No hay contenido, ni categoría formal de una obra literaria, que no deriven, por más que de manera disimuladamente transformada y a sí mismo oculta, de la realidad empírica, de la cual han escapado. Es por este medio [...] como la literatura se relaciona con la realidad. (Adorno, 2003: 408)

Un dels millors exemples que exposa per comprendre aquesta nova relació és l'art avantguardista, dins el qual situa també a Baudelaire i Beckett “[...] todos se horrorizan ante ellas y, sin embargo, nadie puede negar que estos excéntricos dramas y novelas tratan de aquello que todos saben y de lo que nadie quiere hablar.” (Adorno, 2003: 409) Adorno no deixa alternativa. El missatge de l’esperança ha acabat i amb ell l’intent d’evitar el patiment:

[...] la prosa de Kafka, los dramas de Beckett [...] ejercen un efecto por comparación con el cual las obras oficialmente comprometidas parecen juegos de niños; producen la angustia de la que el existencialismo no hace más que hablar. [...] Su carácter implacable obliga a ese cambio de comportamiento que las obras comprometidas meramente reclaman. A quien le han pasado por encima las ruedas de Kafka se le ha acabado la paz con el mundo, así como la posibilidad de emitir otro juicio que el de que el mundo va mal. (Adorno, 2003: 409)

És moment per a un art polític en tant que la política ha passat a pertànyer a l’art autònom. Un art que ajudi sense demostrar que ho està fent, que es converteixi en part de la societat al prendre una posició distant d’ella. “La deformación de la verdadera política aquí y ahora. (Adorno, 2003: 412)” Adorno conclou el text fent referència al *Angelus Novus* de Paul Klee com a explicació del que ell considera aquest nou compromís que hem intentat definir.

Paul Klee durante la primera Guerra Mundial o poco después dibujó contra el Emperador Guillermo caricaturas en las que éste aparecía como un monstruo que comía acero. Éstas luego, en el año 1920, se convirtieron –sin duda se podría dar la prueba exacta– en el *Angelus Novus*, el ángel máquina, que ya no lleva ningún emblema visible de caricatura o de compromiso, pero planea muy por encima de ambos. Con ojos enigmáticos el ángel máquina obliga al espectador a preguntarse si anuncia la desgracia total o la salvación encubierta en ésta. Pero, como decía Walter Benjamin, que poseía la lámina, es el ángel que no da sino que toma. (Adorno, 2003: 413)

És necessari considerar també les afirmacions que el propi Walter Benjamin va fer sobre aquesta obra. Tot i que no estava d’acord amb moltes de les idees que Adorno plantejava i, com veurem, va ser un dels grans defensors de l’obra de Chaplin, Adorno i Benjamin semblen estar d’acord al trobar en l’obra de Klee una implicació major, que es

troba en un pla diferent al de la crítica social. Una veritable reflexió sobre els perills de la nostra època.

Hay un cuadro de Klee que se llama *Angelus Novus*. En él se representa a un ángel que parece como si estuviera a punto de alejarse de algo que le tiene pasmado. Sus ojos están desmesuradamente abiertos, la boca abierta y extendidas las alas. Y éste deberá ser el aspecto del ángel de la historia. Ha vuelto el rostro hacia el pasado. Donde a nosotros se nos manifiesta una cadena de datos, él ve una catástrofe única que amontona incansablemente ruina sobre ruina, arrojándolas a sus pies. Bien quisiera él detenerse, despertar a los muertos y recomponer lo despedazado. Pero desde el paraíso sopla un huracán que se ha enredado en sus alas y que es tan fuerte que el ángel ya no puede cerrarlas. Este huracán le empuja irremediamente hacia el futuro, al cual da la espalda, mientras que los montones de ruinas crecen ante él hasta el cielo. Ese huracán es lo que nosotros llamamos progreso.<sup>9</sup>

La problemàtica que acabem de plantejar mitjançant el text *Compromís* és recurrent en Adorno i la trobem en les seves obres principals. Veiem uns breus exemples.

Anys abans, a la *Dialèctica de la Il·lustració*, publicada l'any 1944 Adorno amb la col·laboració de Max Horkheimer, afirmava el següent:

Los ondulantes campos de trigo al final de la película de Chaplin alusiva a Hitler desmienten el discurso antifascista y defensor de la libertad. [...] La naturaleza, al ser tomada por el mecanismo social de dominio como antítesis saludable de la sociedad, queda atrapada y mercantilizada en la sociedad incurable. La constatación visual de que los árboles son verdes, el cielo es azul y las nubes pasan, hace ya de estas cosas criptogramas de chimeneas de fábricas y de estaciones de servicio. (Adorno, 2004: 162)

I continuarà amb el mateix plantejament a la *Teoria Estètica*:

El arte es algo social, sobre todo por su oposición a la sociedad, oposición que adquiere sólo cuando se hace autónomo. Al cristalizar como algo peculiar en lugar de aceptar las normas sociales existentes [...] está criticando la sociedad por su mera existencia. (Adorno, 1971: 296).

El doble carácter del arte como autónomo y como *fait social* está en comunicación sin abandonar la zona de su autonomía. En esta relación con lo empírico las obras de arte conservan, neutralizado, tanto lo que en otro tiempo los hombres experimentaron de la existencia como lo que su espíritu expulsó de ella. (Adorno, 1971: 15)

Ho veiem també a la correspondència amb el seu col·lega Walter Benjamin:

---

<sup>9</sup> A la "tesis novena" de *Tesis de filosofia de la historia*, de Walter Benjamin. Abada Editores

Mi intención no es poner a salvo la autonomía de la obra de arte como una suerte de *reserve*, y creo como usted que el momento aurático<sup>10</sup> en la obra de arte está a punto de desaparecer no solo a causa de la reproductibilidad técnica, dicho sea de paso, sino fundamentalmente a causa del cumplimiento de su propia ley formal 'autónoma'. (Adorno, 1998: 135)

Aquests fragments formen part d'una carta que respon als dubtes que manifesta Benjamin respecte la concepció autònoma de l'art en Adorno.

[...] ha desligado usted la idea de la obra de arte como configuración tanto respecto de la noción teológica de símbolo como respecto del tabú mágico. Pero me parece cuestionable [...] que ahora transfiera usted sin más a la 'obra de arte autónoma' el concepto de *aura* mágica, y le atribuya lisa y llanamente una función contrarevolucionaria. (Adorno, 1998: 134)

Un cop presentat el text base i la idea que en ell es vol expressar, veurem, a continuació, quines són les possibilitats de l'obra de Charlie Chaplin, al qual Adorno ha reduït dins els esquemes del mal de la societat. Sembla contradictori pensar, després d'haver assentat les idees d'Adorno, com Charlot es va convertir en un emblema contra la injustícia social, com, vestit de burgeset desclassat –amb pantalons trencats però sempre acompanyat del bastó i el bombí –va significar un símbol per la generació resultant de la Depressió de principis de segle.

## 2.2. Chaplin i el compromís. Una visió intuïtiva.

En els seus inicis professionals, amb companyies com la Keystone i Essanay, l'humor de Chaplin s'acostava més a la ingenuïtat del vodevil, un humor absurd, sense cap o amb poques pretensions socials. A mida que avançava la seva carrera i també la seva independència com a artista, Chaplin es va anar interessant cada vegada més en les realitats que l'envoltaven i en plasmar-les als seus films. Aquesta habilitat va comportar que arribés a intuir les dues majors crisis que afectarien la societat del segle XX, la mecanització i industrialització massiva, i els totalitarismes, dos signes de la decadència d'una època que acabaria amb l'individu tal i com el coneixíem.

Si prenem *Modern Times* com a exemple, veiem com Chaplin va saber veure que el món que anomenàvem modern no ens estava portant pel bon camí, sinó que ens estava allunyant de la humanitat.

---

<sup>10</sup> L'art auràtic és un terme definit per Benjamin a *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, com allò que queda malmès de l'art en aquesta època de reproducció obsessiva.



No se requiere una mentalidad especial para hacer funcionar un engranaje o apretar un botón. En esta época insensata ¿no es tan temible como cualquier Lancelot aristócrata o erudito, su dedo no es tan poderoso como cualquier ejército napoleónico para destruir una ciudad? (Chaplin, 1993: 99)

De fet, la decisió de rodar una pel·lícula completament muda –exceptuant la dansa final– en un moment on el cinema ja feia anys que era sonor, va ser en sí una petita revolució que lluitava per la recerca de l'essència que, pressentia, quedaria perduda en mig del nou univers de la tecnologia. Charlot no pertany a aquest món ofegat de racionalitat, de fet, el fan fora per ser incapaç d'adaptar-se al ritme de les màquines.

[...] recordé una entrevista que había tenido con un brillante y joven periodista del *World*, de Nueva York. Al oír que iba a visitar Detroit, me habló del sistema de fabricación en cadena que había allí; la horrible historia de una gran industria, que atraía a los mozos sanos de las granjas quienes después de cuatro o cinco años de realizar ese sistema en cadena acababan con los nervios desechos. Fue esa conversación la que me sugirió la idea de *Tiempos Modernos*. (Chaplin, 1993: 423)

La seva idea del compromís va anar molt associada a aquesta necessitat intuïtiva de plasmar allò que veia injust del món que l'envoltava, però, a l'hora, sense voler aferrar-se a res. De la mateixa manera, els seus actes mai van estar estrictament definits per l'acció compromesa. Per entendre això, cal fer aquí una puntualització primer, sobre l'ús del cinema i, després, sobre el seu posicionament polític

Tot i venir del món del vodevil i del music-hall, Chaplin va saber veure que, servint-se del mitjà cinematogràfic, podria desenvolupar les seves diverses habilitats amb la màxima llibertat. “De no haber existido el cine Charlot hubiera sido sin duda un clown de gran talento, pero el cine le ha permitido elevar la comicidad del circo y del *music-hall* al más alto nivel artístico.” (Bazin, 2002: 19)

Fins el moment, el cinema era la forma d'art amb més capacitat de relacionar-se amb la realitat, un factor essencial per a Chaplin. Però, d'altra banda, representava també una forma artística estrictament relacionada amb l'avenç tècnic i, és clar, també amb el poder econòmic. Es pot considerar contradictori que, per una banda, un dels missatges de Chaplin que més ressò ha tingut hagi sigut el perill d'un societat on tot quedi mecanitzat però, per l'altra, hagi sentit la necessitat de fer pel·lícules, quan podria perfectament haver-se quedat en un escenari. Aquest punt ens serveix per introduir el concepte clau en el compromís de Chaplin, molt relacionat amb la llibertat moral. No aferrar-se a res, una actitud que es nega a donar explicacions. Un individualisme manifest,

que no amaga en cap moment i que mostra un compromís canviant i lliure que, més que dirigir-se a la societat, es volia dirigir a la humanitat. La llibertat que li proporcionava el cinema era essencial per al seu missatge.

La gente se ríe de nosotros. Admito que alguna de nuestras producciones son espantosas, pero creo que le estamos abriendo los ojos a la gente y no solamente para que se ría. Porque las películas están comenzando a mirar por el ojo de la cerradura de una puerta tras la que vive la mitad de la población. La gente no ha podido conocer otros hábitos o costumbres, la riqueza o la pobreza de los otros, sus gracias y sus desgracias, sus corazones que no conocen. Aunque vea un filme bueno de cada diez se está acercando a la posesión de un mundo nuevo. Cada vez que comprendes una cosa, evolucionas. (Haynes, 2014: 75)

La seva actitud envers la política es pot entendre seguint aquesta mateixa línia. Com ja hem vist, mostrava una gran implicació i interès en allò que l'envoltava, però mai va tenir la voluntat de posicionar-se.

With Albert Einstein he discussed the need to relieve workers of excessive hours, which occasioned the physicist famously to remark, 'You're not a comedian, you're an economist.' With Gandhi, Chaplin disagreed about the negative influence of machine technology, defending it as a labor-saving advancement. (Howe, 2013: 46)

Es va convertir en un emblema de la lluita social i la defensa dels oprimits possiblement sense voler-ho, ja que la seva defensa es guiava per la intuïció i la humanitat. La afinitat amb personatges comunistes era real, però ell mai es va considerar com a tal. El posicionament a favor del compositor comunista Hanns Eisler va suposar la seva expulsió dels Estats Units. Tot i així, l'afinitat amb el compositor no es basava en motius polítics, sinó personals i artístics.

**CC:** Well, that's another question of opinion. I say I think it's rather dictatorial on your part to say as how I should apply my patriotism. I have patriotism and I had patriotism in this way and I showed it and I did a great deal for the war effort but it was never advertised here. [...] I've been that way ever since I have been a young child. I cannot help it. I've travelled all over the world and my patriotism doesn't rest with one class [...].

**JF:** Are you friends with Hanns Eisler?

**CC:** Yes, he is a personal friend, and I am very proud of the fact.

**JF:** Do you think Eisler is a Communist?

**CC:** I know he is a fine artist and a great musician and a very sympathetic friend.

**JF:** Would it make any difference if he were a Communist?

**CC:** No, it wouldn't.<sup>11</sup>

---

<sup>11</sup> Recurs electrònic: <http://www.cartoonresearch.com/gerstein/chaplin/redbait.html>

El seu compromís l'hem d'entendre, per tant, des d'una altra visió, des d'un tipus de lluita deslligada de tots els ideals, també d'aquells en els quals se'l va encasellar. És revelador que, a la última pàgina de la seva autobiografia declari: "No tengo ni un plan de vida ni ninguna filosofía, ya que, sabios o locos, todos tenemos que luchar con la vida. Titubeo entre contradicciones; a veces las cosas nimias me molestan y las catástrofes me dejan indiferente." (Chaplin, 1993: 539) L'únic ideal, l'únic compromís real al qual va aferrar-se profunda i explícitament és el de la independència personal. La lluita contra la opressió del poder naixia d'aquest sentiment més que de una afiliació política i, aquest mateix sentiment, podia fer que les seves declaracions polítiques i socials fossin incertes o canviants.

### 2.2.1. Charlot, sempre de part de l'home

L'eina essencial que Chaplin va crear per aconseguir transmetre el seu missatge va ser el personatge de Charlot (The Little Tramp). Charlot va simbolitzar una espècie de desconstrucció de tot el s'ha afegit a l'home en la nova societat, per tal de quedar-se només amb l'essencial. "Es obvio que el personaje de Charlot es un disfraz del alma, no una denuncia social andante." (Orellana, 2005: 79)

En una època on abundaven els moviments obrers, les vagues i la lluita per les condicions dels treballadors, el personatge de Chaplin és aliè a qualsevol moviment col·lectiu, ell segueix el seu camí, sol, en una lluita no premeditada per recuperar l'individu. "Chaplin encarna el renacer de una cualidad que se creía perdida tras un siglo de luchas de clases, a saber, el irresistible encanto del hombre corriente." (Eisenstein, 2010: 53)<sup>12</sup> Charlot mai serà un líder revolucionari, sinó que es toparà de cara amb una manifestació obrera i, per pur atzar, acabarà liderant-la amb la bandera roja. Trobem un altre exemple d'aquesta lluita a la famosa escena de *The Gold Rush*, en la que es menja la sola de les seves sabates. "[...] se expresa elocuentemente la dignidad de cualquier acción, cuando es humana. En ese instante de máxima pobreza e indigencia, Charlot aparece como un rey, el mundo es suyo, no es esclavo de sus circunstancias." (Orellana, 2005: 83)

La seva gran victòria és que, mitjançant el personatge de Charlot, aconseguí representar un home *qualsevol*, un personatge que posa cara i ulls al període de la Depressió. Un home que no sempre serà heroi –de fet només ho serà involuntàriament– i que sovint es contradirà. Charlot sembla ignorar l'estructura de classes, i si la reconeix,

---

<sup>12</sup> De l'epígraf de Hannah Arendt a l'assaig *Die verborgene Tradition*, 1946

no li dona massa importància, la seva tendència és la de posicionar-se a favor del proletariat, però només perquè ell també és una víctima de la societat. “Antes que ver a Charlot del lado de los pobres, sería mejor ver que son los pobres quienes están del lado de Charlot, es decir del lado del hombre.” (Bazin, 2002: 28)

A Charlot no li interessa entrar dins de cap codi social. Utilitzant els coberts per fer danses amb el pa deixa clar en tot moment que la seva implicació respecte la societat és relativa. El teòric del cinema André Bazin ens recorda: “[...] si Chaplin se declara abiertamente de parte del hombre, contra la sociedad y sus máquinas, su afirmación no se sitúa sobre el plano contingente de la política o de la sociología, sino sólo de la moral.” (Bazin, 2002: 28)

### 2.2.2. El primer discurs

Amb *The Great Dictator*, la pel·lícula que Adorno utilitza com a exemple de compromís mal entès, la implicació de Chaplin és, ara sí, clara i explícita. Decideix servir-se per primera vegada de l'ús del diàleg; la comèdia satírica i la pantomima ja no eren suficients. “This time he had something to say that could only be said in words.” (Potter, 2013: 84) Ara les paraules eren necessàries i ho eren no només des del diàleg dels actors sinó des del propi Chaplin. En el discurs final, en el moment en què el barber és confós per Hynkel i es dirigeix a un regiment de soldats nazis però, gràcies a la radio, es dirigeix al món sencer, és el propi Chaplin qui parla, ni el barber, ni el dictador. Al documental *The Tramp and the Dictator* de Kevin Brownlow i Michael Kloft, se'ns suggereix que va ser setmanes abans de que acabés el rodatge quan Chaplin va decidir afegir el discurs final al film, degut a que va ser quan França va caure en mans alemanyes i el gran horror es començava a intuir. En aquest discurs Chaplin s'allibera de la comèdia per permetre's dir, d'una manera gairebé impulsiva, el que necessitava en aquell moment. “A través del micrófono no habla su voz, habla la voz de los pueblos oprimidos que ahí dónde estén se expresan contra el yugo del fascismo.” (Eisenstein, 2010: 49)

El discurs va rebre –i segueix rebent a dia d'avui– moltes crítiques. Se l'ha considerat erroni i confós per una banda, i massa afectat i presumtuós per una altra. No és la intenció d'aquest treball decidir quina és o no la crítica correcta del discurs ni tampoc analitzar-lo, sinó només veure la importància de la seva existència en el moment en què va aparèixer.

És aquest discurs el que posa fi a la existència del personatge de Charlot. Encara

que Chaplin rodés quatre pel·lícules més, Charlot ja no torna a aparèixer més que en certs trets que perduren en els següents films. Chaplin decideix que és el moment d'abandonar el caràcter de "l'home qualsevol", acabar amb el símbol i posar-li veu al personatge, una nacionalitat (alemany), un ofici (barber) i una religió (jueu). Ara el joc ha acabat, la societat no podrà ser la mateixa, ara les víctimes han de tenir una veu real.

És potser aquest tipus d'implicació directa que pren partida en la obra de Chaplin el que més ofèn a Adorno en tant que el compromís amb la societat no serà assolit. No tenim referència d'obres d'Adorno que critiquin tan explícitament altres pel·lícules de Chaplin. Va ser aquesta, *The Great Dictator*, la que curiosament s'ha identificat com la pel·lícula més emblemàtica del director i en la que aquest decideix mostrar un posicionament clar, la que Adorno no va entendre.

Són la ridiculització i el riure mecanismes eficaços per lluitar contra el patiment, fins i tot el del nazisme? I, d'altra banda, és la representació de la realitat que ens envolta l'eina que ha d'utilitzar un artista? A més de la clara disjuntiva que hem vist en les concepcions del compromís entre els dos personatges, es realitzarà a continuació un anàlisi del conceptes del riure i la mimesi per continuar desxifrant la base en què es sostenen les dues parts del nostre debat. Abans, però, és important plantejar un conflicte que també determina les seves postures: Adorno i Chaplin es mouen en dos tipus d'art eternament oposats i irreconciliables, l'eterna disputa entre l'art elevat i la cultura popular.

### **3. És la cultura popular, ara, cultura de masses?**

Al capítol "La indústria cultural. Il·lustració com a engany de masses", de *Dialèctica de la Il·lustració*, Adorno concep de manera relacionada la cultura de masses amb la indústria cultural. De fet, "en nuestros borradores hablábamos de 'cultura de masas'. Pero sustituimos esta expresión por 'industria cultural'." (Adorno, 2004<sup>a</sup>: 295) La idea és molt clara: la indústria es desenvolupa, genera una societat dominada per aquesta però que, a l'hora, li dona certa sensació de comoditat sota uns esquemes de producció i distracció que acaben amb l'individu: "La industria cultural impide la formación de individuos autónomos, que juzguen y decidan conscientemente." (Adorno, 2004<sup>a</sup>: 302) Així, tots els mitjans que contribueixin a aquesta cadena es converteixen en eines de la indústria cultural i els consumidors d'art són ara clients, ja que aquest s'ha convertit en un bé de consum:

Lo que se podría denominar valor de uso en la recepción de los bienes culturales es sustituido por el valor de cambio; en lugar del goce se impone el participar y el estar al corriente; en lugar de la competencia, la ganancia de prestigio. [...] Es preciso haber visto *Mr. Miniver*, como es necesario tener las revistas *Life* y *Time*. [...] Todo tiene valor sólo en la medida en que se puede intercambiar, no por ser lo que es. (Adorno, 2004: 172)

Estem dins el joc dels esquemes i de les màscares. Si et donen la màscara et sents més còmode que sense ella, ja que encaixes en el grup. “La conformidad que ella [la industria cultural] propaga refuerza la autoridad ciega.” (Adorno, 2004<sup>a</sup>: 301) L’esclavitud de la producció capitalista ofega l’individu sense que se n’adoni i la única escapatòria que se li ofereix és la distracció. És per aquest motiu que l’art i la cultura no poden associar-se a la diversió, han de mantenir una actitud seriosa ja que, “la diversión es la prolongación del trabajo bajo el capitalismo tardío [...]. Es buscada por quien quiere apartarse al proceso de trabajo mecanizado para poder estar de nuevo a tono con él.” (Adorno, 2004: 150) La cultura del mínim esforç corre el perill de ser, ara, la única cultura.

Toda conexión lógica que exija esfuerzo intelectual es cuidadosamente evitada. [...] La tendencia del producto a recurrir malignamente al puro absurdo, en el que tuvo parte legítima el arte popular, la farsa y la payasada hasta Chaplin i los hermanos Marx, aparece del modo más evidente en los géneros menos cultivados. (Adorno, 2004: 150)

Chaplin, segons Adorno, és una eina exemplar de la industria cultural, es converteix en el seu màxim aliat. Amb les seves pel·lícules, especialment amb aquelles que atempten a tenir una implicació social, aconseguen que l’espectador vagi al cinema, s’assegui a la butaca còmodament, rigui, oblidi l’esforç que ha realitzat durant el seu dia de treball i, finalment, torni a casa amb un somriure a la cara, descansat per tal de començar un nou dia. El procés de consciència, l’empatia amb el patiment aliè, l’esforç per comprendre una realitat no tan llunyana, ha estat inexistent. La cultura popular de la nova modernitat es converteix, inevitablement, en cultura de masses. En l’exemple del jazz trobem exactament la mateixa problemàtica:

Es indudable que el *jazz* tiene elementos africanos, pero también lo es que en él todo lo rebelde ha estado siempre insertado en un esquema estricto y que el gesto de la rebelión siempre ha estado (y sigue estando) acompañado por la predisposición a obedecer ciegamente, como sucede según la psicología analítica en el tipo sadomasoquista, que protesta contra la figura paterna, pero en secreto la admira, quisiera ser como ella y disfruta de esa subordinación que odia. (Adorno, 2004<sup>a</sup>: 110)

La industria cultural es presenta com la única capaç de permetre'ns suportar uns esquemes socials i de producció asfixiants, però dels que, a la vegada, mai ens podem alliberar. “Basta percatarse de la propia nulidad, suscribir la propia derrota, y ya está uno integrado.” (Adorno, 2004: 166)

Assumint aquest acte d'integració no forçada arriba el punt clau d'aquesta teoria: “El milagro de la integración, el permanente acto de gracia del que tiene el poder de acoger al que no opone resistencia y se traga su propia renitencia significa el fascismo.” (Adorno, 2004: 167) El mal de Chaplin prové de criticar el feixisme sense comprendre que el seu procés s'engloba dins dels propis esquemes feixistes, ja que col·labora a acollir l'individu allà on aquest es senti còmode i, per tant on no oposi resistència. “La liquidación de la tragedia confirma la liquidación del individuo.” (Adorno, 2004: 168) Chaplin, al ser cultura popular, al néixer de la realitat –i, inevitablement repetir els esquemes pels quals aquesta es regeix– queda reduït, segons Adorno, a ser un còmplice del mal. Chaplin es una màscara en sí mateixa, i aquest és el seu perill.

Adorno i Horkheimer conclouen el seu estudi recordant-nos que ha sigut l'home l'encarregat de fer que la societat arribi a aquesta situació. És l'home, per tant, sobre qui recau la responsabilitat de sortir d'aquest malson per a tornar a la realitat.

Los anuncios luminosos que proliferan en las ciudades, y cuya luz artificial anula la natural de la noche, anuncian cual cometas la catástrofe natural de la sociedad: la muerte por congelación. Pero no vienen del cielo. Son dirigidos desde la tierra. Sólo los hombres pueden decidir apagarlos y despertar de la pesadilla que sólo seguirá amenazando con realizarse mientras los hombres crean en ella. (Adorno, 2004: 316)

Tot i la importància de l'estudi d'Adorno al percebre la tendència cap a la qual ens dirigim com a societat, la seva actitud de rebuig envers tot allò que es relacioni amb la societat de masses acaba, inevitablement, per excloure la part de la cultura que es relaciona amb la societat del moment –la de masses, li agradi o no. L'art autònom que planteja com a sortida única és també un art associat a la cultura elevada, abstracta, acadèmica. Un art que, possiblement, una basta majoria de la societat no comprendrà, potser per manca de coneixement, potser per manca d'interès, el fet és que quedarà allunyat de molts.

La inclinació de Chaplin per la comèdia –quan l'art tràgic era molt més prestigiós en el moment i encara ara– no va ser únicament deguda a una disposició tècnica per aquesta. La seva decisió va ser conscient, va voler ser un clown i, des de la comèdia, convertir-se, efectivament, en el còmplice de la societat que l'envoltava, no per repetir els seus esquemes, sinó per evidenciar-los envers un públic extens, variat, de totes les classes,

ideologies, i països. El riure no va convertir-se en una còmoda distracció o en una màscara moribunda, sinó que va saber adaptar-se per fer que molts poguessin sentir-se vius.

A l'estudi *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*, Mijaíl Bajtín parteix de la figura de François Rabelais i la importància del seu estil popular, el qual, tot i haver estat escassament estudiat, va representar un art més democràtic i, a l'hora, més independent (que no autònom), és a dir, que no es va comprometre amb les normes imposades per l'estil oficial. La independència estètica i moral, el mostrar rebuig envers una autoritat genera, en conseqüència, la fi del dogmatisme.

Es también este carácter popular el que explica 'ese aspecto literario' de Rabelais, quiero decir su resistencia a ajustarse a los cánones y reglas del arte literario vigentes desde el siglo XVI hasta nuestros días, independientemente de las variaciones que sufriera su contenido [...] Las imágenes de Rabelais se distinguen por una especie de 'carácter no oficial', indestructible y categórico, de tal modo que no hay dogmatismo, autoridad ni formalidad unilateral que pueda armonizar con las imágenes rabelesianas. (Bajtín, 1998: 9)

Chaplin pot considerar-se un dels màxims representants de la cultura popular en la nostra època, aquell qui ningú sap classificar, un humanista, un còmic, una imatge del seu temps que va quedar gravada en la ment de molts. En la història de la cultura, el carnaval i l'estil còmic eren exclusivament del poble, d'aquí la necessitat de no tenir un caràcter oficial, cosa que també destacava el seu caràcter universal. "La risa carnavalesca es ante todo patrimonio *del pueblo* [...]; *todos* ríen, la risa es 'general'; en segundo lugar, es *universal*, contiene todas las cosas y la gente." (Bajtín, 1998: 17) El to oficial, seguint amb l'estudi de Bajtín, ha estat sempre associat a la serietat, "el tono serio se impuso como la única forma capaz de expresar la verdad, el bien y, en general todo lo que era considerado importante y estimable." (Bajtín, 1998: 71) En conseqüència, la cultura oficial i seriosa va ser relacionada amb la por i el respecte, és a dir, va generar el distanciament envers el poble. "Esta seriedad infunde el miedo y la intimidación, reinantes en la Edad Media. La risa, por el contrario, implica la superación del miedo. [...] El lenguaje de la risa no es nunca empleado por la violencia ni la autoridad." (Bajtín, 1998: 86) Així, "La concepción cómica destruyó el poder a través de la boca del bufón." (Bajtín, 1998: 87)

Curiosament, la veritat semblava més propera al poble per mitjà d'allò còmic, material i no oficial, ja que es va posar del seu costat, li va donar eines per alliberar-se,



però també per comprendre, per aproximar-se a tot allò a que se li va dir que no pertanyia. La seriositat i el riure no poden, per tant, existir l'un sense l'altre.

La verdadera risa, ambivalente y universal, no excluye lo serio, sino que lo purifica y lo completa. Lo purifica de dogmatismo, de unilateralidad, de esclerosis, de fanatismo y espíritu categórico, del miedo y la intimidación, del didactismo, de la ingenuidad y de las ilusiones, de la nefasta fijación a un único nivel, y del agotamiento. (Bajtín, 1998: 112)

#### 4. El riure

##### 4.1. El riure en Adorno, un còmplice del mal

“La risa del espectador de cine –sobre todo esto hablé con Max, y seguro que se lo habrá dicho– no es ni buena ni revolucionaria, sino que está llena del peor sadismo burgués.” (Adorno, 1998:136) Múltiples estudis realitzats per Theodor W. Adorno mostren una actitud de rebuig envers l'ús del riure en el món de l'art i la cultura i, fins i tot, en el món quotidià. La concepció popular respecte la seva persona correspon a les seves afirmacions; Adorno va ser un home seriós, al que no li agradava el jazz i que no tenia hobbies.

I have no hobby. Not that I am the kind of workaholic who is incapable of doing anything with his free time but applying himself industriously to the required task. But, as far as my activities beyond the bounds of my recognized profession are concerned, I take them all, without exception, very seriously. (Coulson, 2007: 141)<sup>13</sup>

De la concepció de la indústria cultural –concepte que hem vist desenvolupat a l'apartat anterior– es desenvolupa l'avversió general per tot allò que impliqui diversió, ja que es convertirà en un element servil de la societat de masses, la qual necessita que la distreguin dels seus problemes i, sobretot, dels problemes dels altres.

Adorno consistently refers to mockery and parody when discussing the culture industry because for him these terms denote a diminishing [...] of the object of derision whereby what is being repressed resurfaces as an object of fear through the way that parody mimes the object it is attacking. (Coulson, 2007: 144)

---

<sup>13</sup> Theodor W. Adorno, “Free Time” a *The Culture Industry* ed. J. M. Bernstein

Així, la comèdia és l'encarregada de generar un sentit fals d'alliberació que, en el fons, genera conformitat envers la crueltat. Això, consegüentment, et converteix en còmplice del mal. A *Dialèctica de la Il·lustració*, Adorno defineix el riure de la següent manera:

En la falsa sociedad, la risa ha atacado a la felicidad como una enfermedad, y la arrastra consigo a la eterna totalidad. Reírse por algo es siempre burlarse, [...] la autoafirmación que en el encuentro amistoso se atreve a celebrar su liberación de todo escrúpulo. El colectivo de los que ríen parodia a la humanidad. (Adorno, 2004: 154)

Tant Adorno com Max Horkheimer volen demostrar que el riure mai serà el vehicle cap a un pensament vertader, sinó una distracció en el camí cap a aquest. El riure és l'eina per refugiar-se enfront d'un temor, una forma d'escapar a allò que no volem afrontar. "Es un reírse del hecho de que no hay nada de qué reírse. La risa, reconciliada o terrible, acompaña siempre el momento en que se desvanece el miedo." (Adorno, 2004: 153) La por o el dolor s'esvaeixen mitjançant una negació jovial, amb un somriure als llavis.

A continuació, Horkheimer i Adorno arriben a l'anàlisi que més ens interessa en aquest estudi. El riure es presenta com un aliat del poder. Si un riu és perquè està acceptant el fet de que no es pot fer res per canviar una situació, és a dir, riure et converteix en un cínic còmplice del mal, pel fet de distraure't d'aquest i fer-te mirar cap a un altre costat.<sup>14</sup>

Divertirse significa siempre no tener que pensar y olvidar el sufrimiento incluso allí donde se muestra[...]. Es, en verdad, huida, pero no, como se afirma, huida de la mala realidad, sino del último pensamiento de resistencia que esa realidad haya podido dejar aún. La liberación que promete la diversión es liberación del pensamiento en cuanto negación. (Adorno, 2004: 158)

La crítica de *Compromís* a l'obra *The Great Dictator* es fonamenta en defensar que si un públic és capaç de riure d'un dictador és perquè no té o no vol tenir el valor de comprendre la magnitud real d'allò que els està fent riure. La burla de Chaplin aconsegueix crear un sentit de distància entre el subjecte i l'objecte i, justament, gràcies a aquesta distància, apareix l'humor. Per aquest motiu, Adorno s'atreveix a afirmar que l'home veritablement feliç no riu, ja que la felicitat no trobarà refugi en aquesta distància.

---

<sup>14</sup> Veure Feuer, 2015: Recurs electrònic: <https://schlemieltheory.com/2015/01/18/stop-laughing-max-horkheimer-and-theodor-adorno-on-laughter-false-happiness-and-the-culture-industry/>

En aquest punt els autors se serveixen de Charles Baudelaire, Friedrich Hölderlin o de Beckett, en les obres dels quals no trobem cap traç d'humor però sí una fidel comprensió d'allò que els envoltava, cosa que genera la veritable felicitat.

Cal considerar ara un altre assaig escrit per Adorno: *¿És jovial l'art?*. En aquest es vol demostrar com l'art ja no pot ser jovial en tant que s'ha convertit en l'entreteniment i la distracció necessàries per a les jornades intensives de producció. “Lo jovial del arte es, si se quiere, lo contrario de aquello por lo que fácilmente se toma, [...] se abre a aquello de cuya violencia al mismo tiempo da testimonio.” (Adorno, 2003: 581) Si l'art és jovial, no podrà fer mai justícia a la situació de la que ens vol donar testimoni “Bajo tal aspecto hay que exigir a toda obra de arte que sea grave.” (Adorno, 2003: 581) Si abans existia una possibilitat de comicitat, ara l'art ja només pot ser reflexiu i renunciar a allò jovial i fàcil. “Lo que antaño era la comicidad se desmocha irremisiblemente; lo posterior se ha pervertido hasta convertirse en satisfacción efusivamente cómplice. Acaba por hacerse insoportable.” (Adorno, 2003: 583) Aquest canvi el justifica, bàsicament, per la possibilitat de l'existència en la humanitat d'una força tant devastadora com el nazisme:

A ello le obliga sobre todo el pasado reciente. La frase de que después de Auschwitz ya no se puede escribir ningún poema carece de validez tomada tal cual, pero es cierto que después de eso, porque fue posible y porque resulta indefinidamente posible, ya no se puede imaginar ningún arte jovial. Objetivamente degenera en cinismo, por mucho que confíe en la bondad de la comprensión humana. (Adorno, 2003: 583)

Partint d'aquest argument, la ridiculització de qualsevol tipus de feixisme –és a dir, justament el que fa Chaplin– queda inclòs dins el mateix mal que genera el propi feixisme.

Las fuerzas históricas que produjeron el horror proceden de la estructura social en sí. No son superficiales y sí demasiado poderosas como para que nadie esté en condiciones de tratarlas como si tuviera tras de sí la historia universal y los caudillos fueran efectivamente los payasos a cuyas tonterías sus llamamientos al asesinato sólo con posteridad se asemejaron. (Adorno, 2003: 584)

Al contrari que per Adorno, el riure, per molts teòrics, ha estat més assimilat a la lluita que a la conformitat. És important començar destacant la postura més radical a la que es va enfrontar Adorno, la del teòric Walter Benjamin i la seva afirmació: “Con sus películas, Chaplin suscita la emoción más internacional y más revolucionaria de las masas: la risa. [...] Hacer reír no es sólo una de las cosas más difíciles de lograr, es también quizá

la más importante socialmente.” (Benjamin, 1996: 223) Aquesta afirmació suposa tot un desafiament a la teoria en la que s’estructura tota l’obra d’Adorno. A continuació, s’analitzarà la possibilitat d’un riure subversiu associat al coratge en comptes de a la covardia.

#### 4.2. Chaplin, la revolució del riure

Un cop hem entès el plantejament d’Adorno respecte l’ús del riure, ara cal estudiar els elements que han fet que la comèdia de Chaplin, per molts, hagi suposat un símbol en la lluita contra els poders opressors.

Cal traçar abans un breu recorregut biogràfic per la infància de Chaplin per tal de veure com la seva vida, tot i estar sempre relacionada als escenaris, no va ser mai fàcil i còmica.

Des que era molt petit, Chaplin va estar en contacte amb el món de l’escena, especialment del vodevil i el music hall. Els seus pares actuaven en musicals i pantomimes però vivien en una completa situació de decadència; en la més extrema pobresa als suburbis de Londres. El pare, Charles Spencer Chaplin Sr, era alcohòlic i la mare, Hannah Chaplin, patia esquizofrènia.

¡La impresión que me produjo el ver a mi madre entrar en la sala de visitas con el uniforme de asilo! ¡Qué sola y avergonzada parecía! En una semana había envejecido y adelgazado. [...] Sydney y yo nos echamos a llorar, lo cual le hizo llorar también a ella. (Chaplin, 1993: 25)

Quan Charlie tenia tan sols un any, el pare va marxar de gira per teatres de vodevil a Amèrica, i va veure’l només en comptades ocasions. “Yo apenas conocía la existencia de un padre, y no recuerdo que nunca hubiera vivido con nosotros.” (Chaplin, 1993: 13) Hannah va haver de criar els seus dos fills sola fins que va ser internada en un centre per tractar la seva malaltia. La primera aparició teatral de Chaplin, amb tan sols 5 anys, es va veure forçada per haver de substituir a la seva mare en un número de vodevil.<sup>15</sup>

Cuando le pregunté al señor Chaplin acerca de qué era una comedia, puso una cara larga y seria. ‘Realmente se trata de un asunto serio’, me dice ‘aunque no debe ser tomado seriamente. Todo suena a paradoja, pero no lo es. Es un estudio serio sobre los personajes; es un estudio duro y difícil; pero para que una comedia sea un éxito,

---

<sup>15</sup> Veure Cogollos, 2004: 139

debe parecer fácil, espontánea y que no pueda ser asociada a la seriedad'. (Haynes, 2015: 24)

Malgrat la duresa de la seva infància, Chaplin no va considerar-se mai una persona trista o depressiva, però sí solitària i més aviat tímida. “In the first place I'm shy. In the next place I'm busy. People usually think I'm very sad, but I'm not sad. I am not a bit sad. [...] What has sustained me, the place where I have really existed has been my work.” (Rosen, 1969: 8) Fer riure es va convertir en la seva eina per sobreviure, en tots els sentits. La descripció que dona de l'humor a la seva autobiografia contrasta substancialment amb la que hem vist d'Adorno:

Es la sutil discrepancia que discernimos en lo que parece ser la conducta normal. En otras palabras; gracias al humor vemos lo irracional en lo que parece racional; lo carente de importancia en lo que parece importante. También incrementa nuestro sentido de supervivencia y salvaguarda nuestra cordura. Merced al humor nos sentimos menos abrumados por las vicisitudes de la vida. Activa nuestro sentido de la proporción y nos pone de manifiesto que tras una exageración de la seriedad se esconde lo absurdo. (Chaplin, 1993: 231)

La seva comèdia és sempre una barreja de dolor i plaer, del riure descontrolat i la tendresa emotiva. Pren elements que va viure en primera persona com la pobresa, la gana o la soledat amb una vitalitat sempre guanyadora i surt caminant, els pantalons i l'americana trencats, cap endavant, per enfrontar la realitat. Era el seu humor només un refugi a les dificultats? Un alliberament còmode, com critica Adorno? O volia cercar una implicació major, menys còmode i bastant més valenta?

Adorno ens planteja que tot canvia després de la destrossa del segle XX. És cert, però, que l'home mai ha sigut tan cruel com en la nostra època? Aquest treball no vol (ni pot) contestar aquesta pregunta, tot i així, la història ens proporciona nombrosos exemples –des de la inquisició a l'esclavitud– de massacres que en relació als mitjans de l'època poden comparar-se a aquelles comeses al segle XX. “Curiosamente, aún en los peores momentos de la historia, cuando todo se ha dado para llorar, siempre ha existido momento para la risa y su mirada distinta.” (Araya, 2010: 200)

Cal recordar que el paper del clown o pallaso en una societat ha estat un dels més antics. Personatges com el *koshare*, una figura clownesca, van existir amb diferents formes en multitud de cultures indígenes, o com la figura del *picar diví* que trobem en tribus com els Winnebago, de Nebraska.<sup>16</sup> La seva funció era la de mostrar a la societat allò que

---

<sup>16</sup> Veure Barloewen, 2016: 17-18

l'home corrent no s'atrevia a dir, mostrava els seus defectes, la ridiculitzava i se'n reia per tal de criticar-la. “[...] desde Momo, el dios griego de la burla y el juicio, pasando por Aristófanes, Rabelais, Larra, Swift, Goya, Baroja y Chesterton, hasta nuestros días, donde destaca todavía la humildad y agilidad mordiente en el cine de Cantinflas o de Waugh.” (Araya, 2010: 200) En l'estudi de Mijaíl Bajtín sobre la cultura popular es destaca la importància del riure com a font filosòfica en l'època de Rabelais. “La risa estaba considerada como un privilegio espiritual supremo del hombre, inaccesible a las demás criaturas. [...] Según Aristóteles, el niño ríe por primera vez a los cuarenta días de su nacimiento, y en ese momento se convierte en un ser humano.” (Bajtín, 1998: 67)

El clown ofereix, a més, un punt de vista mediador entre allò imaginari i allò real que és el que aconseguix que el riure del públic es converteixi en un acte revolucionari. “Il nie tous les systèmes d'affirmation préexistants, il introduit, dans la cohérence massive de l'ordre établi, le vide grâce auquel le spectateur, enfin séparé de lui-même, peut rire de sa propre lourdeur.” (Starobinski, 2004 : 114)

Les pel·lícules de Chaplin evolucionen des d'un humor completament absurd, ingenu i desmesurat, a una nova faceta, sobretot a partir de la creació de la productora First National, el 1918, on el drama queda sempre camuflat rere el gag, on la comèdia dona la mà a la tragèdia. D'aquesta companyia van sortir pel·lícules com *The Kid*, *A dog's life* o *Shoulder arms* on cert moment històric o situació social queden emmascarats en forma d'humor. Així, per tal d'aconseguir la revolució de la que ens parlava Benjamin, Chaplin no pot basar-se en una comèdia mundana i independent, sinó que ha de realitzar un estudi fidel de la realitat per poder parlar d'ella.

Mi comedia es como la vida misma, con pequeñas variantes o exageraciones, puede decirse, pero son hechos que podrían ocurrir en cualquier momento, bajo ciertas circunstancias. La gente quiere la verdad. En el corazón humano, por unas u otras razones, hay amor por la verdad. Se debe dar la verdad en la comedia. (Haynes, 2014: 25)

Henri Bergson en el seu assaig *La risa, ensayo sobre la significación de lo cómico*, destaca el fet de l'automatisme i els moviments mecanitzats com un dels elements principals que provoquen el riure. “Sólo es esencialmente risible lo que se realiza de un modo automático. En un defecto e incluso en una cualidad, lo cómico esta en aquello en que el personaje se entrega sin saberlo, en el gesto involuntario, en la palabra inconsciente.” (Bergson, 2008: 105) A partir de l'observació de Chaplin del seu entorn, el personatge de Charlot es carrega d'elements mecànics i moviments rígids i ho demostra en el seu punt

àlgid a *Modern Times*, quan la repetició de la feina de la fàbrica acaba traslladant-se-li als seus propis moviments. D'aquesta manera, critica l'amenaça de l'època industrialitzada i l'automatització de la vida i adjudica, com a objecte de riure, tot el que mecànicament s'ha sobreposat a allò viu, espontani i vertader.

Chaplin y *la realidad misma*, representan juntos, en pareja, una serie interminable de actos circenses. La realidad es como el payaso blanco y serio. Parece ingeniosa y lógica. Previsora y atenta. Pero, finalmente, ella es la que resulta estúpida y ridícula. El compañero ingenuo y sin malicia, es el que termina ganando: Chaplin ríe, despreocupado, sin advertir que con su risa la castiga. (Eisenstein, 2010: 18)

Benjamin, al qual tant fascinen les obres de Chaplin, ens recorda com el poeta Philippe Soupault a la revista parisenca *Europe*,<sup>17</sup> defineix així l'obra de Chaplin: "Soupault insists, rightly, that 'the undeniable superiority of Chaplin's films is based on the fact that they are imbued with a poetry that everyone encounters in life, admittedly without always being conscious of it.'" (Benjamin, 1996: 222) El riure de Chaplin parteix exclusivament del que l'envolta i justament per això és internacional i revolucionari, perquè és capaç de transcendir les idees de societat, nació o lloc per tal de parlar-nos de l'home. "In Russia, people wept when they saw *The Pilgrim*; in Germany, people are interested in the theoretical implications of his comedies, in England, they like his sense of humour." (Benjamin, 1996: 223)

Per tant, per tal que el riure es converteixi en crític només pot partir d'una realitat cautelosament estudiada i observada. Si tornem breument a l'estudi de Bergson sembla significatiu que, tot i no analitzar la dimensió moral del riure sinó més aviat qüestions formals, comenci la primera part del seu assaig fent la següent afirmació:

He aquí el primer punto sobre el que llamamos la atención. No hay nada cómico fuera de lo que es propiamente *humano*. Un paisaje podrá ser hermoso, agradable, sublime, insignificante o feo; pero jamás será risible. Nos reiremos de un animal, pero porque en él habremos sorprendido una actitud propia del hombre o una expresión humana. [...] Muchos han definido al hombre como 'animal que ríe'. Del mismo modo habrían podido definirlo como 'animal que hace reír'. (Bergson, 2008: 12-13)

Al soviètic Serguei Eisenstein li fascina, justament, la mirada de Chaplin, la seva intuïció, el secret de la qual no es troba en si entén o no el que l'envolta, sinó el que sent respecte a això.

---

<sup>17</sup> La revista va ser publicada per Éditions Rieder, a París.

Este es el secreto de Chaplin [...] *ver los acontecimientos más terribles, más penosos, más trágicos, con los ojos de un niño risueño*. Saber captar, en un instante, inmediatamente, esas manifestaciones de la vida, sin hacer valoraciones morales o éticas, sin juzgar, sin condenar. Esto genera espontaneidad e inmediatez y de ahí nace el humor de Chaplin. (Eisenstein, 2010: 14)<sup>18</sup>

La realitat, és clar, també presenta esdeveniments terribles, penosos i tràgics. Chaplin és capaç de veure en una tragèdia el que aquesta pot tenir de còmic. És lícit, però, riure sense cap filtre moral? Està clar que el bon còmic, el bon clown haurà de posar de manifest aquells elements defectuosos de la societat o l'individu per poder criticar-los. Però quan, per fer això efectiu, el riure es converteix en una arma cruel, quina és aleshores la postura adequada? Podria la tradició clownesca ser fidel a la seva missió si hagués de considerar la moral? Com hem vist, és aquest el punt on Adorno critica més brutalment el riure de Chaplin. Per al filòsof, riure d'un acte cruel és, en sí, un acte cruel.

És important entendre que, efectivament, el riure pot ser cruel, en termes de Baudelaire, pot ser *satànic*. La innocència de Chaplin comporta també amoralitat i falta de compassió, exactament tal com ho fa el riure d'un nen. Tot i així, el nen és també l'únic capaç de riure d'aquell de qui ningú s'atreveix a fer-ho.

Aquesta contradicció l'expressa a la perfecció Charles Baudelaire en el seu estudi sobre la comicitat: *Lo cómico y la caricatura*. El riure és satànic i, per aquest motiu és profundament humà. El riure és cruel, justament perquè la realitat ho és. Així, el riure és l'únic capaç d'expressar la contradicció de l'ésser humà. És interessant observar com Bergson sembla trobar-se en aquest punt amb Baudelaire: “La risa es ante todo una corrección. Hecha para humillar, debe comunicar una impresión penosa a la persona que es objeto de ella. [...] No alcanzaría su fin si llevara el sello de la simpatía y de la bondad.” (Bergson, 2008: 137) I continua:

Como en todas partes, la naturaleza ha utilizado aquí el mal con vistas al bien. Es el bien lo que sobre todo nos ha preocupado en el presente estudio. Nos ha parecido que la sociedad, a medida que se perfeccionaba, conseguía en sus miembros una flexibilidad cada vez mayor para adaptarse, que en el fondo tendía a equilibrarse cada vez mejor, [...] y que la risa cumplía una función útil haciendo resaltar la forma de esas ondulaciones. (Bergson, 2008: 139)

Partint d'un exemple senzill –el fet de riure d'un home que ensopega– Baudelaire observa que el riure resultant es basa en un principi: la consciència de superioritat del que no ha ensopegat. La sensació inevitable de superioritat s'associa amb allò satànic i, a

---

<sup>18</sup> Itàlica afegida



l'hora, amb allò humà; ni els animals ni les plantes posseeixen aquest sentiment. “La risa, dicen, viene de la superioridad. [...] También habría que decir: la risa viene de la idea de la propia superioridad. ¡Idea satánica como la que más!” (Baudelaire, 1989: 89) “yo no me caigo; yo, camino derecho; yo, mi pie es firme y seguro.” (Baudelaire, 1989: 90)

Baudelaire classifica aquest riure satànic en el món terrenal i, en aquest sentit, no pot sinó distanciar-se de la moral, que no és mundana. “[Baudelaire] Rompe con la tradición de lo cómico moral y, sin destruirlo, lo introduce en una perspectiva distinta, mundana. [...] La corrección moral abría una perspectiva transmundana.” (Baudelaire, 1989: 56)<sup>19</sup> D'aquesta manera, “El sabio tiembla por haber reído, el sabio teme la risa, como teme los espectáculos mundanos, la concupiscencia.” (Baudelaire, 1989: 83)

Troblem dues deduccions a partir de les reflexions de Baudelaire. Primer, la capacitat innata d'inferioritzar l'altre amb el riure ens allunya de la concepció del riure que et fa còmplice que expressa Adorno. És a dir, el riure de Baudelaire ja no t'assimila a allò del que t'estàs rient, sinó que et fica en un pla superior des del qual neix la crueltat. El riure cruel es converteix en una forma d'atac i no d'evasió inconscient. Si, a més, traslladem aquesta suposició a l'obra de Chaplin veiem que és Charlot qui generalment entropessa, cau, s'esgarra els pantalons, es taca amb el menjar o pren la decisió més equivocada. El subjecte que riu (Chaplin) és el mateix que aquell qui genera la burla (Charlot). La inferiorització, per tant, no es produeix envers un altre sinó envers un mateix. Però, i aquí arriba la segona deducció, en el cas que sigui explícitament una burla d'una persona o situació alienes, pot arribar a ser lícita la crueltat? Sí, ja que la crueltat aplicada a allò cruel es pot convertir en un element positiu o el que Benjamin considera revolucionari. En l'obra de Chaplin, el riure satànic, el que riu conscientment d'algú, es produeix només en els moments on l'objecte de burla és un mal criticable.

Chaplin's humour causes the culture industry to separate from itself and work instead in the service of critique by undermining its own structures. The audience laughs not at the culture industry's cleverness but at the way that it manages to outwit itself. As such, the individuals in the audience are actually laughing at their own participation in the mechanisms being destroyed in the moment of their laughter. (Coulson, 2007: 163)

Veiem-ho a continuació amb l'exemple més clar del qual també se serveix Adorno a *Compromís*: la sàtira de Hitler.

---

<sup>19</sup> Del pròleg de Valeriano Bozal

#### 4.2.1. El riure contra el mal. La sàtira del Gran Dictador

*The Great Dictator* es va estrenar el 1940, un any en el qual semblava que l'audiència encara podria respondre de manera sensible a la sàtira de l'home més temut del moment. Tot i així, la seva projecció va alliberar a una societat, la va fer riure de la barbàrie, exercint la funció que, com hem dit, ha exercit l'art satíric des de temps immemorials. "The contemporary press for *The Great Dictator* was in general enthusiastic, and, in fact, people stood and cheered at both of the Broadway theatres where the film premiered." (Potter, 2013: 86)

Chaplin ens mostra un Hitler delicat, fi, encara que a la vegada cruel, que es contraposa amb el imaginari agressiu que transmetien els seus discursos. Ho veiem a l'escena en que Hynkel realitza una dansa amb el globus terraquí que Hitler tenia en la realitat al seu despatx i que, curiosament, va quedar intacte després del bombardeig dels aliats. Una metàfora sobre els seus instints de possessió però, a l'hora, una ridiculització d'aquests reduint-los a l'acte més infantil. Hitler ja no intimida, és un individu inofensiu del qual se'ns permet riure.

Sólo él, Chaplin, podía crear *El gran dictador*. No podía dejar de inmortalizar a esa figura delirante que se puso a la cabeza de un Estado ciego y de un país enloquecido. Un maniaco infantil convertido en jefe de Estado. El método infantil de ver la vida se convierte en la base de esta película. Es un héroe infantil en la plenitud de su poder. (Eisenstein, 2010: 38)

Però aquesta alliberació mitjançant la ridiculització va suposar un atac? O només va permetre a l'audiència riure d'un enemic distant abans de retornar a la seu aïllament personal? Hi ha una frase pronunciada per Hitler en un discurs que diu el següent: "No crec que els enemics que en un altre moment reien, riguin encara avui."<sup>20</sup> Hitler temia el riure. L'acte de ridiculitzar és manifestament cruel i va ser capaç d'espantar el dictador. Chaplin va veure clarament que, tot i el risc que suposava rodar aquesta pel·lícula, fer-la es va convertir en indispensable,

Quando estaba a mitad de rodaje de *The Great Dictator* empecé a recibir alarmantes recados de la United Artists. Les habían advertido por mediación de la Hays Office que tendría roces con la censura. También la oficina de Londres estaba muy preocupada con respecto a una película anti hitleriana y dudaba que pudiera ser

---

<sup>20</sup> *Hitler, une carrière*. Minut 55:15. Recurs electrònic:  
<https://www.youtube.com/watch?v=qb1Bgkv4Y4M&t=3323s>.

proyectada en Inglaterra. Pero yo estaba decidido a continuar, pues había que reírse de Hitler. (Chaplin, 1993: 435)

Per concloure amb aquest apartat deixarem aquesta cita tant determinant d'Eisenstein que resumeix el concepte que s'ha volgut expressar: la manera com, al llarg de la seva història, el riure i l'art satíric han representat l'acte més decisiu contra l'amenaça del terror:

Con esta obra, Chaplin ocupa firmemente su lugar entre los grandes maestros de la eterna lucha de la Sátira contra las Tinieblas: al lado de Aristófanes de Atenas, Erasmo de Rotterdam, François Rabelais de Meudon, Jonathan Swift de Dublín, con François Marie Arouet de Voltaire de Fernay. Y quizá su lugar sea superior al de todos éstos, si tenemos en cuenta las gigantescas proporciones del Goliat fascista de la Barbarie, de la Monstruosidad y del Oscurantismo, fulminado con una honda de risa por el más joven de los David. (Eisenstein, 2010: 44)

## 5. La mimesi

### 5.1. Adorno, l'espectre del feixisme ha acabat amb la mimesi

Adorno, a més de recloure l'art en l'àmbit de la seriositat, considera que aquest no pot servir-se de la mimesi ja que la representació de la realitat ja no podrà ser mai fidel al patiment que s'ha viscut. Ara l'art s'ha de manifestar amb formes autònomes, per tal de ser així, justament, fidel al patiment. Ha sigut, per tant, l'espectre del feixisme el que l'ha fet acabar amb la mimesi. La mimesi satírica de Hitler realitzada per Chaplin és insuficient ja que no ens ajuda a crear una relació directa entre el veritable nazisme i el que veiem a la pantalla.

La distància que Adorno proposa a *Compromís*, des de la qual s'ha d'entendre ara l'art, ha de generar, en el fons, sensacions més pròximes i similars a les que la realitat és capaç de produir. Chaplin cau en l'error de distanciar-nos de les sensacions reals. De la mateixa manera, a *Modern Times*, on el personatge representa amb el seu cos una mimesi de la industrialització, no aconsegueix una identificació amb l'espectador. Al contrari, es manté distant, "Chaplin withdraws from reification by remaining archaic and outside of time and, in many ways, silent. The character in the film never directly participates in the 'reality' of the other workers but is always [...] drawn along with them because of his mimesis." (Coulson, 2007<sup>a</sup>: 129) Pot semblar que sigui un dels treballadors, i confondre a

l'espectador, però els seus personatges mai seran un subjecte real, "they are the appearance of things themselves and as such break apart the semblance of a unified subject and object, or more poignantly, of the closeness of the individual to society." (Coulson, 2007<sup>a</sup>: 129)

A *Teoria Estètica*, Adorno afirma: "La mimesis en arte es lo anterior, lo contrario al espíritu y, a la vez, el lugar en que éste se inflama. [...] La estupidez es el residuo mimético del arte." (Adorno, 1971: 160) La mimesi nega la relació amb el veritable sentit d'allò que es vol representar, ens allunya a un altre pla. Aquest pla distant és, per Adorno, una pèrdua i especialment ho és en la mimesi de Chaplin "who, to an extent far greater than other clowns, inflicts injury on his targets. Adorno sees Chaplin's 'omnipresence of mimetic ability' as giving him more power than power itself." (Coulson, 2007<sup>a</sup>: 127) Chaplin, mitjançant la seva comèdia, és capaç de destruir la relació entre el subjecte i l'objecte, de generar una distància de la qual parteix el riure i la comèdia, un acte que es tradueix en una violència innocent –o més aviat inconscient.

La indústria cultural ha envaït la nostra societat i, d'aquesta manera, ens ha englobat a tots dins les mateixes estructures. L'element de la repetició mimètica, comú en aquesta societat, és essencial per l'expansió d'aquests esquemes. "Todos los pretextos en los que se entienden jefes y seguidores sirven para ceder a la seducción mimética sin violar abiertamente el principio de realidad." (Adorno, 2004: 198) Ens camuflem tots de la mateixa manera i, així, acabem amb l'individu i, en conseqüència, també amb el coratge.

En aquest sentit la mimesi i el fenomen de la burla van estretament lligats, "Es la parodia infame de la satisfacción. La función mimética es saboreada malignamente en cuanto despreciada y despreciativa de sí misma. [...] Furia, burla e imitación envenenada son en realidad lo mismo." (Adorno, 2004: 199) Són el mateix perquè tant la imitació com la burla ens alliberen del pes de la realitat, ens evadeixen –com ho fa Chaplin amb les seves pel·lícules– i, per tant, ens converteixen en còmplices.

A la *Dialèctica de la Il·lustració*, Adorno vol que recordem que evadir-nos en la mimesi, en el repetir incansablement allò que veiem i que creiem que és el correcte fa que tots ens regim per impulsos semblants i, d'aquesta manera, opressor i oprimits es redueixen, en essència, a fets similars. "El sentido de los formalismos fascistas, de la disciplina ritual, de los uniformes y de todo el aparato supuestamente irracional, no es otro que el de hacer posible el comportamiento mimético." (Adorno, 2004: 199) Es tracta de l'essència de la mediocritat, on el que compta és l'aparador publicitari rere el

qual ens amaguem. Per comprendre-ho cal que considerem aquest fragment de l'obra:

Los señores fascistas de hoy no son superhombres, sino funciones de su propio aparato publicitario, puntos de intersección de las reacciones idénticas de innumerables individuos. Si en la psicología de las masas actuales el jefe no representa tanto al padre como a la proyección colectiva y desmesurada del yo impotente de cada individuo, las figuras de los jefes corresponden efectivamente a tal modelo. [...] Parte de su influencia moral se basa justamente en el hecho de que ellos, impotentes en sí mismos y similares a cualquier otro, encarnan, en representación de las masas, la entera plenitud del poder, sin ser por ello otra cosa que los espacios vacíos en los que el poder ha venido justamente a caer. No es que ellos se salven de la ruina de la individualidad; es, más bien, la individualidad en ruina la que triunfa en ellos y se ve de algún modo recompensada por esa ruina. Los jefes se han convertido enteramente en aquello que durante toda la época burguesa eran ya un poco: intérpretes del papel de jefe. (Adorno, 2004: 256)

No és ja ni tan sols necessari ser un bon opressor, només cal fer-ho veure, fer que la gent s'ho cregui. Cal aquí fer una puntualització important ja que Adorno sembla estar d'acord amb un element de la pel·lícula *The Great Dictator*, i és en el fet que el personatge del barber i el de Hynkel representin una dualitat pel fet d'estar interpretats els dos per Chaplin, movent-se i fent riure de maneres similars. En aquest punt Adorno veu que Chaplin ha entès el funcionament del nou tipus d'esquema de repetició. "En la lucha contra el fascismo no es la tarea menos importante la de reducir las imágenes hinchadas de los jefes a la medida de la nulidad. Por lo menos en la semejanza entre el barbero del gueto y el dictador, la película de Chaplin ha acertado en algo esencial." (Adorno, 2004: 256)

### 5.1.1. Cinema com a mecanisme mimètic.

In a sense, Adorno's critique of cinema is an extension of his general critique of the mimetic impulse in art. For Adorno, the mimetic impulse –realist art's pretence of showing nature as it is– proposes a utopian reconciliation through art between human beings and the natural worlds that humans have subjugated. [...] The more the artwork strives for realism, the more it distances itself from reality, and the more art tries to approximate life, the more it accommodates itself to the death of nature. [...] Since it can only embody the world by re-presenting it, the cinema epitomizes a promise perpetually broken. (Jeneman, 2007: 116)

La pantalla del cinema és l'encarregada oficial de dur a terme els dos mecanismes que Adorno tem més de la indústria cultural: la mimesi i el riure. És l'espai d'evasió per excel·lència. "Los movimientos que el cine expone son impulsos miméticos que, antes que todo contenido y todo concepto, animan a los espectadores y a los oyentes a sumarse

al movimiento.” (Adorno, 2004<sup>a</sup>: 314) El cinema vol pretendre ser un mirall per a la natura, però sempre fallarà en el seu intent i, d'aquesta manera enganyarà els seus espectadors. “Cuánto más perfecta e integralmente las técnicas cinematográficas dupliquen los objetos empíricos, tanto más fácilmente se logra hoy la ilusión de creer que el mundo fuera de la sala de proyección es la simple prolongación del que se conoce dentro de ella.” (Adorno, 2004: 139) El patiment ja no és real si no se'ns mostra a través d'una pantalla i, si se'ns mostra, només cal ridiculitzar-lo perquè aquest afecti el menys possible en el nostre sistema diari de producció i distracció. La indústria cultural està impedit el desenvolupament d'individus autònoms capaços de jutjar i decidir conscientment per ells mateixos. “To Adorno's mind, this blindness in the way audiences confront movies and television was a symptom of their subjective destruction and the winnowing of their intellectual capacities.” (Jeneman, 2007: 110)

Els espectadors que van al cinema –de la mateixa manera que els que ballen al so del Jazz– són els esclaus d'aquesta societat, ja que, sense adonar-se'n, accepten formar part d'una massa que assenteix sense qüestionar-se el perquè, se'ls dona una màscara amb la que es sentiran més còmodes que amb el seu propi cos, el seu propi *jo*, i, quan se l'hagin de treure, la pressió els farà demanar una de nova.

[...] allí [en el cine] obedecen. Se asimilan a lo muerto. Así se convierten en objetos disponibles. La mimesis explica el éxtasis incomprensiblemente vacuo de los fans de la cultura de masas. El éxtasis es el motor de la imitación. Él, y no la expresión y la individualidad, obliga a las víctimas a un comportamiento que recuerda el baile de San Vito o los movimientos reflejos de los animales mutilados. [...] bajo la presión inconmensurable cede la unidad de la persona, y como esta misma unidad procedía ya de la presión, sienten esto como una liberación. Cuando, por ejemplo, bailan con el jazz, no lo hacen por sensualidad y para liberarse: sus gestos más bien representan a los individuos sensuales exactamente igual que en el cine gestos alegóricos aislados representan formas de comportamiento, y esto precisamente es su liberación. Se ponen las máscaras culturales que les ofrecen y ellas mismas practican la misma magia que con ellas se practica. (Adorno, 2004: 315)

## 5.2. El mimetisme de Chaplin, l'art en relació a la realitat

La mimesi de Charlie Chaplin a *The Great Dictator* segons Adorno, és una amenaça, degut a que representa –i indirectament vanagloria– els mateixos esquemes pels quals es regia el feixisme i, de la mateixa manera, és capaç de seduir a les masses i impedir-lis els pensament crític. Tot i així, aquí demostrarem com, el fet que Chaplin

volgués sempre partir d'una realitat i de fets versemblants va seduir a les masses en tant que les va alliberar del patiment tan alabat per Adorno.

És important començar puntualitzant aquí una diferència que estableix Roger Caillois en el seu estudi sobre el comportament mimètic animal: *Medusa y Cia. Pintura, camuflaje, disfraz y fascinación en la naturaleza y el hombre*. L'animal, quan se serveix del camuflatge o de la disfressa està exercint una representació, no una imitació. “La adaptación no siempre afecta al organismo y puede, por así decirlo, no hallarse incorporada a él: a menudo, el imitador toma prestado del exterior los elementos de su transformación”. (Caillois, 1962: 70) Aquesta aportació del sociòleg va ser revolucionària ja que va permetre entendre que l'animal estigués exercint aquesta actitud no només per amagar-se del perill sinó també per atacar-lo. “Los criterios adoptados son ambiguos: el animal puede ocultarse para huir o para atacar; puede amenazar con razón o sin ella. [...] El animal busca una semejanza amable para atraer, desagradable para alejar, temible para asustar.” (Caillois, 1962: 71) Partint d'aquest principi, veurem com la mimesi de Chaplin adquireix una funció molt més reveladora que la d'assimilar-se amb els esquemes feixistes.

En més d'una entrevista Chaplin va afirmar com l'estudi de la realitat que l'envoltava va ser essencial per a la creació de les seves pel·lícules.

Yo ideo la trama y estudio los personajes íntegramente. Es por esto que sigo al personaje que quiero representar durante kilómetros, o me siento y lo vigilo mientras trabaja, antes de intentar imitarlo. Por ejemplo, hace poco representé a un barbero. Fui y me corté el pelo, cosa que no soporto. De hecho me lo dejé crecer hasta que los chavales se rieron de mí por la calle. Entonces, me sometí a esa carnicería, a ese sacrificio. [...] Mientras esperaba mi turno, vigilaba los gestos del barbero. Los estudié con exactitud para copiarlos. Luego, lo seguí hasta su casa; era un buen andarín y recorrimos tres millas, pero quería conocer cada uno de los detalles de su personalidad. Con la imagen en mi cabeza, me puse ante la cámara sin la menor idea de lo que hacer –intenté dejarme llevar. Yo era el personaje que estaba representando. (Haynes, 2014: 24)

Tot i que, com ja hem vist, a l'inici de la seva carrera Charlot era un personatge merament còmic que no buscava implicació amb la realitat social, emetia ja un tipus de personalitat captivadora i magnètica degut a que no era un pallasso qualsevol, era un home del carrer que feia coses corrents. Veiem la següent anècdota que relata a la seva autobiografia:

Pocos días después, en el bar Alexandría, oí sin querer a Ford que describía mi personaje a nuestro amigo común amigo Elmer Ellsworth:

–El tipo lleva unos pantalones holgados, tiene unos pies planos y el aspecto más miserable de golfo desharrapado que se haya visto nunca; hace unos gestos cortados, como si tuviera un cangrejo bajo el brazo; pero tiene gracia.

Mi personaje se salía de lo visto; era poco familiar para los americanos e incluso poco familiar para mí mismo. Pero con la ropa puesta me daba cuenta de que era una realidad, un ser viviente. De hecho, me sugería toda clase de alocadas ideas, que jamás había soñado hasta verme vestido y maquillado como vagabundo. (Chaplin, 1993: 160)

La idea principal per entendre la naturalesa de Charlot es sustentada en dos plans. El primer, generat gràcies a la mimesi és aquest néixer de la realitat, ser un home real, un home qualsevol en el millor dels sentits. El segon, és un cert distanciament, entrar en un món on el propi Chaplin es permetia fer coses que no hagués fet en la vida real. Charlot aconsegueix ser una creació diferent degut a l'observació profunda de la realitat. Soupault expressa una idea semblant en el seu article a la revista *Europe*:

In his endless walks through the London streets, with their black-and-red houses, Chaplin trained himself to observe. He himself has told us that the idea of creating his stock character –the fellow with the bowler hat, jerky walk, little toothbrush moustache, and walking stick– first occurred to him on seeing office workers walking along the Strand. What he saw in their bearing and dress was the attitude of a person who takes some pride in himself. But the same can be said of the other characters that surround him in his films. They, too, originate in London: the shy, young, winsome girl; the burly lout who is always ready to use his fists and then to take to his heels when he sees that people aren't afraid of him; the arrogant gentleman who can be recognized by his top hat. (Benjamin, 1996: 223)

El petit vagabund neix de la realitat, de la situació més comuna que és capaç de convertir en una cosa completament única. Situa la realitat en un pla diferent des del qual es distancia i, des del qual, justament, es permet a l'espectador alliberar-se d'un compromís silenciós, fins i tot temut, per arribar a un altre on l'esperança i el divertiment són benvinguts.

Quan obrim la part central de la seva autobiografia, on estan les fotografies, ens trobem amb una de Chaplin disfressat de Charlot. El subtítol de la imatge –cada un dels quals escriu ell mateix– és el següent: “Un caballero, un poeta, un soñador... siempre con la esperanza de un romance.” (Chaplin, 1993: foto 18) Charlot podrà ser el que ell vulgui perquè no es permet lligar-se a res. Charlot és una eina per a somniar, sent conscients, al mateix temps, de que els somnis sempre parteixen de la realitat. D'aquesta manera, defensa una autonomia lliure que no té res a veure amb la plantejada per Adorno que és, en el fons, esclava del patiment.



Tornem a observar la tradició clownesca per tal d'entendre els orígens d'aquesta figura la qual sempre s'ha caracteritzat per la presa de distància respecte la societat que l'envolta.

Par sa virtuosité même, la prouesse acrobatique se sépare de la vie de ceux d'en bas : le poète, s'il en fait à lui-même l'application allégorique, se donne pour vocation d'affirmer sa liberté en un jeu supérieur et gratuit, tout en faisant la grimace aux bourgeois, aux « assis ». (Starobinski, 2004: 28).

Starobinski afirma que la figura del clown ha mostrat sempre el seu compromís mitjançant aquesta existència llunyana. Al contrari de l'art que demana Adorno, el joc mimètic del clown amb la realitat es basa en la manca de fidelitat, en una llibertat absoluta, situant-se en els seus límits, com un joc d'infants en el que tot sembla mentida però on, en el fons, la realitat es mostra de la manera més pura.

Tout vrai clown surgit d'un autre espace, d'un autre univers : son entrée doit figurer un franchissement des limites du réel, et, même dans le plus grande jovialité, il doit nous apparaître comme un *revenant*. [...] La porte par laquelle il pénètre dans l'arène n'est pas moins fatidique que la porte d'ivoire dont parle Virgile, que traversaient, venant des Enfers, les rêves trompeurs. (Starobinski, 2004: 110-111)

El clown es trobarà sempre entre els límits entre la fantasia i la realitat. Per aquest motiu, no pot ser definit amb un tipus de compromís concret, com demana l'obra d'Adorno que només accepta el compromís mitjançant la forma autònoma. Al contrari, la naturalesa i el poder del clown són constantment variables.

[...] il faut se garder d'une pareille surcharge allégorique : ce serait assigner au clown, aux saltimbanques, au monde du cirque une signification définie, une fonction stable. Or, pour qu'ils puissent vivre, ils doivent d'abord jouir d'une liberté plénière [...] il faut leur accorder la licence de n'être rien de plus qu'un jeu insensé. [...] C'est seulement au prix de cette *vacance*, de ce *vide* premier qu'ils peuvent passer à la signification que nous leur avons découverte. Ils ont besoin d'une immense réserve de non-sens pour pouvoir passer au sens. (Starobinski, 2004: 112)

### 5.2.1. Chaplin i Hitler, vides creuades

Vanderbilt me envió una serie de postales que representaban a Hitler pronunciando un discurso. La cara era tremendamente cómica, una mala imitación mía, con su bigote absurdo, su mechón espeso y rebelde y su boca repugnante, pequeña, de labios delgados. No pude tomar a Hitler en serio. [...] El saludo con la mano caída sobre el hombro, la palma hacia arriba, me daba el deseo de colocar sobre ella una bandeja de platos sucios.

‘¡Es un loco!’, pensé. Pero cuando Einstein y Thomas Mann se vieron obligados a marcharse de Alemania, la cara de Hitler dejó de parecerme cómica para hacerse siniestra. (Chaplin, 1993: 353)

Si prenem la idea anterior, la qual dona a Chaplin la capacitat de desenvolupar-se en el seu art i la seva comèdia amb llibertat però, a l’hora, d’evidenciar realitats que calen ser criticades, és indispensable que analitzem el personatge de Hynkel a *The Great Dictator*. Existeixen nombrosos estudis que tracten les similituds entre els personatges de Chaplin i Hitler. El petit bigoti, abans del nazisme, era un símbol identificador de Charlot. Chaplin havia de lluitar contra el mal, però també havia de recuperar el seu bigoti.

Chaplin’s moustache had its own cultural moment, before the rise of Hitler. After Hitler, the appearance of the postage-stamp moustache distinctly evokes the dictator. Anti-war protesters need only draw a one square-inch ink-blank stain on the face of George W. Bush or Tony Blair to let their audience know their precise intention. [...] The moustache has become unmistakably Hitler’s.<sup>21</sup>

Van néixer els dos el 1889 amb només quatre dies de diferència, ambdós van ser criats en condicions de pobresa, tenien un pare alcohòlic i sentien una espècie d’adoració cap a la seva mare. Els dos van adquirir la seva fama en països estrangers, mitjançant les seves dots comunicatives i, sobretot, la seva necessitat de lideratge i perfecció. Adoraven la música de Wagner i els fascinava la figura de Napoleó.<sup>22</sup> Hi ha una sèrie de girs, tot i que oposats, paral·lels a les seves biografies. Mentre Hitler estava adonant-se del seu fracàs com a artista i convivint amb la pobresa, Chaplin s’estava fent famós per la creació d’un vagabund. A més, quan Chaplin estava ja convertint-se en un dels actors més coneguts de la història del cinema i decideix rodar una pel·lícula sobre la Primera Guerra Mundial, *Shoulder Arms*, Hitler estava combatent realment a la guerra. Un altre element on veiem una contraposició dins la semblança; Chaplin va ser el rei del cinema mut fins i tot quan les pel·lícules ja es feien totes sonores, mentre que Hitler va servir-se de les últimes innovacions tecnològiques per desenvolupar el seu estil oral de seducció de les masses. Chaplin es va referir a Hitler com un dels millors actors que mai havia vist i els nazis difonien propaganda contra Chaplin prohibint les seves pel·lícules i dient que era jueu, cosa que no va negar mai probablement per desmarcar-se del joc antisemita. “In a Nazi

---

<sup>21</sup> Recurs electrònic: <http://sensesofcinema.com/2006/feature-articles/adorno-chaplin-mimesis/>

<sup>22</sup> Veure Potter, 2013: 82

book entitled, *The Jews Are Looking At You*, Chaplin is described as a ‘disgusting Jewish acrobat’.<sup>23</sup>

Totes aquestes similituds no són només una sèrie de curioses coincidències, sinó que ens permeten reflexionar sobre el perquè de la caricatura del dictador. Una mimesi assentada en l’humor, en la sàtira, en la capacitat de riure-se’n del mal.

Si agafem el bigoti com a símbol d’una enemistat que es sustenta en elements paradoxalment similars tot i que dirigits cap a direccions contraries veiem que aquest no és més que un tipus de màscara. El bigoti, per als dos personatges, és el vestuari de l’actor quan surt a escena o les ulleres sense vidre del qui vol aparentar ser un altre per un dia. “[...] the moustache was so entangled with his identity that Chaplin could walk around Hollywood unfettered by the possibility of recognition. Without the stage moustache, he was anonymous.”<sup>24</sup> El bigoti és la representació d’aquest refugi de la realitat que té la força d’alliberar, tant a l’espectador com al creador, de la responsabilitat moral. Aquest element de màscara espanta a Adorno ja que és el mateix que permet que l’espectador únicament s’evadeixi i no prengui cap consciència del mal que es vol criticar.

Tot i així, segons André Bazin el gran mèrit del joc mimètic en aquesta pel·lícula és aconseguir que, a partir del bigoti, Hitler quedi reduït al pur no-res.

Al imitar a Charlot había iniciado una estafa existencial que éste no olvidó. Algunos años más tarde tendría que pagarlo caro. Al haberle robado su bigote, Hitler se había entregado a Charlot de pies y manos. El pequeño judío iba a recobrar mucho más que el pedacito de existencia arrancado de sus labios, iba a vaciar por completo a Hitler de su biografía en provecho, no exactamente de Charlot, sino de un ser intermedio, un ser hecho precisamente de pura nada. (Bazin, 2002: 34)

La reducció del personatge de Hitler segons Bazin, es contradiu amb l’elevació que Adorno considera que exerceixen tant Brecht com Chaplin al ridiculitzar el dictador.

¿Quién es Hinkel sino Hitler reducido a su esencia y privado de su existencia? Hinkel no existe, es un fanteche, un pelele en quien reconocemos a Hitler por su bigote, por su estatura, por el color de sus cabellos, por sus discursos, por su sentimentalismo, su crueldad, sus cóleras y su locura, pero como una coyuntura vacía de sentido, privada de toda justificación existencial. (Bazin, 2002: 35)

És, per tant, una imitació que el desproveeix de sentit, el buida i el converteix en una espècie de marioneta sense cap substància, és a dir, una caricatura d’ell mateix, “con

---

<sup>23</sup>Recurs electrònic: <https://savagefilmandtv.com/2015/01/06/the-great-dictator-chaplins-ultimate-political-statement/>

<sup>24</sup> Recurs electrònic: <https://savagefilmandtv.com/2015/01/06/the-great-dictator-chaplins-ultimate-political-statement/>

respecto al cual somos absolutamente libres de todo compromiso histórico y psicológico.” (Bazin, 2002: 35) Gràcies a aquesta reducció del personatge, Charlot aconsegueix alliberar a l'espectador de la història. Des del fi de la guerra l'ombra del nazisme va portar a un nou tipus d'esclavitud “y no nos liberaremos de ella hasta que el mismo odio carezca ya de sentido.” (Bazin, 2002: 35) Hinkel no inspira odi, perquè l'odi manca ara de sentit, tampoc por, ni ràbia. “Hinkel es la negación de Hitler. Disponiendo de su existencia Charlot la ha rehecho con el fin de aniquilarle.” (Bazin, 2002: 36) En contraposició a l'obra de Chaplin: “En las películas de Capra nos reímos de Hitler, pero esa risa no excluye ni nuestro miedo ni nuestro odio, no nos libera de nuestro compromiso”. (Bazin, 2002 36) Segons Bazin, “[...] es un error pretender que la endeblez del filme se deba a su anacronismo y a que no podamos reír a gusto de un hombre que ha hecho tanto daño [...] No es lo cómico lo que hay que impugnar, es la fuente misma de la comicidad.” (Bazin, 2002: 36)

El contracte social entre l'art i la realitat que Adorno reclama pren aquí una forma completament diferent, però tot i així, la implicació segueix sent efectiva, corrosiva. La semblança és essencial per la crítica de Chaplin però, sobretot, la llibertat per interpretar aquesta semblança és el que li dona la força a la seva obra.

Este robo ontológico descansa en ultimo termino sobre la efracción del bigote. *El Gran Dictador*, sin duda, habría resultado imposible si Hitler hubiese sido imberbe o se hubiese cortado el bigote a lo Clark Gable. [...] Mussolini no es anulado por Napaloni, es tan solo caricaturizado; puede ser además que tenga tan poca existencia como para ser asesinado por el ridículo. El caso de Hitler es distinto [...] Y habría sido inconcebible si Hitler no hubiese cometido primero la imprudencia de parecerse a Charlot en su bigote único. (Bazin, 2002: 37)

## 6. La mort del Vagabund

*The Great Dictator* és la última pel·lícula en la qual Chaplin se serveix de Charlot per manifestar el seu missatge. La metàfora de Charlot veu la seva fi en el nazisme de la mateixa manera que Adorno veu que el compromís de l'art ha de ser un altre després d'Auschwitz. A *Monsieur Verdoux*, la seva següent pel·lícula, la innocència característica del cineasta és completament abandonada, els personatges ja no són entranyables i l'humor que s'utilitza és molt més dur. El personatge que dona nom al títol del film – inspirat en Henri Dériré Landru<sup>25</sup> – representa la constricció capitalista a l'home i als seus

---

<sup>25</sup> Un famós assassí en sèrie francès, també conegut com el “Barba Blava de Gambais.”

valors i ja no mostra cap tipus d'esperança ni d'element optimista. “¿Se trata de una comedia o de un filme de tesis? [...] Hasta los marxistas le reprochan su pesimismo y no haber formulado nada claramente el mensaje social que Chaplin les debía desde *Tiempos Modernos*.” (Bazin, 2002: 45)

La llibertat de Chaplin al canviar la manera de representar la realitat correspon a una interpretació molt acurada d'aquesta. “Charlot es, por esencia, un inadapado social, Verdoux un superadaptado. Con la inversión del personaje todo el universo chapliniano se ha vuelto de golpe invertido.” (Bazin, 2002: 48) Charlot era sempre el culpable segons la societat, era ell qui havia d'escapar de l'amenaça constant. “Verdoux, por el mero hecho de existir, hace a la sociedad culpable”. (Bazin, 2002: 51) Aquesta inversió en els esquemes *chaplinians* es resol en l'escena final del film.

Hombrecillo en mangas de camisa, las manos atadas a la espalda, avanza con paso inquieto hacia el patíbulo. Viene entonces el gag sublime, informulado pero evidente, el gag que resuelve todo el filme: ¡Verdoux era él! Van a guillotinar a Charlot. Los muy imbéciles no le han reconocido. Para obligar a la sociedad a cometer esa irremediable metedura de pata Charlot se ha ocultado en la imagen de su contrario. En el sentido preciso y mitológico de la palabra, Verdoux no es más que un 'avatar' de Charlot, el principal e incluso puede decirse que el primero. (Bazin, 2002: 52)

Des de *Modern Times* fins a *Monsieur Verdoux*, Charlot ha anat morint per etapes, ha anat deixant enrere un tipus de lluita que ja creu ha fracassat. Un lluita basada en els elements que hem anat mostrant en aquest estudi, l'ús del riure, la intuïció de la realitat i la capacitat de distanciar-se d'ella. Tots tres elements guiats pel més fonamental, la capacitat d'actuar guiat per una llibertat moral, respecte la realitat i respecte ell mateix i el seu cinema. Una llibertat que li ha permès acabar amb el seu personatge i el seu símbol quan ho ha considerat necessari, i que, al mateix temps, ha sigut l'encarregada d'alliberar molts espectadors del pes del terror, reduint aquest a la mínima expressió.

## 7. Conclusió

És possible riure d'una catàstrofe com el nazisme? Ens fa millors o pitjors persones? Ens allibera o ens evadeix? La resposta no és senzilla i amaga, és clar, les dues postures que s'han mostrat en aquest treball. El riure en l'art, com s'ha vist, ha estat un recurs necessari al llarg de la història. Tot i així, els dubtes que planteja la pregunta ens permeten adquirir una consciència completa sobre aquest acte, aparentment innocent,

però que també amaga una gran part de foscor. Potser la resposta no arribi mai a ser clara. Potser, el simple fet de posar l'interrogant a la frase és, en sí, una resposta.

La crítica recurrent d'Adorno a la indústria cultural és essencial per comprendre els errors cap als quals ens dirigim com a societat, veure el risc que corre el paper de l'art en aquesta i la manca de consciència crítica de l'individu. Adorno demana el compromís des de l'autonomia, des d'una cultura desarrelada formalment de la realitat i des de la serietat. Tant la culpa com la salvació, la mínima esperança que pot quedar, la deixa en mans de l'home. "Sólo los hombres pueden decidir [...] despertar de la pesadilla que sólo seguirá amenazando con realizarse mientras los hombres crean en ella." (Adorno, 2004: 316) D'altra banda, Chaplin, que podríem dir és l'encarregat –o un dels més importants– d'atribuir les característiques de la cultura còmica i popular a la vida moderna, aconsegueix situar-se en un situació tant elemental com la d'Adorno. La seva consciència de compromís és inconstant i el seu art parteix de l'observació d'allò que l'envolta, sempre buscant l'absurd en la seriositat. Atribueix a la llibertat el paper protagonista, per a oposar-se als poders opressors, sigui l'Estat, la religió o el progrés. Al contrari que Adorno, el símbol de Charlot representa l'home. L'home que no vol ser ni culpa ni esperança. Sense necessitat de posicionar-se sobreviu, camina sol, sense esperar res i amb els peus torts, al costat de l'individu que es troba sense sortida. "La gente debe ser libre. [...] Soy yo; repito: ese soy yo. Como un niño pequeño, no dejo de ser siempre un ser humano; eso es todo." (Haynes, 2014: 94)

Potser el lector pot pensar: en el fons, ¿qui ha ajudat més a comprendre i a criticar els fenòmens opressors del segle XX? ¿Chaplin o Adorno? ¿És l'art autònom una forma suficientment reveladora com per excloure altres formes d'art, possiblement més properes a la societat? ¿O cal un art més proper i popular? ¿Podrà algun dia l'art tenir una incisió real en la societat? La primera dificultat per trobar la resposta a aquestes preguntes és que Adorno i Chaplin no es situaran mai en un mateix pla, la discussió del filòsof amb l'artista es veu condemnada a la incomprensió, ja que es serveixen de llenguatges molt diferents i distants. La segona dificultat, i la més important, és que en una discussió les dues postures amaguen part de veritat. El que diferencia el debat del diàleg és que el primer no voldrà trobar una resposta, simplement mostrar les dues mentalitats dels jugadors rivals, sense esperar mai la reconciliació final. En aquest, més especialment, els dos adversaris mai es podran permetre la pròpia incoherència. Ni Adorno ni Chaplin podran deixar mai de ser ells mateixos, amb totes les seves incerteses i contradiccions.

La intenció d'aquest treball no ha estat, doncs, trobar la resposta a les grans preguntes estètiques, ni tan sols trobar una inclinació clara cap a una de les dues postures, sinó, justament, permetre que el lector divagui entre les mentalitats de dos grans personatges. El que aquí és rellevant és que, sense l'existència d'una de les dues opcions, el debat no seria possible. El més important és el fet de posar l'interrogant al final de la frase. Arribats a aquest punt hem d'assumir que les dues postures, tant la d'Adorno com la de Chaplin, formen una resposta en sí mateixa i es converteixen en elements complementaris, abans que contradictoris. El compromís autònom d'Adorno i el compromís lliure de Chaplin, la cultura elevada i la popular, la seriositat i el riure. Han d'existir els dos per tal d'arribar al veritable debat estètic.

Sabent això, no ha estat tampoc la meva intenció reconciliar-los, però sí posar-los cara a cara, l'un davant de l'altre, permetent-los tenir el debat que mai van poder tenir. Permetent-los conversar després de que en una festa a Malibú cadascun tornés a casa amb la certesa de tenir la resposta a la pregunta: Podem riure del mal?

## 8. Bibliografía

- ADORNO, Theodor W. (1971) *Teoría Estética*. Madrid: Taurus
- \_\_\_\_\_ (2003) *Notas sobre literatura. Obra completa*. Madrid: Akal
- \_\_\_\_\_ (2004<sup>a</sup>) *Crítica de la cultura y la sociedad*. Vol. I. Madrid: Akal
- \_\_\_\_\_ (2004) *Dialéctica de la Ilustración*. Madrid: Akal
- ADORNO, Theodor W. BENJAMIN, Walter (1998) *Correspondencia*. Madrid: Trotta
- BAJTÍN, Mijaíl (1998) *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*. Madrid: Alianza
- BARLOEWEN, Constantin von (2016) *Clowns, una figura arquetípica*. Barcelona: Kairós
- BAUDELAIRE, Charles (1989) *Lo cómico y la caricatura*. Madrid: La balsa de la medusa
- BAZIN, André (2002) *Charlie Chaplin*. Barcelona: Paidós
- BENJAMIN, Walter (1996) *Selected Writings*. Vol. 2, part 1. Estados Unidos: Belknap Harvard
- BERGSON, Henri (2008) *La risa, ensayo sobre la significación de lo cómico*. Madrid: Alianza Editorial
- CAILLOIS, Roger (1962) *Medusa y Cia. Pintura, camuflaje, disfraz y fascinación en la naturaleza y el hombre*. Barcelona: Biblioteca Breve
- CHAPLIN, Charlie (1993) *Mi autobiografía*. Madrid: Debate
- COGOLLOS, Jose Pavia (2005) *El cuerpo y el comediante: Chaplin y Keaton*. Valencia: UPV
- EISENSTEIN, Serguei (2010) *Charlie Chaplin*. Madrid: Casimiro



FREIXES, Enric Ripoll (1979) *La historia del cine en sus etapas más significativas*. Barcelona: H. M. B. S. A

HAYNES, J. Kevin (ed.) (2014) *Conversaciones con Charlie Chaplin. La soledad era el único remedio*. Salamanca: Confluencias Editorial

JENEMAN, David (2007) *Adorno in America*. Minneapolis: University of Minnesota Press

ORELLANA, Juan (2005) *La pasión de los fuertes. La mirada antropológica de diez maestros del cine*. Madrid: Dossat

STAROBINSKI, Jean (2004) *Portrait de l'artiste en saltimbanque*. Paris: Gallimard

#### **. Recursos electrònics:**

ARAYA, Felipe (2010) *Revista SudHistoria*. “Una mirada en blanco y negro a la historia: Charles Chaplin.” Universidad de Chile. [data de consulta: 10. 06. 17] Disponible a: [https://www.google.es/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=5&cad=rja&uact=8&ved=0ahUKEwjthqmdg7vRAhVIcRQKHaszCB0QFgg8MAQ&url=https%3A%2F%2Fdialnet.unirioja.es%2Fdescarga%2Farticulo%2F3406535.pdf&usg=AFQjCNGr4uyAzxuI7IPUIA8\\_u-6pAxEGXg&sig2=5mUqb-j0Rh29pcxBOARW5Q&bvm=bv.143423383,d.d24](https://www.google.es/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=5&cad=rja&uact=8&ved=0ahUKEwjthqmdg7vRAhVIcRQKHaszCB0QFgg8MAQ&url=https%3A%2F%2Fdialnet.unirioja.es%2Fdescarga%2Farticulo%2F3406535.pdf&usg=AFQjCNGr4uyAzxuI7IPUIA8_u-6pAxEGXg&sig2=5mUqb-j0Rh29pcxBOARW5Q&bvm=bv.143423383,d.d24)

BROWNLOW, Kevin. KLOFT, Michael (Dir.) (2002) *The Tramp and the Dictator*. Guió: Kevin Brownlow i Christopher Bird. British Broadcasting Corporation (BBC). [data de consulta: 10. 06. 17] Disponible a: <https://www.youtube.com/watch?v=f5GdyePoCcw>

COULSON, Shea (2007) *New German Critique* No. 100. “Funnier than Unhappiness: Adorno and the Art of Laughter”. Duke University Press. Jstor. [data de consulta: 10. 06. 17] Disponible a: <http://www.jstor.org.sare.upf.edu/stable/27669190?Search=yes&resultItemClick=true&searchText=charlie&searchText=chaplin&searchText=adorno&searchUri=%2Faction%2FdoBasicSearch%3Fprq%3Dchaplin%2Badorno%26fc%3Doff%26wc%3Don%26hp%3D25%26Query%3Dcharlie%2Bchaplin%2Badorno%26acc%3Don%26so%3Drel%2>

6amp%3D%26amp%3D%26amp%3D%26amp%3D%26amp%3D%26amp%3D&seq=5#page\_scan\_tab\_contents

\_\_\_\_\_ (2007<sup>a</sup>) *Adorno's Aesthetics of Critique*. Newcastle: Cambridge Scholars Publishing.

[data de consulta: 10. 06. 17] Disponible a:

<https://books.google.es/books?id=D64YBwAAQBAJ&pg=PA129&dq=chaplin++clown&hl=es&sa=X&ved=0ahUKEwjw8qa7hqbRAhUFvhQKHRbrBh8Q6AEIOjAE#v=onepage&q=chaplin%20%20clown&f=false> Shea Coulson, 2007

FEUER, Menachem (2015) "Stop Laughing: Max Horkheimer and Theodor Adorno on Laughter, False Happiness, and the Culture Industry." [data de consulta: 10. 06. 17]

Disponible a:

<https://schlemieltheory.com/2015/01/18/stop-laughing-max-horkheimer-and-theodor-adorno-on-laughter-false-happiness-and-the-culture-industry/>

FASTE, Joachim. HERRENDOERFER, Christian (Dir.) (1977) *Hitler, une carrière*.

Interart. [data de consulta: 10. 06. 17] Disponible a:

<https://www.youtube.com/watch?v=qb1Bgkv4Y4M&t=3323s>.

GOFF, Jennir L. (2006) *Senses of Cinema*. "Sins of Commitment: Adorno, Chaplin and mimesis". [data de consulta: 10. 06. 17] Disponible a:

<http://sensesofcinema.com/2006/feature-articles/adorno-chaplin-mimesis/>

HOWE, Lawrence (2013) *College Literature*. Vol. 40. "Charlie Chaplin in the Age of Mechanical Reproduction: Reflexive Ambiguity in Modern Times." Johns Hopkins University Press. Project Muse. [data de consulta: 10. 06. 17] Disponible a:

<http://muse.jhu.edu.sare.upf.edu/article/496109/pdf>

POTTER, George (2013) *Arizona Quarterly: A Journal of American Literature, Culture, and Theory*. Vol. 69. "The Tramp & the Culture Industry: Adorno, Chaplin, and the Possibility of Progressive Comedy." Johns Hopkins University Press. Project Muse. [data de consulta: 10. 06. 17] Disponible a:

[data de consulta: 10. 06. 17] Disponible a:

<https://muse.jhu.edu/article/502217/pdf>

ROSEN, Philip G. (1969) *Cinema Journal*. Vol. 9. "The Chaplin World-View." University of Texas Press. Jstor. [data de consulta: 10. 06. 17] Disponible a: <https://www.jstor.org/stable/pdf/1225270.pdf>

"The Great Dictator: Chaplin's Ultimate Political Statement" (2015) [data de consulta: 10. 06. 17] Disponible a: <https://savagefilmandtv.com/2015/01/06/the-great-dictator-chaplins-ultimate-political-statement>

"How Chaplin was Red-Baited" (1984) [data de consulta: 10. 06. 17] Disponible a: <http://www.cartoonresearch.com/gerstein/chaplin/redbait.html>