



UNIVERSIDAD NACIONAL  
AUTÓNOMA DE  
MÉXICO

---

---

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

FACULTAD DE CIENCIAS POLÍTICAS Y SOCIALES

LA REPRESENTACIÓN DE LO INVISIBLE EN *EL CHICO*  
(EUA, 1921). LA RETÓRICA DEL OBJETO EN UN  
FILME DE CHARLES CHAPLIN.

**TESIS**

QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE  
**LICENCIADO EN CIENCIAS DE LA COMUNICACIÓN**  
ESPECIALIDAD EN PRODUCCIÓN

PRESENTA:

**LAURA PAULINA CHÁVEZ RODRÍGUEZ**

ASESOR:

**MTRO. JESÚS DANIEL GONZÁLEZ MARÍN**



México, D.F.; noviembre del 2009



Universidad Nacional  
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

**Biblioteca Central**



**UNAM – Dirección General de Bibliotecas**  
**Tesis Digitales**  
**Restricciones de uso**

**DERECHOS RESERVADOS ©**  
**PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL**

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

## AGRADECIMIENTOS

A Daniel por darle coherencia a mis ideas,  
a Beto por darme confianza,  
a mi madre y José Ramón por su esfuerzo,  
a mis amigos con quienes construí mi presente,  
a la UNAM donde cada aula y cada espacio es fuente de conocimiento y  
cuestionamientos,  
a Dios, mi socio en la vida.

ÍNDICE	PÁGINA
INTRODUCCIÓN	1
CAPÍTULO I. DE LA POÉTICA Y LA RETÓRICA EN EL ANÁLISIS DE UN FILME	
1.1 La poética como método de análisis de un filme.	8
1.2 Anotaciones sobre la representación visual del cine mudo de Chaplin.	11
1.3 La retórica y sus figuras a la luz del lenguaje cinematográfico.	15
CAPÍTULO II. LA RETÓRICA DEL OBJETO EN LA REPRESENTACIÓN DE LOS CARACTERES ÉTICOS DE LOS PERSONAJES	
2.1 Definición de personaje.	27
2.2 Análisis retórico de los caracteres éticos de:	
2.21 La Mujer	30
2.22 El Hombre	34
2.23 El Vagabundo	35
2.24 El Chico	44
2.3 Conclusiones.	46
CAPÍTULO III. LA RETÓRICA DEL OBJETO EN LA REPRESENTACIÓN DEL ARGUMENTO	
3.1 Definición de argumento	49
3.2 Anotaciones sobre el melodrama y la farsa.	50
3.3 Análisis retórico del argumento:	
3.31 Secuencia I	57
3.32 Secuencia II	62
3.33 Secuencia III	68
3.4 Conclusiones.	70
CAPÍTULO IV. LA RETÓRICA DEL OBJETO EN LA REPRESENTACIÓN DE IDEAS	
4.1 Definición de la representación de ideas en un drama.	72
4.2 Vida y obra de Charles Chaplin.	73
4.3 Definición de cine y su momento histórico en el siglo XX.	76
4.4 Análisis retórico de la representación de las ideas sobre el tema de la paternidad en:	
4.41 La Mujer	82
4.42 El Hombre	87
4.43 El Vagabundo	88
4.44 Las instituciones gubernamentales	98
4.45 El Chico	103
4.5 Conclusiones.	107
CONCLUSIONES	110
ANEXO I. TRANSCRIPCIÓN DEL GUION	114
FUENTES CONSULTADAS	146

## INTRODUCCIÓN

Realizar esta investigación fue un reto, significó aplicar los conocimientos multidisciplinarios acumulados durante años dedicados al estudio. Resultó una travesía que pretendió dejar al descubierto posibles respuestas a las preguntas formuladas en el punto de partida respecto a la poética y la retórica en la obra cinematográfica *El Chico* (1921) de Charles Chaplin, como herramientas de las que se sirvió el autor para crear un mensaje. Se trata de un estudio sobre la composición del mensaje que un emisor crea para comunicar determinadas ideas a uno o varios receptores.

La finalidad de este trabajo fue describir y analizar la retórica de los objetos en *El Chico*, para explicar la representación de los elementos invisibles del drama, es decir, los caracteres éticos de los personajes, el argumento y las ideas que conforman la estructura poética de la obra. Dicha finalidad parte de la hipótesis de que los objetos construyen figuras retóricas que, según sus cualidades físicas y su relación espacial dentro del cuadro, permiten una representación visual de lo invisible. En consecuencia, un estudio retórico del objeto proporcionaría las pistas para descifrar los caracteres éticos de los personajes, la verosimilitud del argumento y las ideas representadas.

¿Por qué fue posible realizar esta investigación, enfocada al análisis cinematográfico, en el campo de las ciencias de la comunicación?

Para plantear la necesidad de esta investigación fue necesario comenzar con la pregunta ¿cuál es el objeto y método de estudio de las ciencias de la comunicación?, la cual, antes de ser respondida, debe acatar dos dificultades que esta disciplina implica para su definición y delimitación.

Felipe López Veneroni considera que las ciencias de la comunicación como disciplina plantean dos graves problemas epistemológicos: los límites de su carácter interdisciplinario y su corta trayectoria histórica necesaria para la obtención de un cúmulo de teorías y estudios que fundamenten su base epistemológica.

Todo cuerpo de saber, finalmente, es producto de transformaciones continuas, reconsideraciones, descubrimientos o superaciones que sólo pueden operarse a través de un largo y complejo proceso histórico. En este sentido, las “ciencias” de la comunicación

presentan una deficiencia sumamente grave toda vez que esa falta de historicidad cuando no ha sido considerada como “virtud” se la ha soslayado en función de estudiar lo que está pasando ahora en este momento, en esta situación coyuntural inmediata que, aparentemente es más importante y urgente que las engorrosas y retóricas discusiones de carácter teórico [...] Las investigaciones en “Ciencias de la Comunicación” fácilmente pueden caer en estudios sociológicos, psicológicos, económicos, o incluso descriptivos de los medios de comunicación que históricamente van creándose, pero sin ser propiamente “ciencia” de la comunicación. <sup>1</sup>

Los estudios en esta disciplina conciernen al mismo acto que implica una intención de comunicación expresiva, el estudio del mensaje, los actores, los canales, el código, el contexto, en relación a la finalidad del acto, la transmisión de un mensaje. Manuel Martín Serrano define que la Teoría de la Comunicación estudia la capacidad que poseen algunos seres vivos de relacionarse con otros seres vivos, intercambiando información. Añade que “la Teoría de la Comunicación es una reflexión científica muy nueva, pero, en cambio, su objeto de estudio –LA COMUNICACIÓN– es una actividad muy antigua”.<sup>2</sup>

Esta definición arroja varias vertientes para realizar un análisis, referente al campo de la biología, de la conducta, etc. Sin embargo, para hacerlo propio de las ciencias sociales fue necesario comprender que “el estudio de la génesis de la comunicación puede aclarar cómo la comunicación va adquiriendo los rasgos que harán de ella instrumento de cultura, mediante el desarrollo de unas funciones inicialmente biológicas aún no iluminadas por la razón abstracta, ni atormentadas por los valores humanos”.<sup>3</sup>

Este estudio poético y retórico de la película *El Chico*, de Charles Chaplin, es pertinente para las ciencias de la comunicación por que se enfoca en estudio de la representación de un mensaje. Manuel Martín Serrano señala que los elementos de la comunicación son dos actores, la materia de expresión, las señales, la transmisión y la representación

---

<sup>1</sup> Felipe Veneroni, *La Ciencia de la Comunicación: método y objeto de estudio*. pp. 85, 90

<sup>2</sup> Martín Serrano, *Teoría de la comunicación: la comunicación, la vida y la sociedad*, p. 13

<sup>3</sup> *Ibidem*.

La pauta expresiva mediante la cual Ego (*emisor*) asocia un repertorio de expresiones, a la designación de un objeto de referencia, y la pauta perceptiva mediante la cual Alter (*receptor*) asocia un repertorio de preceptos a un objeto de referencia, son modalidades de comportamientos que están coordinados por las representaciones.<sup>4</sup>

El análisis de un acto de comunicación, en este caso de una obra cinematográfica, puede realizarse desde muy distintas perspectivas, como es el estudio de toda la obra de Chaplin (emisor), del contexto histórico, de la repercusión de su obra en la industria del cine, el público y la siguiente generación de cineastas (receptor); o finalmente el enfoque que determinó a esta tesis, un estudio del mensaje incluido el lenguaje a partir del cual se expresa.

Es importante el análisis cinematográfico en las ciencias de la comunicación para entender y explorar las formas de expresión de los mensajes, como el caso de la retórica y la poética que esta tesis eligió como perspectiva; especialmente por la responsabilidad profesional que tienen los estudiantes de la especialidad en producción en medios audiovisuales, en su labor como creadores de proyectos y contenidos para los distintos medios de comunicación que existen y existirán; por tratarse de una expresión que pertenece a la esfera de la cultura, un vehículo por medio del cual los hombres divulgan ideas.

¿Por qué un estudio del cine? Porque es una invención derivada de ese sueño prehistórico que el ser humano tiene de inmortalizar el presente, la realidad, las ideas y los sentimientos; de lograr capturarlo y evitar que el tiempo lo encasille en ese pasado susceptible de olvido. Y además busca capturarla en movimiento. Miguel Barbachano señala que “los intentos del hombre por analizar el movimiento a través de la descomposición secuencial de las imágenes se remontan al inicio de los tiempos; en el fondo de algunas cavernas como Lascaux y Altamira aún pueden admirarse la estampida de un rebaño de aurochs, o un jabalí que muestra la extraña particularidad de poseer ocho patas.”<sup>5</sup>

---

<sup>4</sup> Martín Serrano, *op. cit.*, pp. 22-24.

<sup>5</sup> Miguel Barbachano Ponce, *Cine mudo*, p. 11.

El cine es un lenguaje con sus reglas y convenciones. Emparentado con la literatura puesto que ambos tienen en común la utilización de la palabra de los personajes y la finalidad de contar historias.<sup>6</sup>

El cine es un medio de comunicación con un lenguaje que aún en nuestros días se sigue intentando comprender y definir, que es a la vez retórica, literatura, pintura; música... y a su vez es un lenguaje muy peculiar con recursos multidisciplinarios que los hace propios.

Para Christian Metz ese lenguaje se caracteriza por su poder metafórico, ubicable en la sujeción de imágenes, donde “la unidad mínima, el plano, no se asemeja a la palabra sino al enunciado. La famosa ‘gramática del cine’ es más bien retórica”<sup>7</sup>.

¿Por qué *El Chico*? Por tratarse de su primer largometraje, el primer reto cinematográfico de Chaplin que le exigía estructurar una narración que no fuera sólo una aglomeración de situaciones y gags, sino un entramado de acciones unidas por un lazo emocional, con elementos de verosimilitud y sorpresa a lo largo de 50 minutos.

¿Por qué un estudio poético? Para comprender la finalidad del relato, las ideas que son motivo y causa del movimiento de los elementos de la puesta en escena. Y de esta manera no perder de vista la finalidad de la investigación, la comprensión del mensaje.

Entendemos la Poética fílmica como el estudio general de la construcción de los textos cinematográficos. Es decir, la disciplina integradora de las demás aproximaciones: la Narrativa, la Retórica, la Pragmática y la Estética fílmicas, por citar las más relevantes.<sup>8</sup>

El estudio poético de la película *El Chico* consiste en el examen de los elementos que Aristóteles plantea en su obra *Poética* para el entendimiento de la estructura narrativa de una obra, caracteres éticos, argumento e ideas. Texto que parte del análisis de las tragedias pero que ha resultado de capital importancia para comprender otros géneros en la literatura, el teatro y el cine. Por ejemplo, Seymour

---

<sup>6</sup> Antonio Costa, *Saber ver el cine*, p. 27.

<sup>7</sup> Christian Metz, *Ensayos sobre la significación en el cine*, p.18.

<sup>8</sup> Mario Rajas, “Introducción al análisis retórico del texto fílmico”, en *ICONO*, núm. 14, pp. 5-8.

Chatman recurre a definiciones que Aristóteles plantea en la Poética para desarrollar una teoría sobre la forma narrativa.

Los críticos literarios tienden a pensar casi exclusivamente en el medio verbal, aunque consumen historias a diario a través de películas, historietas, cuadros, esculturas, movimientos de danza y música. Estos medios deben tener un sustrato común, si no, no se podría explicar la transformación de *La Bella Durmiente* en una película, un ballet, un espectáculo de mimo. Para mí, el planteamiento más interesante de estas cuestiones es el dualista y estructuralista, en la tradición aristotélica.<sup>9</sup>

¿Por qué un estudio retórico? Porque esta tesis sostiene la idea de que el cine tiene un lenguaje retórico expresado con imágenes, donde lo representado habla a través de sus cualidades físicas, las presentes y las ausentes. El estudio poético resuelve la pregunta ¿qué nos dice? y la retórica es el ¿cómo nos lo dice?

La retórica es el conocimiento de los procedimientos del lenguaje. (...)Una vez liquidada la idea de que el arte es un atractivo que se añade, será posible enfocar la retórica no ya como un arma de la dialéctica, sino como el medio de la poética. (...) Su estudio que puede explicar cómo y por qué un texto es un texto, es decir: cuáles son los procedimientos del lenguaje que caracterizan la literatura (así como los otros tipos de discursos retóricos).<sup>10</sup>

Y especialmente en el cine de Charles Chaplin, el lenguaje retórico se manifiesta principalmente en los objetos, elemento fundamental para la farsa, género determinante de la trayectoria artística de este cineasta.

El estudio retórico retomó la clasificación de figuras retóricas y definiciones desarrolladas por el Grupo  $\mu$  en su libro *Retórica general*, que consiste en la identificación de las figuras de supresión, adjunción o supresión-adjunción en el objeto, es decir, la presencia o ausencia de cualidades que se aproximan o alejan del grado cero de significación; de metáboles<sup>11</sup> correspondientes a la categoría de los metasemas donde el significado se origina de la relación semántica de las cualidades de lo representado. Las figuras retóricas son:

---

<sup>9</sup> Seymour Chatman, *Historia y discurso. La estructura narrativa en la novela y en el cine*, p. 11.

<sup>10</sup> Grupo  $\mu$ , *op. cit.*, pp. 45,47, 63

<sup>11</sup> Metábole es toda clase de cambio de cualquier aspecto del lenguaje. Véase Grupo  $\mu$ , *op. cit.*, p. 62.

- Supresión: la sinécdoque y antonomasia generalizantes, comparación, metáfora *in presentia* y asemeja
- Adjunción: la sinécdoque y antonomasia particularizantes, arquilexia.
- Supresión-adjunción: metáfora *in absentia*, metonimia y oxímoron.

Fue necesario experimentar con el estudio de la retórica en comunicación, ya que es reciente el enfoque que se le ha dado no como instrumento de persuasión en los discursos sino como herramienta del lenguaje, razón por la cual son escasos los estudios de retórica en el cine.

El método de este trabajo consistió en hallar las escenas y secuencias que conforman la película para posteriormente hallar las particularidades poéticas y retóricas de su principio, desarrollo y clímax. En el primer capítulo se retoman las definiciones sobre poética aristotélica y figuras retóricas que sustentan esta propuesta de análisis de *El Chico*. Cada uno de los capítulos posteriores comienza con la explicación teórica del tema a tratarse sea personajes, argumento o ideas y prosigue con el desglose en *découpage*<sup>12</sup> de las escenas donde se ubican objetos que propician la construcción de una figura retórica, esto con la finalidad de transportar al lector al trabajo propio de Chaplin y que sean las imágenes las que pongan en manifiesto la construcción retórica. El segundo capítulo comienza con varias consideraciones sobre la concepción del personaje como elemento subordinado a la trama y se realiza la identificación de las figuras retóricas que nos permiten descifrar los caracteres éticos de los personajes principales: la Mujer, el Hombre, el Vagabundo y el Chico. En el tercer capítulo se estudia la poética del argumento a partir de su definición aristotélica y su relación con las anotaciones de Eric Bentley sobre los géneros como la tragedia, comedia, farsa y melodrama para realizar el análisis de las figuras retóricas que permiten entender el andamiaje en el cual se mueven los personajes, así como la manera como se crean los conflictos y a su vez hallan su verosímil resolución. El cuarto capítulo corresponde con el análisis de los

---

<sup>12</sup> *Découpage* es la división de la acción en secuencias, escenas y planos numerados, proporcionando las indicaciones técnicas, escénicas, faciales y gestuales necesarias para la buena ejecución de las tomas. Véase Jaques Aumont, *Análisis del film*, p.57.

contenidos ideológicos de la retórica de los objetos en *El Chico*, es decir, ubicar a partir de la retórica la exposición del tema central de la obra, la paternidad, a la luz del personaje de una madre desdichada, un padre desinteresado, un vagabundo y dos instituciones gubernamentales: la policía y el orfanato.

# CAPÍTULO I

## DE LA POÉTICA Y LA RETÓRICA EN EL ANÁLISIS DE UN FILME

CHARLIE CHAPLIN  
IN  
THE KID

WRITTEN, PRODUCED AND DIRECTED BY CHARLIE CHAPLIN

THE PRINCIPAL CHARACTERS:  
THE MAN... CARL MILLER  
THE WOMAN... EDNA PURVIANCE  
THE CHILD... JACK COOGAN  
A TRAMP... CHARLIE CHAPLIN

A picture with a smile – and perhaps, a tear.<sup>1</sup>

LA POÉTICA COMO MÉTODO DE ANÁLISIS DE UN FILME.

¿Cómo es la representación de un argumento en cine?, ¿cuáles fueron los recursos del cine mudo, específicamente del trabajo de Charles Chaplin, para presentar al espectador hechos concatenados lógicos y verosímiles?, es decir, ¿cómo es que parece natural para el observador entender al personaje e incluso predecir lo que hará?, ¿cómo es que parece coherente lo que ocurre? y, finalmente, ¿cómo se logra concebir una película como un todo orquestado para representar ideas sobre una sociedad, la naturaleza humana e incluso lo divino?

El texto que guía este análisis hasta una respuesta es la Poética de Aristóteles, anotaciones sobre el drama que sacan a la luz los criterios con los que se articula una historia. Es a partir de dichos postulados que se define este método de análisis de los personajes, el argumento y las ideas en la obra *El Chico* (*The Kid*, EUA, 1921), de Charles Chaplin. Análisis necesario para entender el mensaje y conocer la pertinencia de los cuestionamientos que surjan, es decir, qué se le debe exigir y qué no como creación dramática.

Una vez comprendiendo lo que es una obra dramática, los hallazgos interesantes del análisis surgen de una segunda pregunta derivada de la más inmediata, que Eric Bentley llama:

Hallar las preguntas primordiales que se refieren a estos supuestos interrogantes planteados en la trama, porque lo primordial en la obra *Hamlet* de Shakespeare no

---

<sup>1</sup> Intertítulos iniciales de la película. Traducción: “Charlie Chaplin en El Chico. Escrita, producida y dirigida por Charlie Chaplin. Personajes principales: El Hombre... Carl Miller. La Mujer... Edna Purviance. El Niño... Jack Coogan, Un Vagabundo... Charle Chaplin, Una película con una sonrisa y quizá una lágrima.” Véase guión anexo.

es saber que Hamlet regresa de Inglaterra y que existe una fatal enemistad con su padrastro Claudio, sino responder ¿qué hace que regrese de Inglaterra? y ¿cuál es la relación que une a Hamlet con Claudio? Así como, otro ejemplo, *Macbeth* encuentra su superioridad como obra no por los motivos que provocan la caída de su personaje protagónico sino por los que la frenan.<sup>2</sup>

La concepción aristotélica del drama permite un estudio minucioso de las partes de una obra así como su concepción general, por tal motivo, la *Poética* de Aristóteles es el texto que permite a esta investigación delimitar los elementos a estudiar en *El Chico*.

Para Aristóteles un drama es:

Reproducción imitativa de las acciones de los hombres. La imitación lo es de acciones hechas por agentes que, por necesidad, serán tales o cuales según sus caracteres éticos, que de carácter e ideas les viene a las acciones mismas el ser tales o cuales.<sup>3</sup>

El estudio poético comienza con la observación de lo que Aristóteles considera que son los elementos constitutivos de una tragedia:<sup>4</sup>

1. Argumento o trama
2. Caracteres éticos (que constituyen al personaje)
3. Recitado o dicción
4. Las ideas
5. El espectáculo
6. El canto

De estos elementos sólo se retoman para esta tesis los correspondientes a la estructura del drama (argumento, caracteres éticos e ideas). Mientras que el recitado,

---

<sup>2</sup> Eric Bentley, *La vida del drama*, p. 36.

<sup>3</sup> Aristóteles, *Poética*, pp. 9-10.

<sup>4</sup> *Ibíd.*, p. 9.

el espectáculo y el canto no se consideran por ser propios de la forma de las antiguas tragedias griegas.

Los caracteres éticos “son el elemento que pone de manifiesto el estilo de decisión de los personajes, determinan lo que en tales casos escogen o de lo que huyen. [...] Se conocen a partir de las acciones que el personaje realiza en el argumento”.<sup>5</sup>

El argumento o trama “es el principio mismo, la peculiar disposición de las acciones”.<sup>6</sup>

Las ideas, “es la facultad de decir lo que cada cosa es en sí misma y lo que con ella concuerde”.

Dos cuestiones determinantes en el análisis poético son la unidad de acción y la verosimilitud, elementos que mantienen la armonía de las partes constitutivas del drama. La unidad de acción es:

La composición de tramas y argumentos dramáticamente y alrededor de una acción unitaria, íntegra y completa, con principio, medio y final, para que, siendo a semejanza de un viviente, un todo, produzca su peculiar deleite. Y no han de asemejarse las composiciones a narraciones históricas, en las que se ha de poner de manifiesto no una acción sino un periodo de tiempo: todo lo que en tal lapso pasó a uno o a muchos hombres, aunque cada cosa en particular tenga con otra pura relación casual. Una trama no es un personaje o numerosas acciones de uno. Los actos principales deben estar unidos.<sup>7</sup>

Mientras que verosimilitud se define como:

La procedencia de los antecedentes por vía de la necesidad. Es buscar en el carácter y en la trama lo necesario o verosímil de manera que resulte necesario o verosímil el que el personaje de tal carácter haga o diga tales o cuales cosas. Es preferible imposibilidad verosímil a posibilidad increíble, y no se han de componer

---

<sup>5</sup> *Ibíd*, pp. 9-10.

<sup>6</sup> *Ibidem*.

<sup>7</sup> *Ibíd*, pp. 13, 38.

argumentos o tramas con partes inexplicables o inexplicadas; que no tengan ninguna inexplicable o inexplicada, a no ser que caiga fuera de la trama.<sup>8</sup>

Observar estos elementos en *El Chico* es determinante para entender el contenido de la obra dramática, lo que es motivo y causa del movimiento de los elementos de la puesta en escena. Lo fundamental que en este trabajo planteo es que el andamiaje retórico es el que articula la estructura fundamental que da cuerpo a las categorías aristotélicas: los caracteres éticos de los personajes, el argumento y las ideas, y no al revés.

#### ANOTACIONES SOBRE LA REPRESENTACIÓN VISUAL DEL CINE MUDO DE CHAPLIN.

Respecto a la imitación de acciones del hombre, es decir el drama, en la obra de Charles Chaplin se puede afirmar que este cineasta inglés, radicado en Estados Unidos, buscó la representación de personajes y situaciones universales para que, sin importar el idioma, sus películas fueran comprendidas por las audiencias de América, Europa o cualquier parte del mundo donde fueran proyectadas. Incluso sus argumentos en defensa del cine mudo en la época del surgimiento del cine sonoro, que culmina su estado experimental con la exhibición en 1927 de la película *El Cantante de Jazz* dirigida por Alan Crosland, fueron:

No utilizaré la palabra, destruiría la ilusión que deseo crear, un personaje que no es una realidad sino una idea humorística, una abstracción cómica [...] Quiero representar a cualquier hombrecillo ordinario, de 25 a 50 años, en cualquier país del mundo, y que aspira a la dignidad.<sup>9</sup>

En 1964, Chaplin escribe para su libro de memorias *Mi autobiografía* “Una buena película muda ofrecía un atractivo universal tanto para los intelectuales como para la masa.<sup>10</sup>

---

<sup>8</sup> *Ibid*, pp. 16, 41.

<sup>9</sup> George Sadoul, *Vida de Chaplin*, pp. 115, 123.

<sup>10</sup> Charles Chaplin, *Mi autobiografía*, p. 360.

Sin embargo, no toda la disconformidad de Chaplin con el nuevo cine sonoro tenía que ver con la representación universal de los personajes, sino con su concepción del cine basado en la pantomima y en la hegemonía de la representación visual sobre la palabra.

Todo Hollywood había abandonado el cine mudo, excepto yo. No era fácil idear un argumento mudo que ocupase una hora y cuarenta minutos, traduciendo la gracia en acción y creando chistes visuales cada 20 pies de película a lo largo de siete u ocho mil pies. Otra preocupación era que si hacía una película hablada, por buena que pudiera ser, no podría superar nunca la calidad artística de mi pantomima. Había pensado en unas posibles voces para Charlot, si debía hablar con monosílabos o, simplemente, musitar. Si yo hablaba me convertiría en un actor igual a los demás.<sup>11</sup>

Por lo anterior, este estudio poético responde a las preguntas primordiales que nos permiten identificar los caracteres éticos, el sentido de la trama y las ideas expresadas a partir del seguimiento de un elemento visual y no de la palabra presente a manera de intertítulos. Este elemento visual son los objetos, que mantienen la unión de lo invisible, es decir, lo poético, con lo visible en pantalla. Es alrededor del objeto como los personajes, por medio de la pantomima, actúan y expresan sus intenciones, se desarrolla la trama y queda en manifiesto las ideas del autor de la obra.

La poética es el conocimiento exhaustivo de los principios generales de la poesía, el lenguaje poético es la cosa.<sup>12</sup>

El objeto es primordial en la farsa, género determinante en la trayectoria artística de este cineasta. Eric Bentley señala que las películas de Chaplin son obras maestras de la farsa pero no de la especie de farsa que desde los teatros se conocía: “Los trucos cinematográficos abrieron un nuevo panorama para los efectos graciosos. Y hasta se modificó la pantomima. Los viejos mimos se complacían en

---

<sup>11</sup> *Ibíd*, p. 428.

<sup>12</sup> Grupo  $\mu$ , *Retórica General*, p. 63.

trabajar con elementos imaginarios, parte de su arte consistía en actuar sin emplear objetos reales. En la pantalla, los objetos pasaron a constituir un nuevo y rico ingrediente para la farsa y nos permitieron gozar de lo que era, en muchos aspectos, una nueva especie de farsa”.<sup>13</sup>

“El gag es un modo de pensar distinto, una confusión entre causa y efecto, un objeto usado para un fin distinto del normal, es una metáfora hecha realidad, una realidad hecha metáfora”,<sup>14</sup> señala Kosintsev en un estudio histórico de la farsa y el gag para comprender los orígenes de la comedia en Charles Chaplin.

“La farsa surge cuando se deja atrás la sátira y la divinización de lo caricaturesco, cuando se encuentra la maravilla de lo inverosímil, la tendencia a hacer reír triunfa sobre la burla. Chaplin encontró el punto en que coincidían la fantasía y la vida, la fábula y la realidad, el absurdo y la lógica. Chaplin presenta una comicidad de la vida real,”<sup>15</sup> concluye Kosintsev. La comicidad del cine de Chaplin, en *El Chico*, se hace evidente al detenernos a observar las cualidades físicas de los objetos y en la manera como son utilizados por los personajes.

Los objetos no sirven a Charlot como nos sirven a nosotros. De la misma manera que la sociedad jamás le integra y cuando lo hace es siempre provisionalmente y a causa de algún malentendido, cada vez que Charlot quiere servirse de un objeto de acuerdo con su sentido utilitario, es decir, social, lo hace con ridícula torpeza o en el último extremo, los objetos acaban por negarse. Inversamente, esos objetos que se le ponen cuando quiere usarlos como nosotros entendemos, le sirven con gran facilidad cuando les da un uso multiforme y les pide en cada momento el servicio del que tiene necesidad inmediata.<sup>16</sup>

En la puesta en escena del cine de Chaplin el objeto es el que permite a los personajes presentarse y expresarse. Esta característica de su cine está perfectamente ejemplificada con la anécdota del día en que Chaplin proyecta una escena, en 1929, de su aún inconcluso largometraje *Luces de la Ciudad* al periodista checo Egon

---

<sup>13</sup> Eric Bentley, *op. cit.*, p. 235.

<sup>14</sup> Sergei Eisenstein, *et. al.*, *El arte de Charles Chaplin*, p. 85.

<sup>15</sup> *Ibíd.*, p.99.

<sup>16</sup> Andre Bazin, *¿Qué es el cine?*, pp. 93-94.

Edwin Kisch y al novelista Upton Sinclair, y surge una conversación que deja ver el minucioso trabajo de representación que realizaba Chaplin para filmar una escena:

Cuando la sala volvió a iluminarse, cuenta Kisch, Chaplin se dirigió hacia él.

—¿Puede usted contarme lo que ha visto?

Y empiezo gustoso:

—Una muchacha vende flores en la calle. Charlot dobla la esquina.

Chaplin me interrumpe en seguida. No dejará de hacerlo desde entonces.

—¡Oh! todavía no.

—En efecto. Primero llegan un hombre y su mujer. Compran una flor.

—¿Un hombre? ¿Qué clase de hombre?

—Un hombre que se parece a Adolphe Menjou.

—Bien; un hombre elegante acompañado por una señora. Es importante. ¿Y luego?

—Luego Charlot dobla la esquina. Se para ante una fuente... Toma con la mano un vaso sujeto a la pared por una cadena. Extiende la cadena sobre su pecho comprobando que sería una hermosa cadena de reloj. Trata de arrancarla de la pared mientras bebe. No lo consigue. Continúa, resignado, su camino, que lo lleva frente a la florista...

—Cuidado. Hay algo antes...

Chaplin nos mira ahora, a Upton Sinclair y a mí, casi temeroso y suplicante.

—Sucede algo entre esos dos movimientos...

—Pero no, no recordamos nada más.

—Veamos; ha llegado el auto. De él baja un señor. Se adelanta a Charlot, que lo saluda como acostumbra siempre.

—¿Y qué es del automóvil?

Yo por mi parte no sé nada, pero Upton Sinclair cree recordar que el automóvil se ha alejado.

—Diablo, diablo —murmura Chaplin. Es un fracaso completo. —Y sus compañeros parecen tan desesperados como él. Yo sigo.

—La florista tiende una flor a Charlot... éste se da cuenta de que es ciega... Se aleja de puntillas y vuelve a comprar otra flor. Ella trata de prendérsela en la solapa. Tropezca con la flor comprada antes y comprende, entonces, que el hombre ha vuelto por ella.

—Y entonces...

—Se enamora...

—¿De quién?

—De Charlot...

Chaplin se cubre el rostro con las manos, en una actitud de verdadera y profunda desesperación. ¡Qué desastre si unos extranjeros de paso no pueden comprender una escena!... Pero ya no se trata de una escena, sino de la base misma de la película. La calle es una arteria elegante personificada por el primer comprador y su compañera. La florista se ha imaginado que el segundo comprador es el hombre rico que bajó de un espléndido coche. Éste se estacionó durante la escena ante el escaparate de la florista. Y cuando la muchacha hubo prendido la flor en la solapa de su levita el hombre rico volvió a subir a su auto. La florista amaba al hombre del lujoso coche. El pobre Charlot sería víctima de ese equívoco durante toda la película, en la que se esforzaría por desempeñar el papel del rico enamorado... [...] Durante días y semanas, Chaplin repitió incansablemente la escena y buscó nuevas soluciones. Necesitó quizá un mes para llegar a una exposición perfectamente clara para todos los espectadores. Mostró la circulación obstruida por un embotellamiento y a Charlot que tenía dificultades para cruzar y que se decidía por entrar en la lujosa limusina por una puerta y salir por la otra, frente a la ciega, dando un portazo.<sup>17</sup>

#### LA RETÓRICA Y SUS FIGURAS A LA LUZ DEL LENGUAJE CINEMATOGRAFICO.

La idea de estudiar la retórica de los objetos en el cine de Chaplin deja de sonar descabellada si concebimos que el cine también es retórica, tema desarrollado a detalle en 1968 por Christian Metz, quien plantea dos temas fundamentales para el desarrollo de la discusión sobre la narrativa en el cine, uno consiste en tratar la imagen como un enunciado, así como lenguaje y no lengua, y finalmente esto lo lleva a concebir el lenguaje cinematográfico como retórica.

El cine es un lenguaje sin lengua [...] Consiste en un lenguaje metafórico que se ubica en la sujeción de imágenes, donde la unidad mínima, el plano, no se asemeja a la palabra sino al enunciado. La famosa “gramática del cine” es más bien retórica.<sup>18</sup>

---

<sup>17</sup> George Sadoul, *op. cit.*, pp. 118-121.

<sup>18</sup> Christian Metz. *Ensayos sobre la significación en el cine (1964-1968)*, Vol. I, pp. 89, 18.

En retórica, la frase se define como una colección de semas agrupados en sememas (palabras) provistos de un orden y que admite la repetición.<sup>19</sup>

Christian Metz puntualizó las siguientes cualidades de los enunciados completos, transferibles a las imágenes:<sup>20</sup>

1. Son infinitos.
2. Son invenciones de quien habla.
3. Entregan al receptor una cantidad indefinida de información.
4. Son unidades no virtuales, es decir no son palabras.
5. Su sentido proviene sólo en pequeña medida de la oposición paradigmática con el resto de unidades que hubiesen podido aparecer en el mismo punto de la cadena.

Las anteriores consideraciones acerca del enunciado permiten comprender mejor al cine como un lenguaje sin lengua, ya que, lengua es un código fuertemente organizado, mientras que el lenguaje abarca una zona mucho más vasta. Para Saussure, el lenguaje es “la suma de la lengua y el habla”,<sup>21</sup> “se manifiesta cada vez que alguien dice algo con la intención de decirlo”, puntualiza Charles Bally.<sup>22</sup>

Autores como Christian Metz, Marcel Martin y Merleau-Ponty enfatizan el estudio de la sintaxis del cine desde el siguiente punto de vista:

Algunos procedimientos de sintaxis como los fundidos encadenados, tras emplearse una y otra vez desempeñando la función del habla, acaban figurando en filmes posteriores como lengua, se convierten en convenciones. Muchos pensaron que el filme se comprendía gracias a su sintaxis, cuando en realidad la sintaxis del filme se entiende porque lo comprendemos [...] Pero el dinamismo narrativo de un argumento que se entiende a la perfección, porque nos habla en imágenes del mundo y de nosotros mismos, forzosamente nos llevará a comprender el fundido

---

<sup>19</sup> Grupo  $\mu$ , *op cit*, p.77. Véase *infra*, p. 10.

<sup>20</sup> Christian Metz, *op cit*, p. 52.

<sup>21</sup> Cita de Saussure encontrada en: *ibíd*, p. 66.

<sup>22</sup> Cita de Charles Bally encontrada en: *ibidem*.

encadenado, si no en la primera película que veamos, como mínimo en la tercera o cuarta.<sup>23</sup>

Respecto a la articulación del lenguaje del cine, Metz señala que “si consideramos el ‘plano’ como la unidad más pequeña de la cadena fílmica, entonces la secuencia es un gran conjunto sintagmático. Por tal razón habrá que estudiar la riqueza, la exuberancia incluso, de las ordenaciones sintagmáticas que el filme permite”,<sup>24</sup> ordenación que es retórica.

¿Cómo se articula ese lenguaje?, también se preguntaron André Bazin, Cohen-Séat, Robbe-Grillet, entre otros pensadores, a lo cual respondieron de la siguiente manera:

La ventaja del arte consiste en mostrar cómo una cosa es capaz de significar, no mediante alusiones a ideas ya formadas o adquiridas, sino por la ordenación temporal y espacial de los elementos.<sup>25</sup>

Christian Metz profundiza en la capacidad del cine como lenguaje para significar algo y señala que:

En el cine el significante es una imagen, el significado es eso-que-representa-la-imagen [...] La literatura y el cine están condenados por naturaleza a la connotación, porque la denotación viene siempre antes de su empresa artística. La riqueza de connotaciones es lo que distingue a una película de Visconti de un documental quirúrgico.<sup>26</sup>

Mikel Du Frenne explica la diferencia entre denotación y connotación en el cine como:

---

<sup>23</sup> *Ibíd*, p. 67.

<sup>24</sup> *Ibíd*, p. 92.

<sup>25</sup> Cita encontrada en Christian Metz, *op cit*, p. 69.

<sup>26</sup> *Ibíd*, pp. 87, 100.

El mundo representado (denotado) nunca constituye la esencia de lo que el autor “quería decir”. Es un nivel preparatorio. Cuando está presente, sirve únicamente para introducir mejor el mundo expresado, el universo de lo connotado.<sup>27</sup>

El uso de la retórica está relacionado con la intención de expresar utilitaria y eficazmente la palabra.<sup>28</sup> La retórica, no como instrumento de persuasión sino como herramienta para el análisis, es:

El medio de la poética. Su estudio que puede explicar cómo y por qué un texto es un texto, es decir: cuáles son los procedimientos del lenguaje que caracterizan la literatura (así como los otros tipos de discursos retóricos).<sup>29</sup>

Retórica, define el Grupo  $\mu$ , “es el conocimiento de los procedimientos del lenguaje y lleva a reconocer la existencia de un código de los connotados”.<sup>30</sup> Las definiciones retóricas que este grupo define se explican a partir de la literatura, sin embargo, su propuesta es llevar la retórica a cualquier medio de expresión. En un análisis retórico se analiza las técnicas de transformación del grado cero, el cual es el sentido libre de connotaciones en una palabra.<sup>31</sup> La segmentación de la palabra o de la frase se hace a partir de semas, y finalmente una concepción de la frase es la colección de semas agrupados en sememas (palabras) provistos de un orden y que admite la repetición,<sup>32</sup> elemento al que el Grupo  $\mu$  otorga una hegemonía en la comunicación al definir que “el lenguaje son las frases”.<sup>33</sup>

El estudio retórico de los objetos en *El Chico* consiste en identificar la figura a la que pertenecen de manera individual o en composición, según la clasificación de metasememas, es decir, las figuras donde “se modifican las agrupaciones de semas del grado cero”, desarrollada por el Grupo  $\mu$  en su libro *Retórica general*. El estudio retórico es introducido como respuesta de los cuestionamientos poéticos de esta tesis acerca de los caracteres éticos de los personajes, el argumento y las ideas.

---

<sup>27</sup> Cita de Mikel Du Frenne encontrada en *Ibíd*, p. 100.

<sup>28</sup> Helena Beristain, *Los ejes de la retórica*, p. 44.

<sup>29</sup> Grupo  $\mu$ , *op. cit.*, pp. 45,47.

<sup>30</sup> Grupo  $\mu$ , *op. cit.*, pp. 64, 66.

<sup>31</sup> Véase *ibíd*, p. 77.

<sup>32</sup> Véase *ibídem*.

<sup>33</sup> *Ibíd*, p. 61

El primer paso para realizar este estudio consiste en identificar las preguntas poéticas a responder, y ubicar los objetos involucrados. Dicha organización de los objetos en torno a los criterios poéticos permite asignar a los objetos las figuras retóricas que otorgarán el significado o respuesta.

Las preguntas que surgen a partir del seguimiento de los objetos respecto a los caracteres éticos son ¿cómo son, qué hacen y qué quieren la Mujer, el Vagabundo, el Hombre y el Chico?

Respecto al argumento: ¿Qué ocurre en la trama? ¿Cómo es la representación fílmica de lo que ocurre?

En las ideas: ¿Cómo se desarrolla el tema de la paternidad en los personajes involucrados?

En la retórica, herramienta que se utilizará para responder a las anteriores preguntas, toda clase de cambio de cualquier aspecto del lenguaje es una metábole.<sup>34</sup> Cada alteración al lenguaje es una figura con un nombre propio como la sinécdoque, la elipsis o la metáfora. Las figuras retóricas, de acuerdo con la clasificación del Grupo  $\mu$ , corresponden a 4 grupos:<sup>35</sup>

- Metaplasmos. Su dominio es el aspecto plástico, la forma pura y arbitraria, no significante, pero distintiva. En la palabra es cada letra o sílabas que la integran.
- Metataxis. Su dominio es la forma significante en la medida en que es funcional la palabra. No tiene todo su sentido hasta que no entre en función en una frase. Es el orden de las palabras en la frase.
- Metasemas. Su dominio son las porciones del significado arbitrariamente descompuestas y limitadas por una forma.
- Metalogismos. Su dominio es el contenido o significado puro, que no está sometido a ninguna obligación o limitación de orden lingüístico. Es en parte el dominio de las antiguas figuras del pensamiento que modifican el valor lógico de la frase.

En *El Chico*, los objetos tienen una apariencia convencional, no deformada o simplificada en sus cualidades físicas, su razón de ser está justificada por su relación

---

<sup>34</sup> *Ibíd*, p. 62.

<sup>35</sup> Véase *ibíd*, pp. 75-77.

espacio temporal con los demás objetos, los personajes, las acciones y la expresión de ideas. Por tal motivo en esta tesis sólo se aplicarán las figuras de la categoría de los metasemas, donde el significado se origina en la relación semántica de las cualidades de lo representado,<sup>36</sup> motivo por el cual no será tema de análisis el estudio de las demás categorías.

Las figuras retóricas pueden ser de supresión, adjunción o mixtas (supresión-adjunción), y se identifican en el objeto como la adición o ausencia de cualidades que se aproximan o alejan de su grado cero de significación, es decir, “su límite hacia el cual tiene, voluntariamente, el lenguaje científico. El discurso ingenuo y sin artificios, desnudo de todo sobreentendido, para el cual un gato es un gato.”<sup>37</sup> Esta cuestión es identificada en una narración si, por ejemplo, “en el grado cero el personaje de un relato debe morir asesinado, nos veremos obligados a elegir un arma, incluso si la naturaleza de ésta no tiene ninguna influencia en la progresión de la intriga.”<sup>38</sup>

Figuras de supresión:

- Sinécdoque y antonomasia generalizantes. Son aquellas figuras donde el sentido va de lo particular a lo general, de la especie al género. Tiene como efecto el acrecentar la extensión de un término, es decir, hacerlo más general. En literatura un ejemplo es llamar mortales a los hombres.<sup>39</sup> Un ejemplo de esta figura en *El Chico* es cuando, en la secuencia III, cae enfermo el Chico y justo después del intertítulo ‘los cuidados y atención necesaria’ vemos afuera del edificio donde vive el Vagabundo a un policía que hace su ronda y el automóvil con dos enviados del orfanato. El sentido del intertítulo relacionado con ambas figuras de autoridad, es una sinécdoque generalizante, ya que ‘cuidados’ es un término más general que los sustantivos ‘orfanato’ y ‘policía’, que se trata de instituciones gubernamentales instauradas para el cuidado de la población.
- Comparaciones:

---

<sup>36</sup> Véase *ibíd*, p. 77.

<sup>37</sup> *Ibíd*.

<sup>38</sup> *Ibíd*, p. 79.

<sup>39</sup> *Ibíd*, p. 172.

- Sinecdóquicas. El primer término está en el segundo en una relación de sinécdoque generalizante. El segundo término particulariza al primero por adjunción de semas. Por ejemplo, en literatura sería fuerte /roble, claro /agua.<sup>40</sup> En *El Chico* podemos encontrarla cuando vemos al personaje del fortachón doblando un poste metálico con sus puños y agujerando la pared, esto es una comparación sinecdóquica de sus puños de acero porque han dañado objetos de metal y ladrillo.
- Metafóricas. Donde la diferencia con una metáfora completa está en la marca presente que nos permite identificar la relación entre los conceptos expuestos, por ejemplo, la frase ponga un tigre en su motor, hace referencia al aceite para autos<sup>41</sup>. En la película se observa cuando, en la primera secuencia, la mujer deambula con el Chico en los brazos, llega a un vecindario elegante y detiene su marcha justo detrás de un auto lujoso ubicado en el primer plano del encuadre, y por tal motivo es incluso de mayor tamaño en proporción con la Mujer. Esto puede representar la comparación metafórica entre lo pequeña de la Mujer y las grandes dimensiones del auto en relación a su porvenir económico y a su autoestima en ese momento.
- Cópulas. Donde la relación entre los elementos se manifiesta con un “como” y sus afines, se identifica en literatura cuando se recurre a las palabras ‘parece’, ‘figuran como’, ‘cual’, ‘semejante’, ‘más que’.<sup>42</sup> En *El Chico*, en la secuencia I, el Vagabundo realiza una cópula de cómo el Chico, que se encuentra en el suelo del callejón, llegó a ese estado como ocurrió anteriormente con la basura que cayó desde lo alto de los edificios y terminó en una posición similar a la de este bebé.

---

<sup>40</sup> Véase *ibíd.*, p. 186.

<sup>41</sup> Véase *ibíd.*, p. 187.

<sup>42</sup> Véase *ibídem.*

- Apareamiento. “Donde hay una relación de parentesco”.<sup>43</sup> En la película podemos observarlo cuando el Chico adopta actitudes y modales propios del Vagabundo.
- Equivalencia. Expresada a través de ‘es’.<sup>44</sup> En la segunda secuencia de la película ocurre un encuentro a golpes entre el Chico y un niño bravucón, cuando el Vagabundo se introduce el escenario de la pelea callejera se transforma de algunos elementos y ahora es un ring de box, donde las personas aplauden, chiflan y comentan el encuentro parados en un círculo alrededor de los niños, así como una ventana abierta con una cuerda atravesada y un vaso con agua sobre la bardita funciona como esquina de un ring de box.
- Aposición. “Donde los términos están expresados en una posición comparable”.<sup>45</sup> Por ejemplo en la primera secuencia de la película, se inserta una imagen de Jesús cargando su cruz entre las escenas de desdicha del personaje de la Mujer.
- Metáfora *in praesentia*. En la cual son posibles acercamientos muy insólitos entre términos. Introduce relaciones de comparación, equivalencia, semejanza, identidad o relaciones derivadas. En literatura puede ubicarse al decir ‘España esa piel de toro’ (España, ese país cuya representación cartográfica presenta una forma determinada).<sup>46</sup> Un ejemplo de esta figura es en la última escena de la película donde un policía está gustoso de haber llevado al Vagabundo al encuentro con el Chico y la Mujer. Esto es porque ahora la policía está cumpliendo la petición de la madre legítima del Chico, quien además es una mujer de bastantes recursos económicos, y para los juicios del Estado ahora es respetable.
- Asemia. “Es la ausencia completa de un término, es posible cuando la redundancia en el discurso es suficientemente elevada como para suplir toda ausencia de explicación”.<sup>47</sup> Por ejemplo, en *El Chico* es asemia la

---

<sup>43</sup> *Ibíd*, p. 188.

<sup>44</sup> *Ibíd*em.

<sup>45</sup> *Ibíd*em.

<sup>46</sup> Véase *ibíd*, p. 187.

<sup>47</sup> *Ibíd*, p. 104.

manera como se aborda el tema de la paternidad en el personaje del Hombre.

Figuras de adjunción:

- Sinécdoque y antonomasia particularizantes. “Hay distinción de los semas entre las partes, sólo puede ser empleado si el sema esencial se encuentra ya presente en el contexto en forma de redundancia semántica, por ejemplo mencionar vela por navío”.<sup>48</sup> Esta figura, por ejemplo, la observamos en la película cada vez que se menciona o enseña en pantalla la nota con la que la madre suplica que cuiden y amen al bebé que abandonó. Cuando se hace referencia a este objeto no se está hablando de la nota o de su contenido sino de que el Chico es un niño huérfano.
- Arquilexia. “El mensaje asume plenamente y a la vez los dos sentidos, teniendo cuidado de aislarlos en dos sintagmas diferentes. Sirve para designar al mismo tiempo la pareja, la antimetábole y la antanaclasis”.<sup>49</sup> Se divide en las siguientes figuras:
  - Pareja. “Donde dos sentidos son asumidos a la misma vez por la misma palabra”.<sup>50</sup> En la película podemos ubicarlo con el anterior ejemplo del intertítulo ‘cuidados apropiados’ se representa con los remedios caseros que hace el Vagabundo para curar al Chico, y el otro sentido es recurrir al cuidado que puede proporcionar el orfanato.
  - Antanaclasis. “Donde sólo por proximidad hayan su relación dos sentidos. La incompatibilidad, la paradoja, es su base. Por ejemplo, la frase: el corazón tiene sus razones que la razón no puede comprender”.<sup>51</sup> En la película podemos ubicar esta figura cuando la Mujer carga el bebé de una señora y justo detrás de ella se abre la puerta y sale el Chico, donde por proximidad hayan su relación el

---

<sup>48</sup> *Ibíd*, p. 172.

<sup>49</sup> *Ibíd*, p. 199.

<sup>50</sup> *Ibíd*, p. 197.

<sup>51</sup> *Ibídem*.

bebé que hace a la Mujer recordar al Chico y éste se encuentra ubicado detrás de ella

- Antimetábole. Es el grado más débil del grupo. Un ejemplo es la frase ‘Roma era nuestro campo y nuestro campo en Roma’.<sup>52</sup> En el *Chico* lo identificamos en la escena del sueño en el cielo, donde el personaje que encarna a San Pedro en la entrada al cielo es el que anteriormente vimos como dueño del Hostal donde el Chico y el Vagabundo pasaron la noche. El hecho de que este personaje interprete en el sueño a tan celestial figura no tiene una fuerte justificación, una hipótesis podría ser que es por su semejanza en las cualidades físicas que para ambos personajes se requerían y por la similitud entre sus labores, uno es cuidar la entrada al hostal y del otro es la del cielo.
- Silepsis. Consiste en emplear una misma palabra a la vez con su sentido propio y su sentido figurado (metáfora, sinécdoque o metonimia). Ejemplo: ‘esperad domingo a que venga el sábado’.<sup>53</sup> Por ejemplo en la tercer secuencia observamos al Chico golpear al dueño del Hostal porque lo ha llevado al departamento de policía y lo ha separado del Vagabundo, le pega porque quiere liberarse de él pero también porque reclama que lo haya separado del Vagabundo.

Mixtas (adjunción-supresión):

- Metáfora *in absentia*. “Exige o bien un índice de redundancia elevado en el segmento que contiene la figura, o bien una amplia intersección sémica entre el grado cero y el término figurado. donde el genitivo y la atribución no hacen otra cosa que atraer mejor, por redundancia, el grado cero, amanecer sería el grado cero y clarín una simple metáfora de luz”.<sup>54</sup> Por ejemplo en *El Chico*, se presenta esta figura en la escena del sueño del

---

<sup>52</sup> Véase *ibídem*.

<sup>53</sup> Véase *ibídem*.

<sup>54</sup> *Ibíd*, pp. 184, 190.

Vagabundo donde las vestimentas angelicales sobre las ropas de la vida cotidiana de los personajes nos habla de una metáfora de la vida real y no de la celestial.

- Metonimia. “La relación que hay entre los objetos es de tal clase que el objeto cuyo nombre es tomado subsiste independientemente de aquel del que extrae la idea y no forma en absoluto un conjunto con él. El sustituyente está en el sustituido en una relación de producto lógico. La relación reposa en el vacío. Hace intervenir semas connotativos”.<sup>55</sup> Esta figura la observamos cuando el personaje de la Mujer da caridad a todos los niños pobres que se encuentra, no porque le interesen ellos en particular sino por resarcir el daño a su propio hijo.
- Oxímoron. “Es la contradicción entre dos palabras vecinas, generalmente un sustantivo y un adjetivo”.<sup>56</sup> Por ejemplo cuando el Chico adopta el rol de mando en la casa y el Vagabundo es el que acata las órdenes.

Finalmente, ya que el cine habla valiéndose de los elementos que participan en la puesta en escena así como de sus recursos técnicos que son en el encuadre, los movimientos de cámara, planos de profundidad; cuando sea importante destacar dichos aspectos se harán las correspondientes puntualizaciones en los siguientes capítulos. Para Chaplin los aspectos técnicos de la fotografía del cine eran relevantes en la medida que apoyaban la narración y la expresión. Él mismo definió su propuesta de cámara de la siguiente manera:

Mi puesta de cámara se basa en la idea de facilitar la coreografía para los movimientos del actor. Cuando una cámara está colocada sobre el suelo o se mueve por encima de las ventanas de la nariz del actor, es la cámara la que está representando, y no el actor. La cámara no debe entrometerse. [...] Personalmente, odio los trucos efectistas, por ejemplo, fotografiar a través de fuego de la chimenea, desde el punto de vista de un trozo de carbón, o seguir a un actor por el vestíbulo del hotel como si se le escoltase en bicicleta; para mí, son efectos fáciles y

---

<sup>55</sup> *Ibíd*, pp. 191-192.

<sup>56</sup> *Ibíd*, p. 195.

superficiales. En la medida que el público se ha familiarizado con el decorado, quise evitarle el fastidio de algo que corre por la pantalla para ver a un actor moverse de un sitio a otro. Esos efectos pomposos retardan la acción, resultan aburridos y desagradables y se los ha confundido con esa fastidiosa palabra “arte”. [...] La colocación de la cámara no es sólo cuestión psicológica sino la articulación de la escena, la base del estilo cinematográfico. Si la cámara está muy cerca o lejos puede hacer resaltar o estropear un efecto. Como la economía de movimiento es importante, un actor no debe caminar innecesariamente, pues caminar no es nada dramático. Por consiguiente, el emplazamiento de la cámara debe contribuir a una armoniosa composición y a facilitar la entrada airosa del actor. La colocación de la cámara es como el acento en el lenguaje del cine.<sup>57</sup>

En los siguientes capítulos se desarrolla esta propuesta de análisis poético y retórico, el cual tiene como punto de partida el personaje, seguido por el argumento y finaliza con el reconocimiento de las ideas que dan razón de ser a *El Chico*, cuyo argumento en palabras del mismo Charles Chaplín, es:

Una mujer de Londres, muy pobre, trata de encontrar para su hijo ilegítimo, al que abandona, un ambiente de lujo. Lo deja sobre los almohadones de una limusina estacionada a la puerta de una mansión espléndida. Pero roban el auto y dejan al crío junto al bote de la basura. Lo recoge un vidriero ambulante. La mayor parte de la película está dedicada a sus aventuras cómicas o patéticas, a través de la ciudad. El niño trabaja en romper vidrios, el vidriero en componerlos. Por fin, una organización caritativa le quita al Chico.<sup>58</sup>

---

<sup>57</sup> Charles Chaplín, *op. cit.*, pp. 166, 277.

<sup>58</sup> *Ibíd.*, p. 278.

## CAPÍTULO II

### LA RETÓRICA DEL OBJETO EN LA REPRESENTACIÓN DE LOS CARACTERES ÉTICOS DE LOS PERSONAJES

#### DEFINICIÓN DE PERSONAJE.

En un drama, ¿qué es el personaje sino el determinante del suceso?, ¿qué es el suceso sino la ilustración del personaje?, se preguntaba Henry James a finales del siglo XIX. Acaso, ¿el personaje está subordinado a la trama, en función de ésta, una consecuencia necesaria, pero derivada de la lógica temporal de la historia?, ¿o es el personaje lo supremo y la trama un derivado para justificar la narrativa modernista en la que “no pasa nada”?<sup>1</sup>

Más de mil años atrás, en la antigua Grecia, Aristóteles definió al personaje como el vehículo para la expresión del argumento. Se refería al drama como “imitación de las acciones hechas por agentes que, por necesidad, serán tales o cuales según sus caracteres éticos —que de carácter e ideas les viene a las acciones mismas el ser tales o cuales.”<sup>2</sup> “El énfasis está en la acción, no en los hombres que la realizan”, resume Seymour Chatman.<sup>3</sup> A esta concepción del personaje, Vladimir Propp añade que “los personajes son simplemente productos de lo que tengan que hacer”.<sup>4</sup>

Tomashevsky considera que “el personaje juega el papel de hilo conductor ayudándonos a orientarnos entre el montón de detalles, un medio auxiliar para clasificar y ordenar motivos concretos. El personaje es secundario, un producto derivado de la trama, aunque sí es un compuesto de características.”<sup>5</sup>

Finalmente entendiendo que el personaje actúa para representar la idea de una acción, o la idea de sí mismo, para este trabajo considero que la concepción aristotélica del personaje es más acertada en cuanto a que no pierde de vista la intención por la que es creado un drama, la idea.

Y así como hay un destino al cual van encaminadas las acciones del personaje, también debe haber una causa que origina todo. El personaje es el que

---

<sup>1</sup> Seymour Chatman, *op cit*, p. 121.

<sup>2</sup> Aristóteles, *Poética*, p. 9.

<sup>3</sup> Seymour Chatman, *op. cit*, p. 116.

<sup>4</sup> *Ibíd*, p. 119.

<sup>5</sup> *Ibíd*em.

permite que ocurra lo que tiene que ocurrir en la trama, actúa porque el autor de la obra ya dictó una sentencia sobre su destino, ha trazado un argumento y establecido las ideas que desea representar.

A partir de esta forma de concebir al personaje es posible desplegar un listado de razones por las que es fundamental para una obra, porque en alguien tiene que encarnarse un argumento, porque están para hacer realidad, o hacernos creer que es real lo que observamos, porque son vehículo de las ideas y a su vez son determinantes de las acciones. Entiendo al personaje como portavoz de lo que un autor se atreve a expresar, figura que existe para gritar ideas.

En *El Chico*, los personajes también están para gritar y abofetearnos con imitaciones de la realidad, muy cruel en ocasiones, pero a su peculiar manera ellos lo hacen con mímica y aprovechando lo que los rodea, los objetos.

Para Charles Chaplin era muy claro entender al actor como el dueño del espacio en que está parado, para tener como recurso de expresión no sólo su cuerpo, sino el todo; el escenario, los objetos, los demás actores en escena, la acción que se aproxima.

El sentido de la orientación es uno de los medios más importantes para lograr ser un buen actor. Andar por la escena con suficiente autoridad para saber dónde detenerse, volverse, etc.<sup>6</sup>

¿Cómo estudiar al personaje? El personaje es el conjunto de caracteres éticos que lo determinan. Aristóteles define el carácter como “lo que pone de manifiesto el estilo de decisión, ¿cuál es precisamente en asuntos dudosos?, ¿qué es lo que en tales casos se escoge?, ¿qué es lo que se huye?”.<sup>7</sup>

Los personajes principales de la película *El Chico* son la Mujer, el Vagabundo, el Hombre y el Chico. ¿Cómo son, qué hacen y qué quieren nuestros personajes? Esas son las respuestas fundamentales en este capítulo, pero se busca contestarlas, no de una manera psicológica o sociológica, sino dramática, recurriendo a la retórica y observando a los personajes en sus acciones visibles al espectador. El método

---

<sup>6</sup> Charles Chaplin, *Mi autobiografía*, p. 283.

<sup>7</sup> Aristóteles, *op. cit.*, p. 11.

actoral Stanislavski otorga una útil herramienta para este análisis ya que se refiere a la creación de un personaje de la siguiente manera:

Al principio los personajes serían tan solo una serie de “quiero” a conseguir una serie de objetos. Stanislavski propone no definir a los personajes más allá de esto, justamente porque lo que estamos buscando es su definición específica que se da en actos y no en palabras, en relaciones y no en adjetivos [...] Uno de los primeros temas a investigar es justamente lo que el personaje es y sus vínculos espacio temporales, pero no mediante un estudio psicológico-estético, sino en un hecho que se produce sobre la escena y que permite su consideración crítica [...] Crear un personaje no es más que encontrar las interacciones que le son propias.<sup>8</sup>

Para facilitar el estudio de *El Chico*, se segmentó la obra en tres secuencias identificadas en el texto con números romanos, así como, se enumeró con arábigos las escenas, en cada capítulo se hace referencia sólo a las que presentan a los personajes realizando acciones relevantes en la trama e interactuando con objetos, el desplegado de todas las escenas, el guión completo, se puede consultar en las páginas finales de esta tesis.

Se habla de escenas y no exclusivamente de planos en este estudio porque el plano es sólo una forma de ver, es la posición particular de la cámara en un determinado instante de la narración, mientras que la escena es el momento de representación de un personaje y una acción en un tiempo y un lugar, en cuanto uno de estos elementos cambia se habla de otra escena. Poéticamente podemos decir que es una idea. El entendimiento de cada personaje principal, que es el tema propio de este capítulo, se logra a partir del estudio poético y retórico de lo que hace para así llegar a una respuesta de las preguntas más generales ¿qué quiere? y ¿cómo es?

Finalmente aunado a la descripción y estudio de las escenas, se inserta el decoupage de los planos que podemos encontrar en esta obra cinematográfica, para que el lector de esta tesis cree con mayor facilidad la imagen mental de las escenas a las que aquí se hace referencia.

---

<sup>8</sup> Raúl Serrano, *Tesis sobre Stanislavski en la educación del actor*, pp. 235-236.

LA MUJER.

Comenzamos el estudio de los personajes con La Mujer, quien al abandonar a su bebé da origen a este drama.

¿Qué quiere? Comienza deseando un futuro económicamente mejor para su hijo, una vez que lo abandona lo que busca es recuperarlo. En lo que esto ocurre, quiere dar alegría a los niños desafortunados como el suyo.

¿Cómo es? Al principio es una mujer abnegada que se encuentra sola, en una situación difícil y se siente incapaz.

Lo anterior lo sabemos por sus acciones:

## I



### **2 EXT. –HOSPITAL DE CARIDAD - DÍA**

**Sale de un hospital de caridad con el Chico recién nacido en los brazos.**

Figura: Sinécdoque generalizante.

En esta escena el letrero ‘Hospital de Caridad’ es en retórica una manera de incluir a la Mujer dentro de la categoría de las personas que tienen que recurrir a la caridad, y de tal manera se hace referencia al estado económico particular del personaje, que entendemos es de pobreza.



### **3 EXT. – PARQUE – DÍA**

**Se sienta en una banca solitaria de un parque con el Chico en sus brazos.**

Figura: Aposición.

Hay una comparación entre la banca solitaria y su situación de soledad, y que pueden ser comparados por encontrarse ambas en el mismo espacio físico.



### **5 EXT. – VECINDARIO ELEGANTE – DÍA**

**Deambula con el Chico en brazos por un vecindario lujoso. Lo abandona en el interior de un automóvil lujoso.**

Figura: Sinécdoque particularizante y comparación metafórica.

El automóvil nos remite a todo el lujo que podría tener el



Chico durante su crecimiento si los propietarios lo adoptaran, el auto es una parte de la totalidad de los lujos. Además, está ubicado en el primer plano del encuadre y por tal motivo es incluso de mayor tamaño en proporción con la Mujer y tal situación puede pensarse como una comparación metafórica entre lo pequeño que se siente el personaje y lo superior que aparenta ser el auto. La intersección entre ambos es su condición económica.



### **6 EXT. – PARQUE - DÍA**

**Vuelve al parque a sentarse sola en la banca del parque.**

Figura: Aposición.

Otra vez se presenta la figura de aposición entre la Mujer y la banca, ambas solitarias y a su vez con un aspecto triste, lo cual indica que a pesar de haberse quitado el problema del bebé, se siente igual. Esta escena es determinante para conocer el carácter ético del personaje, el cual no es carente de escrúpulos porque descubrimos con esta escena que la desdicha no desapareció.



### **19 EXT. – VECINDARIO ELEGANTE – DÍA**

**Regresa al vecindario lujoso en busca del Chico, angustiada toca en la casa para pedir información. Se desmaya.**

Figura: Oxímoron.

Anteriormente se le veía sumisa caminando por el vecindario lujoso al momento de abandonar al Chico, ahora hay un oxímoron en la acción, ella regresa a recuperar a su bebé y ahora su actitud hacia el vecindario, el chofer y el mayordomo es lo contrario, porque si antes huyó de que la vieran ahora jala de sus ropas para obtener una respuesta. El hecho de que intente recuperar a su bebé y su actitud ya no sea inferior en un escenario lujoso muestra que el personaje sufrió un cambio. Su desdicha ahora ya no se debe a su situación económica carente sino al abandono que cometió.





II

**18 INT. – CASA DE LA MUJER.- DÍA**

**Recibe flores y regalos porque ahora es una gran estrella. Tiene una sirvienta y dinero. Da una generosa propina al niño mensajero que le entregó un ramo enorme de flores.**



Figura: Metáfora *in absentia*.

Las flores son el objeto clave, es tan importante que la escena comienza con un acercamiento de uno de los arreglos florales. El término redundante en la escena es el reconocimiento de lo prominente que ella es como artista, situación fundamental si recordamos que el Hombre es introducido también como un artista, un pintor. Las flores son metáfora de la representación del éxito de la Mujer que envuelve a la escena. ¿Qué tan exitosa es? Tanto que el cuarto está lleno, incluso entra un niño a dejar un arreglo floral más grande que él, aparentando que el arreglo tiene vida propia. Así se hace la representación de la superioridad que adquirió el personaje sobre el Hombre.



**20 EXT. – VECINDARIO DEL VAGABUNDO – DÍA**

**Reparte juguetes a los niños pobres del vecindario donde vive el Vagabundo. Carga un bebé y recuerda con nostalgia al suyo. Le da un regalo al Chico, que acaba de salir de la puerta de su casa donde la Mujer se había sentado. Le da dinero a la madre del bebé que cargaba. Se queda pensativa y parte.**



Figura: Antanaclasis.

Ella carga un bebé y recuerda al suyo, mientras detrás aparece el Chico, en cuanto ella se percata de él le regala dos juguetes. Por la proximidad de ambas acciones queda explícito que las razones por las que da caridad es la desdicha. También el bebé ajeno funciona como antanaclasis porque al estar cerca del Chico el espectador ya no lo ve como el hijo de otra señora sino como el recuerdo del Chico recién nacido.





### **38 EXT. – CASA DEL VAGABUNDO – DÍA**

Regresa a visitar al Chico enfermo, encuentra en la entrada de la casa al doctor que atendía al Chico, el cual le informa que huyeron y le enseña la nota que ella hizo cuando abandonó al bebé. Ella entra en *shock*.



Figura. Sinécdoque particularizante.

La nota es un objeto que hace referencia a algo mayor que es la historia inicial, al hecho de que la Mujer era pobre, abandonó a su bebé y éste fue adoptado por el Vagabundo con el que tuvo un encuentro en escenas pasadas. Es interesante cómo la nota confronta la actitud piadosa y optimista que había adoptado el personaje con su pasado tormentoso, lo cual da como resultado el estado de shock que adquiere.



### **III**

### **9 EXT. – ESTACIÓN DE POLICÍA – MAÑANA**

La mujer recupera al Chico gracias a un anuncio de recompensa que la policía puso en el periódico.



Figura: Oxímoron.

Esta escena es la segunda vez que ambos personajes están juntos y la Mujer está conciente de su parentesco, pero la situación es opuesta a la del principio porque ahora tiene recursos económicos y su actitud no es sumisa.



### **25 EXT. – CASA ELEGANTE – DÍA**

Ya en su casa manda llamar al Vagabundo a su lado, a través de la policía.

Figura: Oxímoron.

Esta figura la encontramos en el momento en que relacionamos que al principio de la obra ella no tenía bienes materiales, mucho menos una casa lujosa, al terminar la obra la situación se invirtió. Como personaje hay un elemento importante: llamar a su lado al Vagabundo confirma su carácter

ético y la hipótesis de que no abandona a su hijo por avaricia, discriminación o hostilidad a su condición, sino por falta de confianza en su capacidad de madre para brindar amor y la creencia de que el dinero es lo único que el Chico necesitaba. Llama al Vagabundo a su lado porque fue el único personaje que le brindó eso.

EL HOMBRE.

¿Qué quiere? ser un artista. ¿Cómo es? Es egocéntrico.

Sus acciones son las siguientes:



I

**4 INT. – ESTUDIO DE PINTURA DEL HOMBRE – DÍA.**

No sabemos qué hay en su mente pero su aspecto es pensativo y preocupado. Observa un retrato de la Mujer. Escucha un comentario del maestro de pintura que entró. Por no tener cuidado tira el retrato a la chimenea encendida. Al acercarse un cucurucho de papel para encender su pipa, ve el retrato quemándose y se apresura a rescatarlo, pero al verlo insalvable lo vuelve a tirar a las llamas. Con el cucurucho remueve el retrato a medio consumir y enciende su pipa. Continúa su atención en su pintura.



Figura: Antanacsis y sinécdoque particularizante.



Los objetos que conforman la escena son el retrato de la Mujer, la pintura hecha por el Hombre que se ubica sobre un caballete a un costado y la chimenea encendida sobre la que reposa el retrato, los cuales están ordenados en la pantalla triangularmente y hay un movimiento de cámara en ese sentido. Primero hay un acercamiento al retrato, se abre la toma y observamos a los tres elementos pero con un acento en la pintura porque hay dos personajes centrando su atención en ella, finalmente cuando el hombre tira el retrato a la chimenea hay un acercamiento de la cámara para observar este objeto que





consume con sus llamas el retrato.

El retrato, la pintura, la chimenea y la pipa sólo son objetos presentes pero que adquieren una connotación cuando el hombre interactúa con ellos, a manera de antanaclasis donde hay una adjunción de sentido por la proximidad. Hay una contraposición entre el retrato y la pintura, incluso la atención del Hombre va del primero al segundo. Y finalmente cuando, aunque accidentalmente, tira el retrato a la chimenea es con el mismo cucurucho con el que remueve las cenizas y enciende su pipa, el sentido que adquiere la escena es de la importancia que finalmente el Hombre le concedió a su pintura e incluso podemos pensar que a su profesión y a él mismo sobre la Mujer, su recuerdo y su existencia.

También hay una sinécdoque particularizante en la escena ya que los elementos como la pintura, los cucuruchos de papel, los pinceles, el profesor, son la parte de un todo, el sentido de aprendiz de pintura y de artista. Lo cual será determinante en el argumento ya que entre el Hombre y la Mujer se plantea un antagonismo del cual ella saldrá victoriosa al convertirse en una prominente artista.

## EL VAGABUNDO.

¿Qué quiere? Al principio quiere disfrutar de su rutina diaria. Después las circunstancias cambian sus intereses y una vez que adopta al Chico lo que quiere es que ambos sobrevivan y sean felices.

¿Cómo es? Es un hombre bien intencionado, nada exigente de la vida o de él mismo. No es abnegado. Puede por momentos perder la ética con tal de conseguir lo que quiere como una nueva amante o trabajo.

¿Qué hace?

## I

### 10 EXT. – CALLEJÓN POBRE. DÍA

El Vagabundo da su paseo matutino en un callejón muy desvencijado del cual avientan basura desde los pisos



superiores de los edificios y en una ocasión le cae encima. Detiene su marcha para reponer el cigarro que perdió en el percance y entonces se percata del Chico abandonado en el piso. Supone que pudo haber caído de un edificio como ocurría con la basura. Lo recoge y cree que el Chico se le extravió a una señora que lleva una enorme carriola. Quiere dejárselo pero ésta le grita y tiene que volverlo a tomar. Intenta deshacerse del Chico dejándolo donde lo encontró y luego dándoselo a un viejito cojo, en ambos intentos falla.

Figura: Cópula y redoblamiento.

El vagabundo realiza una cópula del Chico que se encuentra en el suelo del callejón como la basura que cayó desde lo alto de los edificios, lo sabemos por el movimiento de su mirada de arriba abajo, de la azotea de un edificio hasta el Chico en el suelo. Otro punto importante es el orden cronológico con que lo presenta, primero observamos la caída de la basura y posteriormente se encuentra con el Chico en el suelo, el cual conforme se abre la toma lo descubrimos en el primer plano del cuadro.

Cundo entra a escena la señora con la carriola es importante resaltar la alteración de dicho objeto cuyas dimensiones son más grandes de lo normal, esto corresponde a la figura redoblamiento de la categoría de los metaplasmos, que su equivalente en la literatura es repetir una palabra o aumentar uno de sus elementos, por ejemplo escribir tico-tico o ¡que tooonto!<sup>9</sup>

Era importante en esta acción que el Vagabundo supusiera que el bebé es un objeto extraviado, así como que la carriola destacara para que el Vagabundo se percatara de su entrada en escena e incluso pensara en el Chico como la pieza faltante de dicho carrito, y por lo tanto pudiéramos ver una cualidad de su carácter ético, es decir, su buena intención, en primera instancia

<sup>9</sup> Grupo  $\mu$ , *Retórica General*, p. 105.

porque después intentará abandonarlo a como de lugar.

### **16 EXT. – CALLE CON COLADERA - DÍA**

**No sabe qué hacer con el Chico, incluso piensa en tirarlo por la coladera pero se arrepiente. Hurga en la ropa del niño y encuentra una nota de su madre pidiendo que lo amen y cuiden. Entonces lo adopta y lo nombra John.**



Figura: Silepsis.

En esta escena hay un juego de objetos que dan verosimilitud a las acciones del personaje. Lo que ocurre es lo siguiente: al Vagabundo se le cae su bastón a la calle junto a una coladera, se sienta en la banqueta para recogerlo, al hacerlo se percata de la coladera, en su desesperación piensa incluso en tirarlo ahí, sin embargo su carácter ético no le permite cruzar esa línea. La coladera es una silepsis, es un objeto que funciona para permitir la caída del agua hacia el drenaje y evita que caigan otros objetos o personas, pero en esta escena el Vagabundo llega a considerarla como instrumento para deshacerse de una persona. Así este objeto permite demostrar el carácter ético del Vagabundo, quien tiene la opción de utilizarla como herramienta para una cruel acción o para demostrar la línea ética que no es capaz de cruzar.



Entonces balbuceando observa al Chico, husmea entre sus ropas y encuentra la nota suplicante de la madre que lo hace decidirse por adoptarlo, de nuevo hay una silepsis en el Chico como objeto, porque ahora no lo ve solo como una complicación en su vida sino también como un ser enternecedor.

### **18 INT. - CASA DEL VAGABUNDO – DÍA**

**El Chico está llorando y él intenta distraerlo con restos de comida que hay sobre la mesa. Usa un hueso como sonaja.**



Figura: Metonimia.

Entre el hueso y el objeto connotado, la sonaja, no hay una relación de conjunto, o de pertenencia al mismo campo semántico,



sin embargo por una relación de contigüidad en su forma, y recalcada la connotación por el movimiento que hace con su mano el Vagabundo, entendemos dicha figura. Esta es determinante en la caracterización del personaje porque es la manera constante de observar cómo resuelve sus problemas, es decir, adecua lo que tiene a sus necesidades, hace una metonimia

## **20 INT. - CASA DEL VAGABUNDO – DÍA**

**Adapta su casa a las necesidades del bebé. Construyó una cuna con telas y cuerdas amarradas al techo, una tetera la transformó en mamila y una tetera, también amarrada al techo, funciona como biberón. Corta de sus sábanas cuadritos que sirvan como pañales. También le corta un círculo al asiento de una silla y la coloca sobre una bacinica para que el Chico aprenda a hacer ahí del baño.**

Figura: Metonimia.

Entendemos que los objetos de esta escena están utilizados como cuna, biberón, pañales y bacinica porque en cada uno hay una referencia al objeto real que se designa. Sin embargo, lejos de toda connotación, telas y cuna, tetera y biberón, sábanas y pañales, tienen una relación lejana.

Sabemos que es cuna porque permite que se balancee el Chico. Sabemos que es un biberón porque consta de un orificio circular pequeño que permite dirigir la dirección de los líquidos. Sabemos que son pañales porque el Vagabundo mide que el tamaño cuadrado sea el adecuado al Chico y sabemos que la silla es una extensión de la bacinica porque la pone sobre una real.

## **II**

## **5 EXT. – CALLE – DÍA**

**También ya adoptó una rutina de trabajo junto con el Chico, reemplazando los vidrios de las ventanas de los vecinos. Y también se da sus momentos de gozo coqueteando con una de sus clientas.**



Figura: Oxímoron.



Aquí nuevamente se recalca el carácter del personaje. Su ética personal con sus variaciones respecto al concepto de trabajo justo y digno. Su trabajo es colocar vidrios, la ética es trabajar por el dinero de cada día, la variante consiste en la manera en que consigue que haya trabajo para él, rompiendo los vidrios en buen estado de las casas. Esta forma del gag la identificó Du Pasquier en un estudio semiótico sobre la estructura del gag en Búster Keaton, donde explica que:



La manera en que el gag se basa en la sucesión de dos funciones distintas, como unidad de significado normativa, se contrapone con una segunda perturbadora, que pulveriza el sentido de la primera sin desmentir la situación, aunque presentando un sentido distinto del aparente.<sup>10</sup>



El oxímoron está presente en la peculiar presencia del gag, en la contradicción de la ética del personaje reflejada en su profesión y la manera cómo usa los objetos propios de la actividad.



Otra idea importante aquí plasmada es que el Vagabundo ya empezaba a centrarse en su rol de padre en las escenas, sin embargo, al introducir el coqueteo con la clienta hay que considerar al personaje también de manera individual, como un hombre maduro que vive solo y gusta de la compañía de una mujer.



## 21 INT. – CASA DEL VAGABUNDO – MAÑANA



**El Vagabundo se levanta de su cama para desayunar lo que el Chico preparó. Utiliza su cobija como jorongo. Y al Chico le corrige sus modales, por ejemplo que no chupe el cuchillo del lado filoso, sino del liso.**

<sup>10</sup> Véase Antonio Costa, *Saber ver el cine*, p. 80.



Figura: Pareja.



Hay en esta escena un ejemplo de dos sentidos expresados a partir de un objeto. Es el caso de la cobija que utiliza también de jorongo gracias a una ranura que tienen en el centro, lo cual es justificable en un personaje que carece de dinero y no puede comprar por separado ambos objetos, y que como parte de su carácter ético está encontrar la solución a las dificultades que se presentan. En esta escena queda representada en su totalidad su cualidad de padre, de uno que cumple con su deber de enseñarle buenos modales a su hijo, aunque lo enseñado no es precisamente lo correcto.

### **23 EXT. – VECINDARIO DEL VAGABUNDO – DÍA**

**El Vagabundo detiene la pelea del Chico con un niño bravucón que le quitó los juguetes que la Mujer le regaló, pero cuando ve que el Chico lleva ventaja, se queda como observador y ahora la pelea parece un encuentro de box. Se consigue un problema mayor cuando el hermano fortachón del niño bravucón entra a escena y se desquita con el Vagabundo.**

Figura: Equivalencia.

De nuevo se observan las variantes de la ética personal del Vagabundo según su conveniencia. En primera instancia no estaba de acuerdo con la pelea pero al percatarse de la victoria rotunda del Chico sobre el adversario, lo apoya y transforma una ventana abierta con una cuerda atravesada y un vaso con agua sobre la bardita, como esquina de un ring de box y realiza la tradicional salpicada de agua para refrescar al combatiente, sólo que falla su tino y como no es un ring, sino una ventana, moja al hombre del interior de la habitación. La equivalencia apoya a este análisis a entender el carácter del personaje y la manera como se relaciona con el mundo exterior, cambiándole el sentido a las cosas.



### **25 INT. – CASA DEL VAGABUNDO – DÍA**

**Llama a un doctor para que atienda al Chico que ha caído enfermo.**

Figura: Oxímoron.

Los objetos hacen irritar al personaje del doctor porque le molesta su estado deteriorado, específicamente el de una silla, de la puerta y del periódico empolvado donde guardaba la nota suplicante de la Mujer. Esto es lo opuesto a la idea socialmente aceptada de lo que es un ambiente adecuado para un niño, por lo tanto un oxímoron. Y es en este punto en el que comienza el cuestionamiento de su capacidad como padre.



### **37 EXT. – ORFANATO – DÍA**

**Unos agentes del orfanato con apoyo del policía del vecindario se llevan al Chico para internarlo. El Vagabundo logra rescatarlo.**

Figura: Aposición.

El hecho de que el Vagabundo persiga el auto del orfanato corriendo por las azoteas nos hace pensar en el Vagabundo permeado de un sentido de ratero, ya que, culturalmente, es popular concebir a los rateros como los que andan por las azoteas. La connotación del personaje sería diferente si la persecución se hubiera hecho en otro lugar, como en la calle.



## **III**

### **12 EXT. – VECINDARIO DEL VAGABUNDO – DÍA**

**Regresa a su casa después de buscar fallidamente al Chico, quien fue secuestrado por el dueño del hostel donde pasaban la noche. Como no trae llaves, cae dormido en el escalón de la entrada al edificio. Sueña que se encuentra en el Cielo, todos visten túnicas blancas, alas de ángel y están alegres. Entre ellos está el fortachón con el que se peleó y el policía. El Chico, vestido así, abre la puerta, lo despierta y lo lleva a comprarse esa vestimenta. Ya con alas, ambos se disponen a**





dar un paseo. En eso la maldad entra al paraíso porque San Pedro, personificado por el dueño del hostel, se quedó dormido mientras cuidaba la reja de la entrada y así unos diablos lograron entrar a hurtadillas.



Ahora el Vagabundo, sentado angelicalmente en la jardinera de un árbol y con un arpa en las manos, comienza a coquetear con la novia del fortachón con el que en la vida real se había peleado, esto ocurre por influencia de los diablos.



Llega el novio, y también por influencia de los diablos, se desatan en su interior unos celos que provocan una pelea a golpes con el Vagabundo.



El policía aparece para terminar la pelea, pero lo que hace es capturar al Vagabundo. Éste se escabulle y huye pero es alcanzado por las balas del policía.



El Vagabundo termina muerto en la entrada de su casa. El Chico se abre paso entre la gente y corre a su lado llorando.



Figura: Metáfora *in absentia*.

La escena del sueño es fundamental como descripción de este personaje, es un paréntesis en la acción para la expresión del mundo interior del Vagabundo.



Lo que ocurre es prácticamente lo mismo que cuando está despierto, tiene paseos, coquetea con mujeres, se busca problemas con sus esposos o novios y lo persigue la policía. La diferencia es que en el sueño está en el Cielo, todos visten alas y los culpables de los sentimientos iracundos de los demás son provocados por unos diablos entrometidos y no por lo que él hace.

Hay una interesante manera de plantear una concepción de la vida terrenal en esta escena, porque a pesar de tratarse de una representación de un estado divino, curiosamente donde puedes obtener tus alas angelicales en una tienda, es una recreación de su



realidad con sus interpretaciones personales. La figura retórica presente es la metáfora *in absentia* sobre la percepción del Vagabundo acerca de su vida, los dos elementos de esta figura son la vida real y la representación celestial, la intersección la conforma similitud de las vivencias despierto y en sueño. Es una metáfora de cómo es su vida real y no de cómo sería en el Cielo, aunque pareciera lo contrario. El objeto que permite entrar en este análisis son las alas, que no son innatas a estos seres sino que se pueden comprar cual común accesorio, son el elemento que desvía el sentido de la vida celestial y permite que se forme la metáfora.

Podemos identificar el sentido de esta figura a través de las marcas que constantemente advierten que la representación es de lo que el Vagabundo ha vivido en la realidad, porque son situaciones y personajes que ya habíamos visto, pero ahora presentadas con un aspecto divino.

Entonces, el Vagabundo es un hombre que en el cielo o en la tierra terminará coqueteando con alguna mujer comprometida con otro hombre, quien en un conflicto entre dos será al que la policía persiga, es quien guía los pasos del Chico pero que también es salvado por él. Es quien vive todos los días gozando de los placeres sencillos que la vida le puede ofrecer como dar un paseo, pero que cada momento es sobrevivir a las adversidades de la vida ocasionadas por él mismo muchas veces por su permisiva ética personal, pero que para él es por culpa de los demás. Es un vagabundo que el mismo Chaplin describe como:

Polifacético, vagabundo, caballero, poeta, soñador, solitario en espera de un idilio o aventura. Quisiera hacerse pasar por un sabio, músico, duque, jugador de polo. Sin embargo, lo más que hace es coger colillas o quitarle su caramelo a un bebé. Y, naturalmente, si la ocasión lo requiere, le dará una patada a una

dama en el nalgatorio ¡pero sólo en caso de incontenible furia!<sup>11</sup>

EL CHICO.

¿Qué quiere? Estar con su papá, quien para él es el Vagabundo. Como cualidad universal de un niño, lo que quiere es satisfacer sus necesidades primarias, jugar y recibir el cariño de su padre.

¿Cómo es? Es travieso, cariñoso, cuando ayuda en la preparación del desayuno asume actitudes de responsabilidad y mando sobre el Vagabundo, también presenta momentos donde deja a un lado los conceptos de bueno o malo con tal de sobrevivir, que es reflejo del carácter del mismo Vagabundo.

Sus acciones son las siguientes:



## I

En la primera secuencia de la película, el Chico es un personaje pasivo. Por lo mismo de tratarse de un bebé, es propio de su condición que sea en quien repercuten las acciones de los demás personajes. Nace en un hospital de caridad, es abandonado en el interior de un auto lujoso que luego es robado por dos asaltantes, es recogido por el Vagabundo, quien primero lo entrega a una señora de una carriola, luego trata de deshacerse de él y finalmente lo adopta y lo llama John.



## II

A partir de la segunda secuencia, el personaje del Chico deja de ser pasivo y empieza a hacer acciones que ya demuestran su carácter ético, aunque siguen siendo actos por imitación a lo que hace el Vagabundo y no producto de una decisión totalmente propia. Es parte de una rutina diaria para comer, trabajar, aprender modales, escapar de la policía.



---

<sup>11</sup> Charles Chaplin, *op. cit.*, p. 158.



### 5 EXT. – CALLE – DÍA

Es parte de la rutina de trabajo del Vagabundo, lanzando piedras a los vidrios de las ventanas de los vecinos que posteriormente el Vagabundo reemplazará por uno nuevo.

Figura: Comparación por apareamiento y oxímoron.



En esta escena se presenta, como ocurría en el Vagabundo, la peculiar ética personal flexible a cruzar la línea de lo debido e indebido en nombre de la sobrevivencia. La comparación por apareamiento la ubicamos al observar el mismo comportamiento en él y en el Vagabundo. El oxímoron consiste en la contradicción existente de hacer un mal (romper vidrios) para generar un bien (darle trabajo digno al Vagabundo)



### 21 INT. – CASA DEL VAGABUNDO – MAÑANA

El chico prepara el desayuno e incluso regaña al Vagabundo para que ya se levante de la cama.

Figura: Oxímoron.



Esta escena marca el comienzo de actos donde se muestra su propio carácter. Un carácter más disciplinado que el del Vagabundo, tanto que se intercambia el rol de mando por unos instantes, lo cual es el hecho que marca la figura retórica.



### 23 EXT. – VECINDARIO DEL VAGABUNDO – DÍA

Sale a jugar con sus juguetes, pero comienza a pelearse a golpes con un niño bravucón que intentó quitárselos.



### 30 INT – CASA DEL VAGABUNDO – DÍA

El chico golpea a los del orfanato, primero para que no se lo lleven y después para que suelten al Vagabundo.

Figura: Comparación por apareamiento y cópula.



En estas dos escenas el comportamiento del Chico oscila entre un comportamiento pasivo y las acciones que recurren a la infracción de reglas y a los golpes que son imitación del carácter del Vagabundo. La cópula se identifica al encontrar que el hecho de agarrarse a golpes con el niño bravucón para recuperar los



juguetes que abrazaba y besaba cuando penas se los habían regalado, es muy similar a la manera como luchó para que las autoridades del orfanato y el policía dejaran de golpear al Vagabundo. Esta cópula expresa que el Chico lucha a golpes cuando defiende lo que le importa.



### III

#### 3 INT. – ESTACIÓN DE POLICÍA – NOCHE

Jalenea de las barbas al dueño del Hostal para que lo deje libre.



#### 10 INT. – ESTACIÓN DE POLICÍA – MAÑANA

El Chico espera triste en la estación de policía.

#### 25 EXT. – CASA ELEGANTE – DÍA

El Chico sale de la casa donde se encuentra con su madre y salta a los brazos del Vagabundo.



Figura: Silepsis.

Finalmente en esta última secuencia, las acciones del Chico expresan su afecto por el Vagabundo, como testimonio de su opinión sobre el trabajo paterno recibido por este personaje, lo cual en retórica podemos entenderlo como una silepsis, porque el Chico golpea al señor no sólo por el hecho de dañar a alguien sino también en el sentido de que es un reclamo por haberlo separado del Vagabundo. Está triste en la banca no porque esta sólo sino porque lo extraña y finalmente salta a los brazos del vagabundo como gesto de alegría y amor.



FIN

### CONCLUSIONES

El objeto está para que el personaje lo use y lo transforme dependiendo de su carácter ético: recurrirá a un auto lujoso para explicar que su desdicha se debe en parte a su pobreza o utilizará una cobija también como jorongo para demostrar al espectador que no hay carencia que no pueda suplirse con lo obtenido. Las figuras retóricas de las que se apoyó este estudio, hayan su sentido de la relación del grado cero de significado con el uso y las intenciones de los personajes que los utilizan.

Respecto a la Mujer, las sinédoques particularizantes y las comparaciones por aposición permitieron entender su estado tanto económico como anímico, los oxímoron reafirmaron los motivos que originaron sus acciones. Si en una escena se encuentra sumisa ante los lujos y en otra ya no, se pudo descartar que la desdicha era provocada en mayor medida por la carencia económica, así el oxímoron permitió rastrear otros factores como la soledad o su sentimiento de incapacidad. Finalmente la metáfora *in absentia* presente en la escena de las flores hace hincapié en la representación visual de la transformación del personaje en el curso de este drama.

Del Hombre sólo era necesario saber que su interés estaba puesto totalmente en su pintura y su desarrollo como artista, para esto Chaplin sólo recurrió a la antanaclasis y a la sinédoque particularizante, lo cual equivale a rodear el escenario en el que se desenvuelve el personaje con los objetos adecuados y necesarios para que su entendimiento sea posible con una sola mirada.

Los objetos que conforman la atmósfera del Vagabundo constituyen un festín de comparaciones y dobles sentidos. El Vagabundo es el personaje que con un carácter de exuberante ingenuidad pone en tela de juicio lo que para otros personajes es asunto crucial y catastrófico, como el hecho de ser pobre y adoptar un bebé recién nacido, defenderse a golpes si es la única manera de salir ileso en el conflicto o conseguir trabajo de vidriero rompiendo los que están en buen estado de las casas.

La metonimia se presenta cuando dentro de las razones muy propias del Vagabundo es coherente cambiar el uso que se le puede dar a los objetos, como es utilizar un hueso como sonaja, un trozo de sábana como pañal o una tetera como biberón. El oxímoron aparece cuando la cualidad de las acciones del personaje entran en conflicto con las convenciones sociales, es decir, para él es hasta cierto punto normal conseguir trabajo rompiendo vidrios y vivir en un hogar donde una silla puede ser también una bacinica, pero para personajes regidos por las convenciones sociales como el doctor, se trata de una contradicción intolerable.

La representación más sublime de este personaje se ubica en la escena del sueño celestial donde por medio de una metáfora *in absentia* entendemos que vive cada día para disfrutar de los deleites de la vida como los paseos y las mujeres, y que su mala fortuna se debe a causas ajenas a él y sobre todo ajenas a su flexible ética.

El Chico como personaje halla su definición a partir de las figuras de comparación por apareamiento como resultado de ser alguien que aprende a vivir tomando como ejemplo al Vagabundo que funge como su padre, así como del oxímoron, porque es tal la influencia de dicho personaje que en ocasiones intercambia el rol de mando con él.

Este capítulo pretendió entender al personaje no como un ente vivo lleno de las complejidades que definen al ser humano, sino como una representación de caracteres éticos, acciones y motivos que permiten la representación de un argumento. Una vez puesto a la luz, ¿qué buscan nuestros personajes?, y por consiguiente, teniendo deducciones sobre quiénes son, ¿será de mayor riqueza estudiar cómo se entrelazan las acciones de cada uno y en qué desembocan dentro del universo que osa llamarse *El Chico*?

### CAPÍTULO III

## LA RETÓRICA DEL OBJETO EN LA REPRESENTACIÓN DEL ARGUMENTO

A picture with a smile – and perhaps, a tear.<sup>1</sup>  
Primer intertítulo de *El Chico*.

#### DEFINICIÓN DE ARGUMENTO.

¿Toda acción conforma un argumento? Aristóteles dedica gran parte de su obra, *Poética*, en aclarar que una acción es aquella que tiene principio, medio y final y que debe ser unitaria, donde los actos parciales están unidos y sus antecedentes proceden por la vía de la necesidad o verosimilitud,<sup>2</sup> es decir, que no se conforma de una mera sucesión consecutiva de acciones sino de hechos concatenados necesarios para la expresión de la idea del argumento.

Es la peculiar disposición de las acciones. Lo más importante es la trama de los actos puesto que la tragedia es reproducción imitativa de las acciones de los hombres. Sólo mediante las acciones adquieren carácter. Actos y trama son el fin (lo supremo) de todo. Es el principio mismo.<sup>3</sup>

La materia prima de la trama es la vida.<sup>4</sup> ¿Cómo se estructura esta representación de elementos de la vida? Aristóteles definió en su *Poética* que un argumento consta de una idea general y su desarrollo en episodios, estructurados de la siguiente manera:<sup>5</sup>

- Nudo. Lo que va desde el principio hasta aquella parte última en que se trueca la suerte hacia buena o malaventura.
- Desenlace. La parte que va desde el comienzo de tal inversión hasta el final.

---

<sup>1</sup> Intertítulos iniciales de la película. Traducción: “Una película con una sonrisa y quizá una lágrima.” Véase guión anexo.

<sup>2</sup> Aristóteles, *Poética*, pp. 12,16

<sup>3</sup> *Ibid*, p. 10.

<sup>4</sup> Eric Bentley, *La vida del drama*, p. 39.

<sup>5</sup> Aristóteles, *op. cit*, pp. 26-27.

Añade que los argumentos tradicionales tratan alguno de los siguientes puntos:<sup>6</sup>

- Se presenta una acción como hecha a ciencia y conciencia.
- Se comete algo terrible, más sin saberlo, y después de hecho se reconoce el parentesco.
- Que quien está a punto de hacer por ignorancia algo irreparable, lo reconoce en el punto mismo de ir a hacerlo.

En este capítulo, la unidad de acción de *El Chico* quedará al descubierto, ya que se estudiará la dependencia de las acciones entramadas. En la teoría de la *Poética* se señala que “ningún acto debe quedar sin explicación racional, dentro de la trama, y si alguno quedare, sea fuera de la tragedia”.<sup>7</sup>

Podemos señalar, por lo anterior, que este estudio comienza con la observación de la idea general y los episodios de *El Chico* que previamente ya habíamos dividido en secuencias, así como, identificar si recurre a algunas de las formas de argumentos tradicionales que plantea Aristóteles. Esto nos dará como resultado una aglomeración de situaciones, de las cuales debemos descifrar los mecanismos que mantienen la cohesión entre ellos, que frenan o aceleran su desarrollo, la peculiar disposición y función de las acciones dentro del universo del argumento, la unidad de acción, la cual es fundamental estudiar a la luz del género dramático al que pertenece.

#### ANOTACIONES SOBRE EL MELODRAMA Y LA FARSA.

Determinar el género en *El Chico* es fundamental, ya que cada género tiene como finalidad provocar en el público diferentes pasiones y reflexiones. Incluso como cuestión de método es conveniente comenzar con el desciframiento de esta categoría a manera de antecedente, es decir, saber las intenciones de la obra en la que nos estamos adentrando.

Las categorías no son más que un compromiso con el caos, Bernard Berenson.<sup>8</sup>

---

<sup>6</sup> Véase *Ibíd*, p. 21.

<sup>7</sup> *Ibíd*, p. 23.

<sup>8</sup> Véase Eric Bentley, *op. cit*, p. 286.

El primer intertítulo proyectado en *El Chico* indica que “es una película con una sonrisa y quizá una lágrima”<sup>9</sup>. Los planes de Chaplin respecto a este, su primer largometraje, eran hacer una película seria, que a través de ciertos episodios cómicos ocultase su ironía, su piedad, su sátira.<sup>10</sup>

Para Chaplin, *El Chico* es la transición de la comedia burlesca a la sentimental:

Era una cuestión de matiz y de habilidad al disponer las secuencias. Aduje que la forma surgía después de haberla uno creado. Que si el artista imagina un mundo y cree sinceramente en él, sin tener en cuenta los componentes que haya en él, ese mundo resultará convincente. Claro es que no tenía otras bases en que apoyar esta teoría, a no ser en la intuición. Se había utilizado la sátira, la farsa, el realismo, el naturalismo, el melodrama y la fantasía; pero la comedia burlesca cruda y el sentimentalismo, que eran las premisas sobre las cuales se cimentaba *El Chico*, era una innovación.<sup>11</sup>

En *The New Janitor* (1914), uno de sus primeros cortometrajes, ya se puede ubicar un intento de agregar un elemento trágico a sus farsas.

*The New Janitor* es la primera tentación de añadir otra dimensión a mis películas, el drama. Empecé a gesticular de un modo dramático, aunque expresaba un sentimiento burlesco. Confirmé algo que ya presentía, estaba capacitado para provocar lágrimas tanto como la risa.<sup>12</sup>

George Sadoul, en su libro *Vida de Chaplin*, identificó el manejo de un género dramático en el trabajo de Chaplin, y en específico de *El Chico*, de la siguiente manera:

Los finales dichosos de *Easy Street*, de *Charlot Soldado*, o de *Una Vida de Perro*, habían sido sátiras deliberadas. Chaplin denunciaba así los mitos de Hollywood. [...] Pero

---

<sup>9</sup> Véase el guión anexo al final.

<sup>10</sup> George Sadoul, *Vida de Chaplin*, p. 92.

<sup>11</sup> Charles Chaplin, *Mi autobiografía*, p. 258.

<sup>12</sup> *Ibíd*, pp. 168-169.

en *El Chico*, Chaplin toma en serio el desenlace de una intriga afín a los antiguos melodramas. En *El Chico*, su vuelo lírico (sublime), se limitaba a la escena, bastante breve, del Paraíso. La exposición de los motivos ocupaba casi toda una obra más dramática que cómica.<sup>13</sup>

Si comenzamos el desciframiento del género al que pertenece *El Chico* encontramos que el argumento de una madre que a falta de recursos económicos abandona su bebé en el interior de un auto de lujo, que por causas del destino lo pierde de vista y que su vida futura será determinada por el sentimiento de culpa que dicho episodio provocó, se rige bajo las leyes de la más ortodoxa tragedia. Eric Bentley escribe sobre dicho género las siguientes cualidades:

La tragedia impone lo que tal vez sea la más directa, total y sincera identificación con la culpa que el arte pueda ofrecer. La dinámica de la acción trágica corresponde a nuestra apremiante búsqueda de la inocencia. La pasión de la elocuencia trágica corresponde a nuestra urgente demanda de un veredicto de Inocente. Pero esta búsqueda y demanda son inútiles. Sólo podrían obtener éxito burlándose de la justicia. El héroe trágico es culpable. [...] En la tragedia no se necesita un villano. Somos traicionados por lo que es falso dentro de nosotros. [...] Personajes de la tragedia y la comedia versan sobre desviaciones extremas de la conducta normal de los hombres, sobre extremas perturbaciones del equilibrio humano. [...] Las deficiencias mentales, las pasiones monstruosas y destructivas son aún más considerables en la tragedia. [...] La tragedia abre las más hondas heridas y deja al descubierto las úlceras que están debajo de los tejidos. La metáfora alude a la relación directa de la tragedia con el dolor.<sup>14</sup>

Incluso el episodio del Hombre puede identificarse dentro de esta definición del género, ya que es la representación dolorosa de un hombre que no busca responsabilizarse por su hijo recién nacido, y ya no digamos de la Mujer. Sin

---

<sup>13</sup> George Sadoul, *op. cit.*, p. 94.

<sup>14</sup> Eric Bentley, *op. cit.*, pp. 242, 248, 250, 253, 276.

embargo, esta trama no cumple con una última regla fundamental de la tragedia, que su final sea desgraciado y termine con muerte.<sup>15</sup>

En la secuencia final de la película, la Mujer recupera al Chico y a través de la policía llama al Vagabundo a su lado. Los tres personajes terminan juntos y contentos. Final que podríamos pensarlo como un acto propio de la tragicomedia, la cual es la tragedia con final feliz,<sup>16</sup> donde “la comedia pierde su amplitud y la tragedia su profundidad”.<sup>17</sup> Sin embargo, este final no lo considero propio de la comedia, y por lo tanto de la tragicomedia, porque no consiste en el cambio por completo de la mala fortuna a la buena fortuna de los personajes, o no queda totalmente explícito, por ejemplo no tenemos la certeza de si la Mujer va a compartir su fortuna con el Vagabundo, o si en adelante vivirán juntos los tres, no hay un desenmascaramiento de un personaje o de un enredo, sólo un desencadenamiento verosímil entre los personajes involucrados:

La comedia se especializa en mantener las apariencias. El desenmascaramiento en la comedia es típicamente el desenmascaramiento de uno solo de los personajes en una escena decisiva. [...] La tragedia y la comedia, en contraposición a la farsa y el melodrama, se preocupan por la justicia.<sup>18</sup>

Por lo tanto considero que es más propio considerar toda la obra como parte del género del melodrama:

La base del melodrama está en la piedad por el héroe y temor por el villano. [...] El melodrama es humano, pero sin madurez. Es imaginativo, pero carece de inteligencia. Es ilógica y a veces irracional, la tragedia es lógica y racional. [...] El interés del melodrama tiende a centrarse en la figura del villano para contrarrestar las acciones tediosas.<sup>19</sup>

---

<sup>15</sup> *Ibíd*, p. 253.

<sup>16</sup> Véase *Ibíd*, p. 291.

<sup>17</sup> *Ibíd*, p. 292.

<sup>18</sup> *Ibíd*, pp.225, 242.

<sup>19</sup> *Ibíd*, pp. 187, 204, 247.

En este argumento tenemos dos héroes, la Mujer y el Vagabundo, el villano son el destino y los personajes con autoridad o fuerza, como la policía, la institución del orfanato y los hombres bravucones como los rateros o los fortachones. En el melodrama se representan las pasiones y defectos humanos y permite un final no tan devastador como el de la tragedia pero tampoco tan regocijante como lo permiten la comedia y la tragicomedia. *El Chico* es la representación de pasiones humanas nada extraordinarias de la vida real, como el hecho de tener un hijo no deseado, el desamor, la soledad y la pobreza. En esta película, a partir de los personajes, son puestos en evidencia defectos humanos como el egoísmo, la desorientación, el abuso, la ambición, pero también pasiones como el amor, la gratitud, el compañerismo. El final que determinó Chaplin para su filme consiste en el desencadenamiento propio de los caracteres éticos de los dos héroes, sin desenmascaramiento, porque era propio de la Mujer compensar al Vagabundo por el amor con que cuidó al Chico, no privándolo de verlo.

Este primer largometraje de Chaplin no quedó totalmente desligado de la farsa, primordial de sus primeros trabajos, a pesar de sus intenciones de hacer una película seria. La farsa aún está presente en esta obra, sobre todo en la representación de la vida del personaje del Vagabundo. No es el género principal como ya describimos anteriormente pero permite que se cumpla la premisa fundamental de esta película, advertida en el primer intertítulo, la farsa es la que logra provocar la sonrisa que se debe vislumbrar antes o después de una lágrima.

La farsa no nos presenta las imágenes purpúreas y aumentadas del melodrama. Sólo puede hacer uso del marco ordinario y limitado de la vida diaria y de los hombres ordinarios y desaliñados de la calle. La farsa nos muestra a la vez las fantasías más libres y extravagantes y las realidades más anodinas de la vida cotidiana. La contraposición de unas y otras constituye la esencia misma de este arte, es decir, la dialéctica de la farsa. La apariencia de la farsa es grave y jovial a la vez. [...] La farsa consiste en una verdadera estructura de hechos absurdos. [...] La farsa desarrolla y aprovecha en todo lo posible los más intensos contrastes entre el tono y el contenido, la superficie y la sustancia, pero apenas uno de los dos elementos de esa dialéctica no se halla presente en su forma pura o extrema, el drama corre peligro de diluirse. [...] En la farsa, el desenmascaramiento no cesa en ningún instante. La acción favorita del bufo es hacer

trizas las apariencias, y su efecto favorito es la conmoción que su acto provoca entre el público. Hacemos entrar en escena a un actor farsesco todas las apariencias corren peligro. [...] En la farsa, en ningún momento, nos sentimos inclinados a sentir pena por las víctimas. Estamos demasiado encantados haciendo de victimarios. [...] La farsa ofrece la oportunidad de fugar de la vida, de aligerar las presiones del día, de retomar a la irresponsabilidad de la niñez. El sentimiento cómico, contrariamente al impulso farsesco, trata de tomar en cuenta a la vida, de tener presentes las presiones del día y las responsabilidades de la vida adulta.<sup>20</sup>

Chaplin introduce la farsa en *El Chico* para burlarse de la seriedad de un aspecto de la realidad representada, para desafiar la estricta posición del ‘deber ser’ y dar al espectador una sonrisa que lo aleje momentáneamente del sufrimiento de lo trágico, pero que engañosamente lo hace bajar la guardia para el siguiente bombardeo sobre ideas de la cruel realidad.

Anteriormente se determinó que *El Chico* pertenece a un melodrama con retoques de farsa, es relevante para este análisis retomar esta conclusión para el estudio poético que propone Aristóteles, la *Poética* sólo estudia la división de un drama en tragedia y epopeya, pero las definiciones de lo que se debe encontrar en un argumento son de gran utilidad para esta tesis, la cual se complementa con las definiciones del melodrama extraídas de Eric Bentley.

Las partes constitutivas de la tragedia, de acuerdo con la poética aristotélica son:<sup>21</sup>

- Pericia. Inversión de las cosas en sentido contrario.
- Reconocimiento: cambio de ignorancia a conocimiento que lleva a amistad o enemistad de los predestinados a mala o buena ventura. Por señas (cartas cicatrices) por recuerdo, por raciocinio, por los hechos mismos produciendo desconcierto y sorpresa.<sup>22</sup>
- Pasión: acción perniciosa y lamentable, por ejemplo las muertes, heridas, tormentos.

---

<sup>20</sup> *Ibíd*, pp. 224, 227, 225, 275.

<sup>21</sup> Aristóteles, *op. cit*, pp. 16-17.

<sup>22</sup> *Ibíd*, p. 24.

Finalmente como últimas consideraciones sobre la constitución de la tragedia en este capítulo cito el texto de Eric Bentley:

Para Voltaire el alma de la tragedia es la prolongación, durante todo el tiempo posible, de una incertidumbre. Cada escena debe servir para atar y desatar la intriga, cada parlamento ha de presentar un obstáculo o ser la preparación de lo que sigue. [...] La primera de las pasiones es el suspenso, el tiempo creciente de interés. Desarrollo gradual, prolongación de incertidumbres. Los nudos atados y desatado de la intriga.<sup>23</sup>

¿Qué ocurre en El Chico?

- La Mujer abandona al Chico.
- El bebé llega a manos del Vagabundo y lo adopta.
- El Chico y el Vagabundo viven juntos.
- El Vagabundo pierde al Chico.
- La Mujer lo recupera y manda llamar al Vagabundo a su lado.

De acuerdo con la *Poética* de Aristóteles, el nudo del argumento comienza desde la primera escena, desde que aparece nuestro primer personaje, la Mujer saliendo del hospital de caridad con su bebé en los brazos, porque desde ese momento ya se presentan pistas de lo que abarcará este drama. El desenlace es muy pequeño en esta película, dura exactamente un minuto. Lo ubicamos al final de la tercera secuencia y consiste en el reencuentro de los tres personajes protagónicos, desde que el policía busca al Vagabundo en su vecindario hasta que lo lleva a la casa de la Mujer y lo reciben con alegría tanto ella como el Chico.

Considero que dentro de la teoría aristotélica esta película tiene un argumento tradicional en el que se comete algo terrible, más sin saberlo, y después de hecho se reconoce el parentesco, ya que la Mujer abandona al Chico creyendo que será lo más adecuado, sin embargo, una vez que se arrepiente ya es demasiado tarde, la situación ya no es la misma que cuando ella dejó al Chico en el interior del auto.

---

<sup>23</sup> Eric Bentley, *op. cit.*, pp. 31, 32.

¿Cómo se representa este argumento?

## I



En las primeras 9 escenas es fundamental la concepción del héroe trágico aristotélico en la Mujer y el Hombre, el cual se define como “donde ha de trocarse la suerte no de mala en buena, sino, al contrario, de buena en mala, y no a causa de acción perversa sino a causa de un grande yerro del personaje”.<sup>24</sup> Ambos a su manera, están abandonando al Chico, ambos personajes están determinados por la culpa, porque son los que cometerán algo terrible, pero únicamente la Mujer continuará presente en las escenas para llevar a cabo el reencuentro final.



## 2 EXT. –HOSPITAL DE CARIDAD - DÍA

**La Mujer, de semblante triste, sale de un hospital de caridad con el Chico recién nacido.**



## 3 EXT. – PARQUE – DÍA

**Llega a un parque solitario y se sienta en una banca.**

Figura: comparación metafórica.



Esta banca es importante para la acción ya que es el mismo espacio reflexivo y solitario en el que este personaje toma decisiones. La banca está para recordarnos no sólo la soledad que la Mujer y la banca comparten sino también una categoría mayor, que es lo melancólico de la situación y de la decisión que toma. Esta aportación de la banca así como de la presentación lúgubre del hospital de caridad es una comparación metafórica de la situación de la mujer en la soledad, tristeza y decadencia.



## 4 INT. – ESTUDIO DE PINTURA DEL HOMBRE – DÍA

**El hombre tira al fuego, sin percatarse, el retrato de la Mujer, y deja que se consuma.**



Figura: Pareja.

En el capítulo anterior hablamos de la triada (retrato,

<sup>24</sup> Aristóteles, *op. cit.*, p. 19.



cuadro, chimenea) y su aportación a la caracterización del personaje del Hombre. Ahora dentro del marco del argumento es relevante recordar que una vez que se consume el retrato de la mujer en el fuego de la chimenea, este personaje no vuelve a aparecer. En esta escena hay una figura retórica de adjunción, una pareja, ya que al hecho de que el retrato se consume se le puede añadir el sentido de que el personaje del Hombre se consume dentro del argumento, esto lo damos por hecho a causa de su ausencia en las demás secuencias. Finalmente con esta única secuencia se expresa lo suficiente sobre la postura del padre en el drama, ausente.



### **5 EXT. – VECINDARIO ELEGANTE – DÍA**

**La Mujer abandona al Chico en el interior de un auto lujoso. Inmediatamente el auto es robado por dos sujetos.**



El auto y el robo están para alargar la situación trágica de la Mujer, impedir la pronta reconciliación.

### **7 EXT. – VECINDARIO POBRE – DÍA**

**Los dos rateros llegan a un vecindario pobre, se percatan de la presencia del Chico y lo abandonan junto a unos botes de basura en un callejón.**



Figura: Oxímoron.

Como obra poética, este es un primer momento donde hay un cambio en el desarrollo pronosticado de los acontecimientos, hay un primer elemento de pericia, ya que el niño en lugar de terminar en un ambiente lujoso terminará en el suelo de un callejón, junto a la basura, situación peor a la que la misma Mujer podría haberle dado si lo hubiera conservado. Por lo tanto, es el automóvil el instrumento que permite realizar la trayectoria del Chico en el sentido contrario a la buena fortuna, y por lo tanto hablamos de un oxímoron.



### **9 EXT. – PARQUE – DÍA**

**La Mujer está en la banca del sendero solitario.**

Figura: Metáfora *in absentia*.



De nuevo la banca actúa como metáfora *in absentia* para recordar la atmósfera de la situación de la Mujer quien cree que lo trágico ha terminado porque ya dejó al Chico en un vecindario lujoso, sin embargo la tragedia para ella apenas comienza porque se volverá más difícil resarcir sus actos.



#### 10 EXT. – CALLEJÓN POBRE. DÍA

**El vagabundo, mientras encendía su cigarrillo, escucha el llanto del Chico. Surgen hipótesis sobre su situación. Primero cree que cayó de uno de los edificios como la basura que instantes antes le entorpeció su caminata. Después cree que cayó de la carriola de una señora que va pasando por el lugar. La señora le pide que recoja al Chico. El Vagabundo ahora busca deshacerse de él.**



**Su primer intento es dejarlo donde lo encontró pero lo interrumpe la presencia de un policía. Después se lo encarga a un viejito y se echa a correr pero el viejito lo coloca de nuevo en la carriola de la anterior señora, quien se da cuenta justo cuando el Vagabundo pasa por enfrente. Entonces tiene que volver a tomarlo porque de nuevo ha aparecido un policía. Finalmente piensa la posibilidad de tirarlo por una coladera.**



Figura: Cópula y metáfora *in praesentia*.

La primera impresión cuando vemos en la pantalla un bebé en el suelo abandonado y un hombre de semblante desvencijado, pero bien intencionado, es que este personaje adoptará al Chico, sin embargo, ¿por qué habría de ser tan sencillo adoptar un bebé huérfano?, ¿por qué debería hacerlo este personaje?



En efecto, la primera reacción de este personaje es ubicar las razones por las que podría estar tirado y encontrar el lugar al que pertenece y devolverlo. El Vagabundo lo compara, una cópula, con la basura que antes caía. Siguiendo la suposición de que de algún lado debió caer, es muy oportuno que al fondo del cuadro veamos





pasar una señora con una carriola más grande de lo normal.



Se da cuenta que el bebé es su responsabilidad cuando la señora no lo toma, entonces busca la manera de deshacerse de él, pero aquí considero entran en juego las coincidencias impuestas por el destino porque aparecerá la figura de un policía y la anterior carriola para impedir que el Chico caiga en otras manos. Durante toda esta escena el Vagabundo, utilizando al Chico como objeto, muy al estilo de la farsa estará desenmascarando a dos personajes, una mujer con un hijo en una carriola que no tendrá compasión



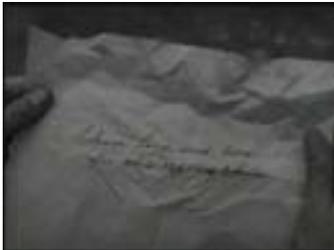
por un huérfano y un anciano que en cuanto observa la carriola vacía lo depositará ahí sin importar que no era de ese lugar de donde sacó al Chico. Finalmente aparece la escena con la coladera, momento decisivo donde el personaje podría cruzar la línea de su carácter ético y tal vez dejar de lado su tono fársico y entrar en la tragedia, ya que la culpa marcaría su devenir. Por tal motivo la



carriola que provoca el malentendido del Vagabundo, que se cruzará en el paso del viejito y ocasiona que le sea, así como el bastón que al caerse justo donde está la coladera que tentará los límites éticos del personaje son metáfora *in praesentia* de las disposiciones del destino. Porque los objetos tienen una relación con los personajes equivalente a lo que concebimos como destino del cual no pueden escapar, en este drama.



#### **16 EXT. – CALLE CON COLADERA - DÍA**



**Encuentra la nota suplicante de la madre “Le ruego ame y cuide a este niño huérfano”. Entonces el Vagabundo lo adopta.**

Figura: Silepsis.



Con la anterior escena al espectador queda claro que resultó más común que la mayoría de los personajes rechazaran adoptar al bebé huérfano que ser tocados por su ternura y adoptarlo. Entonces ahora parecería más complicado encontrar una razón verosímil para que el Vagabundo lo adopte, porque es justo lo que



tiene que ocurrir. ¿Cómo hacerlo? Parece que Chaplin llevó a su personaje del Vagabundo a una situación de todo o nada, o adoptarlo o dejarlo ir por la coladera. Es a través de la carta que la Mujer puso entre las ropas del Chico que al fin llega el despertar de la ternura necesaria para que el Vagabundo se decida por quedárselo, ponerle un nombre y modificar su vida. En las anteriores dos escenas es fundamental observar que los personajes actúan no con lógica sino por pasiones, no importando si implica la muerte del huérfano, lo cuál permite a la obra recalcar su carácter melodramático. Al despertar piedad por el Chico, en medio de la farsa predominante a causa del actuar del Vagabundo. La nota es entonces el objeto que permite el oxímoron provocado por el automóvil de lujo y por sí sola en retórica representa una silepsis, ya que en un sentido es una nota suplicante y en un sentido más abstracto es el papel que le da personalidad al bebé. Esto permite que el Vagabundo lo deje de ver como objeto después de su lectura, para ahora concebirlo como un pobre niño huérfano.



### **18 INT. - CASA DEL VAGABUNDO – DÍA**

**El Vagabundo lleva al Chico a su casa y lo nombra John.**

Figura: Oxímoron.

En esta escena el hecho de nombrarlo reafirma el nudo en la trama que es la pertenencia del Chico ahora al Vagabundo. La figura retórica se presenta cuando quedan al descubierto las condiciones totalmente contrarias a las imaginadas por la Mujer para con el Chico.



### **19 EXT. – VECINDARIO ELEGANTE – DÍA**

**La Mujer regresa al vecindario elegante para recuperar al Chico pero se da cuenta de que el auto ha sido robado.**

Figura: Oxímoron.

En esta escena queda al descubierto las condiciones totalmente contrarias a las imaginadas por la Mujer para con el Chico. Entre la escena 18 donde se presenta una casa muy





deteriorada, sucia y con personajes poco cuidadosos en sus formas (las vecinas que están en la entrada de su casa) y ésta donde la casa es de aspecto limpio y elegante y las personas son de maneras refinadas (el chofer, mayordomo y la dueña) la figura retórica presente es el oxímoron, ya que es la presentación de dos lugares con aspectos opuestos.



## 20 INT. - CASA DEL VAGABUNDO – DÍA

**El Vagabundo adecua su casa para las necesidades del nuevo inquilino.**



Figura: Metonimia.

Al respecto hay una respuesta a la pregunta ¿cuántos cuidados le va a proporcionar el Vagabundo al Chico? Lo cuál es diferente a cuántos recursos económicos le puede proporcionar. La respuesta está presente en forma de metonimia, no hay relación de sentido entre tetera, cuna, pañales, sábanas, etc., con cariño, cuidado o interés, pero al ver la acción del Vagabundo de adecuar sus utensilios diarios a las necesidades del Chico, entonces obtenemos una respuesta cuantitativa, es decir, muchos.



## II



## 2 INT. – CASA DEL VAGABUNDO – DÍA

**El Vagabundo y el Chico, quien ahora tiene 5 años, poseen una dinámica de convivencia, para comer, trabajar, asearse.**



Figura: Comparación de apareamiento.

Durante las escenas de convivencia entre el Chico y el Vagabundo, podemos observar esta figura porque lo que hace el Vagabundo lo encontraremos también en una acción del Chico, por ejemplo:



El Vagabundo, respecto a sus hábitos, encontramos que:

- Promueve hábitos de limpieza.
- Prepara el desayuno.
- Pide al Chico que oren antes de ingerir alimentos.



- Se las ingenia para encender un cigarro con la suela de su zapato a falta de un encendedor típico de cerillos.

Y en cuanto a su flexible ética:

- Trabaja, reponiendo los vidrios que el Chico rompe.

El Chico, por su parte, respecto a los hábitos:

- La primera vez que lo observamos, de cinco años, se está limando las uñas no como si fuera la primera vez que lo hace.

- En la segunda escena de mañana ahora él prepara el desayuno y regaña al vagabundo para que ya se levante de la cama.

- Posteriormente veremos en la tercera secuencia, en el hostel, que será el Chico el que inicie la oración antes de dormir.

- Y respecto a la manera de solucionar problemas, se muestra cómo se las ingenia para depositar una moneda en el contador de gas y poder recuperarla una vez que ya hay gas en la estufa.

Respecto a la ética:

- Trabaja rompiendo los vidrios que después repondrá el Vagabundo.

Esta comparación por apareamiento permite ver en el argumento la transformación del Chico a causa de la influencia de su entorno. Transformación que fortalece el lazo afectivo entre ambos y hace posible que el clímax adquiera mayor fuerza.

## 18 INT. – CASA DE LA MUJER.- DÍA

La mujer ahora es una artista de renombre, recibe flores, regalos y felicitaciones.

Figura: Metáfora *in absentia*.

Sabemos que el Hombre aspiraba a ser un artista, ahora en



esta escena es fundamental comprender que la mujer no se quedó a medio camino de ser artista sino que llegó a un punto en que es muy reconocida. Los elementos importantes son la tarjeta con la leyenda “Enhorabuena por su actuación de anoche”, no sabemos que tipo de artista es, si actriz, bailarina o cantante, pero sí sabemos que es reconocida, ¿qué tanto? Tanto que el cuarto está lleno de arreglos florales y entra un niño cargando uno que mide el doble de su estatura. En este arreglo floral aumentado podemos ubicar de nuevo la figura redoblamiento de la categoría de los metaplasmos.



Una acción fundamental de esta escena es la propina generosa que la Mujer le da al niño mensajero, esto es una muestra de la influencia del hecho culposo que cometió al principio del drama, de su tragedia.

## 20 EXT. – VECINDARIO DEL VAGABUNDO – DÍA

**La mujer da caridad a los niños y mujeres del vecindario donde viven el Vagabundo y el Chico. Mientras carga al bebé de una mujer del lugar, sale de la puerta ubicada detrás de ella el Chico. Es el primer reencuentro de ambos, sin embargo en esta escena aún no se percatan de su parentesco.**

Figura: Metáfora *in absentia*.

EL hecho de repartir caridad a los niños de un vecindario pobre no es sólo agrado a esa actividad sino es un intento de resarcir su sentimiento de culpa. Podemos adjudicar la metáfora *in absentia* a esta escena porque hay una redundancia en el discurso del drama acerca del sentimiento de culpa de la mujer, es una figura de adjunción porque al hecho de dar caridad estamos añadiendo un sentido más, el derivado de la exposición de los motivos por lo que obra de tal manera la Mujer.

Pero es dicho sentimiento el que hace verosímil el encuentro, que permite que haya una primera interacción entre ambos, sin embargo, no llegan al reconocimiento de su parentesco

a falta de objetos que proporcionen las pistas necesarias.



### 23 EXT. – VECINDARIO DEL VAGABUNDO – DÍA

El Chico se pelea a golpes con un niño bravucón que le quitó los juguetes que la Mujer le había regalado. El Vagabundo también es introducido en el lío, porque llega el hermano mayor del bravucón que resulta ser un fortachón que pretende darle una paliza al Vagabundo por la mala fortuna de su hermanito en el encuentro a golpes. Sin embargo llega la Mujer con frases bíblicas a detener los golpes, sin embargo, el Vagabundo aprovecha un descuido del fortachón y lo agarra a golpes, finalmente sale victorioso de la situación.



Figura: Comparación de apareamiento y comparación metafórica.

En esta escena de nuevo encontramos las similitudes entre los dos personajes, el Chico y el Vagabundo, pero en esta ocasión es respecto a su arraigo del concepto de justicia.



El Vagabundo:

- Se consigue una pelea con un hombre fortachón por apoyar la pelea del Chico con un niño bravucón, sólo porque el Chico iba ganando.



El Chico por su parte:

- Se consigue una pelea con un niño bravucón por defenderse de que éste le quitara sus juguetes. Y no le basta con darle una ligera paliza sino que se emociona peleando y no para.



Otra cuestión es ¿qué tan grande era el problema en el que se metió el Vagabundo? Tan grande que el hombre fortachón con un golpe al aire podía hacer que las ráfagas tambalearan un letrero que colgaba, y que con su puño pudo destrozarse un trozo de pared de



ladrillos y doblar un poste metálico del alumbrado público. Es comparación metafórica porque se está comparando sus puños con un arma capaz de hacer doblar metal, romper muros y hacer ráfagas muy potentes de aire, y que humanamente es imposible. No se trata de una metáfora completa porque el sentido está en la relación explícita entre la fisonomía del fortachón, sus acciones y los objetos en que recaen los efectos.



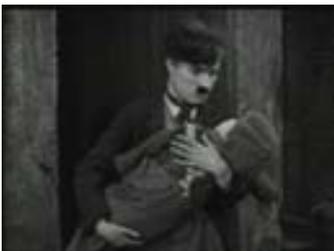
#### **24 EXT. – CASA DEL VAGABUNDO – DÍA**

**La Mujer lleva en sus brazos al Chico, que ha caído enfermo. Se lo entrega al Vagabundo.**



Figura: Oxímoron.

El reencuentro entre la Mujer y el Chico es de mayor impacto que la anterior escena, porque incluso el Chico está en sus brazos, sin embargo siguen faltando los elementos que permitan el reconocimiento. Hay un juego de sentidos contrarios, en retórica hablamos de un oxímoron. Es a la Mujer a la que se le debe entregar el Chico pero ocurre lo contrario. El acercamiento entre ambos personajes es un pretexto para hacer verosímil el interés de la Mujer en regresar a visitarlo y por lo tanto ahora sí reconocer que era su hijo. El hecho de que el Chico caiga enfermo funciona en el drama como un elemento más de pasión, de acuerdo con la definición de Aristóteles, aunque este hecho carece de verosimilitud ya que no se presentan los hechos que desencadenaron el estado lamentable del personaje.



#### **25 INT. – CASA DEL VAGABUNDO – DÍA**

**Llega el doctor para atender al Chico. Le molestan las condiciones de pobreza en que viven, al enterarse que el Vagabundo no es el padre del Chico manda llamar a las autoridades de un orfanato.**



Figura: Pareja.

El doctor se enoja por las condiciones de pobreza, de esto nos percatamos cuando avienta la silla en la que se iba a sentar pero



que está rota. Y finalmente su ira se desata cuando se entera de que no es el padre biológico, esto a partir de la común pregunta ¿es usted el padre? Y la respuesta del Vagabundo fue enseñar la nota escrita por la Mujer, lo cual es una pareja donde la nota sigue siendo el pedazo de papel que el espectador sabe lo que tiene escrito y es la respuesta del Vagabundo al doctor, como si tuviera escrito 'no'. En este momento comienzan a plantearse los nudos que convertirán este clímax en una tragedia para todos los personajes.



### **28 INT. – CASA DEL VAGABUNDO - DÍA**

**El Vagabundo prepara remedios caseros para curar al Chico pero llegan los del orfanato y se inicia una pelea en la que interviene también un policía, y a los tres les echa encima la cataplasma preparada, sin embargo, logran arrebatarse al Chico. Pero el Vagabundo se escapa, se escabulle por los tejados y lo rescata.**



Figura: Antimetábole.



La cataplasma adquiere varios usos durante el desarrollo de la escena. Primero es un remedio casero para curar al Chico, cuando llegan los del orfanato, a los cuales así identificamos por el letrero “asilo para niños del pueblo” pintado en el automóvil en el que llegan, el cual estará en primer plano del cuadro. Después la cataplasma será el motivo que colma la paciencia del representante del asilo, porque recarga su puño sobre el remedio que está muy caliente. Y finalmente es la olla donde preparó la cataplasma la que le sirve al Vagabundo como arma para protegerse de los representantes del orfanato y el policía. Es antimetábole la presencia de este objeto porque halla su sentido de la mera posición que ocupa en la escena y que permite los tres anteriores sentidos, dicha figura es débil y tiene en su cualidad la capacidad de adquirir un sentido por el simple uso más que por una intersección



de sentidos.



### **38 EXT. – CASA DEL VAGABUNDO – DÍA**

**Regresa la Mujer a visitar al Chico y se encuentra con el doctor que le explica lo que ha pasado y le enseña la nota que guardaba el Vagabundo.**

Figura: Sinécdoque particularizante.



En esta escena, es evidente cómo los personajes dependen del destino. Surge la escena elemental en la tragedia, en la que ocurre el reconocimiento por parte de la Madre, cuando ella regresa a visitar al Chico por el vínculo fortalecido en el transcurso de las escenas donde la mujer visita el vecindario del Vagabundo. La figura retórica está en la nota, ya que a lo largo de los momentos de la obra donde está presente, es un recordatorio del suceso que originó el drama del Chico.



### **III**



### **1 INT. – HOSTAL – NOCHE**

**El Vagabundo y el Chico llegan a un hostal a pasar la noche, el dueño del lugar lee un letrero de recompensa por el Chico que ha colocado en el periódico la policía. Entonces roba al Chico y lo lleva a la estación de policía para cobrar la recompensa. El Vagabundo despierta y se da cuenta de que lo han secuestrado, sale aún de noche a buscarlo por las calles.**



Figura: Metáfora *in absentia*.



Esta escena es la antesala del desenlace, podría pensarse que la situación se complica un poco más, en realidad es trágica para el Vagabundo. Hay un elemento redundante en la escena, en la puerta hay un letrero que dice “la gerencia no se hace responsable por robos de objetos valiosos”, después uno de los hombres que ahí



pasa la noche hurga en los pantalones del Vagabundo para robar su dinero, finalmente el dueño del hostel roba al Chico para cobrar la recompensa anunciada en el periódico. La redundancia del mensaje acentúa el aviso al espectador de que nuestro héroe ha entrado en una situación de riesgo. Es metáfora *in absentia* porque podemos referirnos al letrero y al ratero de la cama vecina como advertencia del acto que ejecutaría el mismo dueño del lugar.



### **10 INT. – ESTACIÓN DE POLICÍA - MAÑANA**

**La Mujer llega a la estación de policía y recupera al Chico.**



Figura: Oxímoron.

Se realiza el reencuentro a manera de oxímoron en el sentido de que cuando lo abandonó ella era la pobre y el Chico quedó en el lujoso auto, ahora ella viste de manera lujosa y su actitud no es sumisa. Así la historia de la Mujer queda concluida. El elemento pendiente a resolver, el lazo emocional entre el Vagabundo y el Chico, queda pendiente llevar a un desenlace.



### **12 EXT. – VECINDARIO DEL VAGABUNDO – DÍA**

**El Vagabundo llega a la puerta de su casa y cae dormido en el escalón, entonces sueña que todo el lugar está adornado con flores y todos visten túnicas y alas de ángel. El Chico sale del interior de su casa y lo despierta, lo lleva de compras, ahora él también tiene la vestimenta angelical. Se van a dar un paseo. Después el Vagabundo inocentemente toca el arpa junto a una pareja de enamorados, pero se arma una pelea de celos y traiciones entre los tres por culpa de dos diablos que se han colado al lugar y han sembrado esos sentimientos conflictivos. Se arma una pelea de golpes, aparece un policía que persigue al Vagabundo y finalmente le dispara cuando está a punto de escaparse volando. El Chico aparece entre la multitud que observa lo acontecido y le llora a su padre que yace en la puerta de su casa.**



Figura: Metáfora *in absentia*.

Ya se habló en el capítulo anterior que esta escena es una representación de las ideas del Vagabundo acerca de su percepción sobre su vida, la vida, los villanos, el destino.



El objeto determinante, que no pasa inadvertido, es el arreglo angelical en la vestimenta y la escenografía. Para el argumento, esta escena es un paréntesis en la acción para introducir un cuestionamiento del Vagabundo que en mi opinión es sobre la pregunta ¿quién es el culpable de sus desventuras, de carecer de una novia, de perder al Chico?, ¿se debe a sus actos y consecuencias, es decir, de fijarse en una mujer comprometida y meterse en problemas con la ley y por consecuencia perder la vida? o ¿es acaso por la cruel disposición del destino hacia él? La representación dice a manera de metáfora *in absentia* que él piensa que los culpables son los demás y el destino irrefutable personificado en formas celestiales y sus antagonistas los diablos.



### **23 EXT. – CASA DEL VAGABUNDO –DÍA**

**Un policía despierta al Vagabundo y lo lleva a la casa donde se encuentran el Chico y la Mujer. Terminan en su interior los tres personajes, con regocijo.**



La aportación del policía en el final es fundamental ya que hasta el momento las autoridades habían sido el villano para el Vagabundo, ahora dejan de serlo, lo cual es prueba de que el villano supremo es el destino y la autoridad es mediador de las intenciones de este destino invención de Charles Chaplin.

En este final ocurre un reencuentro entre los personajes involucrados en el enredo y el cambio hacia la buena fortuna. El oxímoron lo ubicamos al recordar que tanto la Mujer como el Vagabundo fueron presentados al inicio en una situación de pobreza, soledad y desdicha en el caso de la Mujer, ahora terminan en una situación de lujo, acompañados, alegres e incluso en el caso del Vagabundo con el apoyo de la policía.

FIN

## CONCLUSIONES

Todo lo que ocurre parte de un hecho que genera la acción, así podemos preguntarnos ¿por qué fue abandonado el Chico en un auto lujoso?, ¿por qué llegó a manos del Vagabundo y no a las de alguien más?, ¿por qué la Mujer vuelve a encontrarlo?, etc. Preguntas que hallan su respuesta a partir del seguimiento de los objetos, los cuales de manera silenciosa mantienen de manera verosímil el curso de lo que tiene que pasar en el drama. Los personajes agarran los objetos, los utilizan, los buscan y con ello forjan las relaciones que unen el entramado y que además dan origen a los momentos en el que el suspenso se intensifica y cuando la incertidumbre queda esclarecida.

Principalmente observamos la metáfora *in absentia* cuando se reitera la atmósfera en la que se desarrolla la acción, el estado de ánimo de la Mujer y por ejemplo en la anticipación del peligro ante el robo del Chico en el hostal.

El oxímoron nos permite identificar los momentos que en el argumento corresponden a la farsa, al cambio de la fortuna de los personajes y de sus destinos. Se presenta para evidenciar que el Chico se encuentra en una situación totalmente opuesta a la que la Mujer deseaba, así como el final muestra a los mismos personajes en condiciones contrarias a las que presentaban en un principio.

Los personajes se vinculan a través de la caridad, los juguetes, la nota escrita por la Mujer, a manera de figuras retóricas como la sinécdoque particularizante y principalmente la metáfora *in absentia* porque de esta manera los objetos son los medios para que cada personaje alcance lo que busca.

Finalmente, lo que mantiene la cohesión entre todos los personajes y los conflictos es el destino, representado como una metáfora *in praesentia* a partir de diferentes objetos como una carriola exagerada, un bastón, una coladera.

Pero ¿qué es el destino dentro de un drama que busca imitar la vida a partir de la mente de su autor?. El destino sería entonces la intención con la que fue escrita la obra, el dictamen del autor sobre lo que tiene que ocurrir en el argumento para que se lleve a cabo la representación de las ideas que motivaron su necesidad de expresión, tema abordado en el siguiente capítulo.

## CAPÍTULO IV

### LA RETÓRICA DEL OBJETO EN LA REPRESENTACIÓN DE IDEAS

#### DEFINICIÓN DE LA REPRESENTACIÓN DE IDEAS EN UN DRAMA.

En este capítulo el estudio retórico apoya al estudio poético de la película *El Chico* para entender la obra como un mensaje, es decir, ¿qué nos comunica?

Una idea se concibe como “cualquier representación existente en la mente o cualquier elaboración de ella por las que se relaciona con el mundo”<sup>1</sup>Aristóteles se refiere a este concepto dentro de la tragedia como “las cosas imitadas”.<sup>2</sup> Es importante destacar que un drama no es sólo representación de personajes, lugares y situaciones con referentes reales, también lo es de algo que ronda en la mente de un autor y que nos remite a su propia concepción del mundo.

Una lectura de *El Chico* rastreando las ideas que determinan la razón de ser de personajes y acciones nos adentra a una segunda concepción de esta obra, ya no como sólo un film melodramático sino como un documento que expone y opina sobre un tema específico, en este caso de la paternidad.

En los capítulos anteriores se expuso que la relación entre los personajes de este largometraje y su devenir no obedece a una mera consecuencia de sus actos sino a un mandato del argumento bajo las reglas de la verosimilitud, donde personajes y argumento se articulaban como el universo o mimesis de la obra cinematográfica llamada *El Chico*. Es en este capítulo cuando se distingue que la cualidad dictatorial del argumento obedece a la expresión de las ideas de Charles Chaplin y por lo tanto estamos hablando de un elemento diegético de la obra, del autor como narrador aunque en pantalla no esté anunciado explícitamente en ese papel.

La propuesta de este trabajo radica en leer *El Chico* como un documento que mediante la exposición de los caracteres éticos de los personajes de una Mujer sola, un Vagabundo y un Hombre desinteresado se propone al espectador a cuestionar lo severo o flexible que pueden ser los juicios sobre una mujer que abandona a su bebé recién nacido, un vagabundo carente de recursos que se anima a adoptar un bebé, un padre que sólo se preocupa por su propio futuro y finalmente una institución

---

<sup>1</sup> María Moliner, *Diccionario del uso del español, Tomo I-Z*, p. 9

<sup>2</sup> Aristóteles, *Poética*, p. 9.

gubernamental que se asume como autoridad suficiente para cuidar y desarrollar un ser humano.

#### VIDA Y OBRA DE CHARLES CHAPLIN.

Antes de comenzar el estudio de las ideas, es necesario comprender el contexto en el que se crea esta obra y por ello se requiere una breve descripción de quien habla, Charles Chaplin, y el medio por el que se expresa, el cine.

Charles Spencer Chaplin. Fue un hombrecito de estatura pequeña, nacido en Kennington Road 287 el 16 abril de 1889, en una Inglaterra bajo el mando de la reina Victoria<sup>3</sup> que atravesaba por una época de coyunturas:

1889 es época de huelgas por mucho tiempo en los muelles, años en que filas interminables de hombres sin trabajo cruzaban las calles y suburbios. “La tercera parte de la población londinense vive en un estado inferior a la pobreza”, declaraba el general Booth.<sup>4</sup>

Hijo de artistas, su padre, de origen francés, logró éxitos como cantante cómico y barítono excéntrico en Inglaterra, EUA y Francia. Su madre, Hannah “Lily Harley”, mitad irlandesa y mitad española, a los 16 abandona su casa para hacerse cantante en la compañía de ópera Gordon y Sullivan. Casada con Mr. Chaplin monta un dueto cómico bien acogido en los *music balls* ingleses.<sup>5</sup>

Tuvo una infancia difícil, de muchas carencias económicas y afectivas. Estas condiciones en sus primeros años de vida serán determinantes para la formulación de las ideas que transmitiría en su trabajo como cineasta, sus reproches a las injusticias y al abuso de la autoridad. Finalmente *El Chico* es su película con referencias autobiográficas más explícitas y con una interesante reflexión sobre la paternidad, que invariablemente remite a su propia historia.

Su padre muere en 1898 a causa del alcoholismo. Después de los funerales del padre. Hannah de 30 años se muda a Lambeth con los pequeños Charlie y Sydney. Se vuelve costurera a domicilio y cobra un penique por docena de chaquetas

---

<sup>3</sup> George Sadoul, *Vida de Chaplin*, p. 10.

<sup>4</sup> *Ibidem*.

<sup>5</sup> Véase *ibidem*.

descocidas. Al poco tiempo, Hannah presenta síntomas de debilidad mental y es internada en un asilo. Charlie y su hermanastro son llevados por dos años a un orfanato, la vida de ambos transcurrió en estos primeros años en la extrema pobreza, hubo días que durmieron en las calles, pero era mejor opción que regresar a aquella institución. Hannah mejora de salud por temporadas, en una de las ocasiones en que deja el asilo para volver a casa manda a Charlie a la escuela, pero fue tal su rechazo al estudio que sólo acudió por 2 años, lo único placentero para él fue haber actuado en una obra de teatro, ahí descubrió su fascinación por dicho arte escénico, o el hecho de pisar un escenario.<sup>6</sup>

A los 13 años obtiene su primer papel en la puesta en escena de Sherlock Holmes, al poco tiempo Sydney lo presenta ante Fred Karno e ingresa a la compañía más importante en Londres de *music hall*. En su debut con Karno gana 3 libras a la semana, la situación económica iría mejorando notablemente. Al poco tiempo ya tiene 20 años, renta un piso en un vecindario más elegante, vive junto con su madre y lee libros para no parecer ignorante ante los demás.<sup>7</sup>

Charlie Chaplin escribió en sus memorias que se sentía atraído por el drama desde sus primeros años:

Desde muy chico, desde la ventana de mi casa, vi cómo intentan atrapar una oveja que se escapó del matadero. Era una escena muy cómica con final trágico. Me pregunto si en ese momento se cimentó mi combinación trágico cómico.<sup>8</sup>

Y sobre todo estaba enamorado de la actuación, nunca estudió arte dramático, pero fue en la compañía de Karno donde aprendió la técnica básica para todo principiante.<sup>9</sup> La muy particular actuación en el *music hall* consistía en la típica pantomima inglesa con su carácter propio. La ley inglesa sólo autorizaba canto y baile, no se le permitió la palabra más que por unos pocos minutos, “por ello todo era cuestión de gesto y acción que se enredaba poco a poco en saltos, acrobacias, peleas y casi siempre bofetadas, *slapstick*. La de Karno, sobre todo, se basaba en una

---

<sup>6</sup>Véase *ibíd*, p. 12.

<sup>7</sup>Véase *ibíd*, p. 18.

<sup>8</sup> Charlie Chaplin, *Mi autobiografía*, p. 40.

<sup>9</sup> Véase Manuel Villegas, *Charles Chaplin. El genio del cine*, p. 56.

frustración, como el cantante que no puede cantar, o el juego de billar donde ni una bola entra en la buchaca”.<sup>10</sup>

Y además estaba fatalmente atraído al escenario, esa peculiar edificación del ser humano donde se recrea la vida y se provoca que las personas sentadas en sus butacas se despierten los sentimientos propios de sus recuerdos.

La primera vez que fui a la ópera, Metropolitan Opera House lloré cuando llevan a la reina muerta al compás de la música del coro de los peregrinos. Después de la obra terminé desecho moralmente porque parecía que resumía las penalidades de mi vida.<sup>11</sup>

Su travesía por el teatro en la compañía de Karno lo llevó a conocer EUA en una gira de 6 meses. “Sin mucha gloria ni provecho vuelve la compañía a Londres a fines de 1911”.<sup>12</sup> Regresa después en otra gira, el cineasta cómico Mack Sennett lo ve interpretar al personaje de un borracho en la puesta en escena *A Night in a Cabaret*. 15 días antes de que Chaplín llegara a América la sociedad Keystone había editado su primera película, *Coben en Coney Island* dirigida por Mack Sennett.<sup>13</sup> Chaplín es contactado por este cineasta estadounidense y le ofrece 75 dólares semanales como actor de la compañía fílmica Keystone. Inicia su carrera en el cine el primero de enero de 1914.<sup>14</sup>

Su trabajo en el cine muestra desde sus inicios una constante, hablar de lo social y lo real. George Sadoul escribió de su trabajo previo a la realización del largometraje *El Chico*, lo siguiente:

En su cortometraje *El campeón*, hay un elemento humano y social. Hacía resaltar la situación social de su personaje y las dificultades en que la sociedad lo ponía. Del sin trabajo que pone una herradura en el guante por la desesperación de ganar. [...] A excepción de *El Usurero*, las películas de la Mutual son una búsqueda apasionada de la perfección formal. Mediante la precisión de su juego y la cohesión de sus

---

<sup>10</sup> *Ibidem*.

<sup>11</sup> Charlie Chaplín, *op. cit*, p. 148.

<sup>12</sup> George Sadoul, *op. cit*, pp. 31-32.

<sup>13</sup> Véase *ibíd*, p. 35.

<sup>14</sup> Véase *ibíd*, p. 37.

comparsas crea ballets, donde busca utilizar de lleno los accesorios y decorados. [...] *Easy Street* cerraba la serie de las películas –ballets, para iniciar la serie de las sátiras sociales. Aunque en éstas se incluye *El Usurero*, y luego *El Balneario*, se inserta en él cronológicamente y pertenece a un género coreográfico. [...] En *Shoulder Arms* sufre de censura con los mandatarios de los países en conflicto. Es una película que muestra lo que se puede esperar del cine [...] Desde *Easy Street* cubre muy conscientemente: humillaciones sistemáticas a los dignatarios, damas obesas y elegantes, señores panzudos de chistera, policías, jueces, ministros hipócritas, patronos, funcionarios, soberanos, y reivindica la dignidad de los pobres: soldados, sirvientes, emigrantes. [...] Delluc opinó de *Shoulder Arms*, es la primera vez que hay un equilibrio entre la verdad y la poesía. Es cine de innovación en el uso del medio.<sup>15</sup>

#### DEFINICIÓN DE CINE Y SU MOMENTO HISTÓRICO EN EL SIGLO XX.

¿Cuál es el medio por el que se expresa? Es el cine, que de acuerdo con Antonio Costa, puede ser considerado:

Un dispositivo de representación, con sus mecanismos y su organización del espacio y de los papeles (del autor, espectador).<sup>16</sup> Un lenguaje con sus reglas y convenciones. [...] Es lo que en una sociedad, en un determinado periodo histórico, en una determinada coyuntura político cultural o en cierto grupo social, se decide que sea.<sup>17</sup>

El cine es un sueño, desde que se apaga la luz de la sala hasta que termina la fantasía con la palabra ‘fin’. Antonio Costa al respecto escribió:

Algunos teóricos, estudiando las relaciones entre la visión fílmica y la experiencia onírica, han subrayado el hecho de que el cine hace su aparición en los mismos años en que va tomando forma el psicoanálisis. (Metz, 1977) [...] La ciencia de los

---

<sup>15</sup> *Ibíd*, pp. 57, 60, 64, 75, 71, 74.

<sup>16</sup> Antonio Costa, *Saber ver el cine*, p. 27.

<sup>17</sup> *Ibíd*, pp. 27, 30.

sueños, además de abrir ante nuestros ojos un nuevo territorio (el subconsciente), permite establecer nuevas relaciones entre lo individual y lo colectivo.<sup>18</sup>

El cine, de acuerdo con la revisión histórica de Antonio Costa, experimentó con los hechos de la realidad, con la vida cotidiana.

La magia del cine determinó formas de fruición espectacular que se basaron en los aspectos más comunes de la vida cotidiana, haciendo sobre todo hincapié en la fascinación de las técnicas de reproducción y de animación de las imágenes. [...] Los hermanos Lumière hicieron especulaciones de obreros.<sup>19</sup>

El cine habla con imágenes, en él existe una hegemonía de lo visual, Virginia Wolf, respecto a la independencia de las imágenes con la palabra, se cuestionaba:

¿Existe, nos preguntamos, algún lenguaje secreto que sentimos y vemos pero nunca expresamos en palabras y, si es así, podría hacerse visible a nuestros ojos? ¿Existe alguna característica que posea el pensamiento y que pueda llegar a ser visible sin necesidad de palabras? [...] Algo abstracto, algo que se mueva con arte controlado y consciente, algo que reclame la mínima ayuda por parte de las palabras y la música para hacerse inteligible pero siempre subordinándolas: de tales movimientos y abstracciones se compondrán algún día las películas. En efecto, cuando se descubran nuevos símbolos para expresar el pensamiento el realizador cinematográfico tendrá a su disposición un inmenso tesoro. Con sólo pedirlo obtendrá la exactitud de la realidad y su sorprendente capacidad de sugestión.<sup>20</sup>

El cine surge a finales del siglo XIX y se populariza su oficio en el siglo XX, un tiempo de transformaciones en las ciencias y las ideas:

Es la época en que en Europa rompen el cuadro de *La Venus del Espejo* porque una mujer debe hacer algo más que exhibir sus bellas formas. [...] Ocurren manifestaciones de obreros exigiendo la jornada de 8 horas y las grandes

---

<sup>18</sup> *Ibíd*, p. 52.

<sup>19</sup> *Ibíd*, p. 54.

<sup>20</sup> Virginia Wolf, *et. al.*, *Los escritores frente al cine*, pp. 105, 106.

asociaciones sindicales. El personaje es la masa. [...] Henry Ford cambia la forma de los caballos. [...] Marcony recibe por primera vez noticias por radio de la guerra italo-turca a bordo del Carlos Alberto. [...] Es el tiempo de la racionalización industrial, obrero-máquina. [...] Europa se llena de cinematógrafos, es vista como diversión barata y fértil sobre la cultura del pueblo. La Primera Guerra Mundial costó 8 millones de muertos y 216 mil millones de dólares, es la 1ª Guerra con Máquinas.<sup>21</sup>

A principios del siglo XX, el cine mundial era de la siguiente manera: en Francia se intenta desde 1908 hacer un cine de arte recurriendo a los mejores escritores y actores, el Film d'art.<sup>22</sup> “Italia roba la atención con sus grandes reconstrucciones como *Cabiria* de Giovanni Pastrone”.<sup>23</sup> En EUA es el apogeo de las películas de nickelsodeon, en 5 años se habían abierto en Estados Unidos 20 000, pasaban especialmente filmes cómicos y renovaban sus programas varias veces a la semana.<sup>24</sup>

Es la época del trust del dinero, Rockefeller, era el magnate implacable por excelencia.<sup>25</sup> Surgen las productoras y el cine comienza a explotarse comercialmente en las Penny Arcades. Thomas Alva Edison patentó el cinematógrafo y demandó a todo el que pudo hasta el 17 de diciembre de 1908 cuando se asocia con sus rivales y funda Motion Pictures Company, dominando así el mercado. El cine se hacía en Nueva York y en Chicago pero en la guerra de patentes el productor William N. Selig es demandado por Edison mientras filma *El Conde de Montecristo*, dirigida por Francis Bogg, y huye a California para fundar Hollywood.<sup>26</sup>

Hollywood buscó estrellas en los circos, como el actor de vodevil desde los dos años Jackie Coogan, protagonista de *El Chico*, también llamó a ex payasos, ex boxeadores y miembros de las compañías de *music hall* como la troupé de Fred Karno, como es el caso de Stan Laurel. Muchos actores reconocidos no actuaban para el cine por considerarlo degradante. Pero esto cambió en 1911 con las ideas

---

<sup>21</sup> Manuel Villegas, *op. cit.*, pp. 32, 33, 34.

<sup>22</sup> Véase *ibid.*, p. 37.

<sup>23</sup> *Ibid.*, p. 38.

<sup>24</sup> Véase George Sadoul, *op. cit.*, p. 35.

<sup>25</sup> Véase Manuel Villegas, *op. cit.*, p. 71.

<sup>26</sup> Véase *ibid.*, p. 75.

innovadoras de Adolph Zukor de hacer películas al estilo *Famous players in famous plays*. Compró la película franco inglesa *La Reina Isabel* de Louis Mercanton con la actriz mundialmente famosa Sarah Bernhardt, se estrena en 1912 en Nueva York. De los 35, 000 dólares invertidos gana 80, 000 y funda la Paramount. Zukor crea la época de las estrellas de sueldos fabulosos, casamientos estrafalarios y escándalos.<sup>27</sup>

El tipo de cine en el que Chaplin se insertó fue de fácil realización, bajos costos y escasa expresión de ideas relevantes, era un arte que apostaba por los artificios y la risa burlesca, el método de trabajo del cineasta Mack Sennett, él mismo lo describe de la siguiente manera:

No tenemos argumento, partimos de una idea y luego seguimos la marcha natural de los acontecimientos, hasta que nos lleve a una persecución, que es la parte esencial de nuestra comedia.<sup>28</sup>

Chaplin pensaba que este método era eficaz pero odiaba las persecuciones porque anulaban la personalidad del individuo. “Aunque yo entendía poco de cine, si sabía que nada puede sustituir a la personalidad”.<sup>29</sup> Realizó 12 pantomimas bajo la batuta de Mack Sennet y Mabel Normand, gran artista cómica de la Keystone y pareja sentimental de Sennet. Aunque estaba contratado sólo como actor no estuvieron ausentes sus protestas sobre lo ingenuo de las persecuciones y la falta de carácter en la dirección. ¿Cómo lo solucionó? Aprendió el oficio del montaje, lo comprendió y realizó gags en acciones donde no pudieran cortarlos. Buscó la calidad en los argumentos y habló con Sennett para comenzar a dirigir. El primer corto que dirige, escribe y actúa será *Caught in the rain* estrenada el 4 de marzo de 1914.<sup>30</sup>

La intención del cine de Chaplin era ser visto por muchos espectadores. Una manera de percatarnos a cuántos espectadores llegó el trabajo de Charles Chaplin es conocer el incremento en las ofertas económicas que le hicieron las casas productoras estadounidenses por su trabajo. A su llegada a la compañía de Sennett el 1 de enero de 1914 ganó 175 dólares a la semana. Para enero de 1915 con la

---

<sup>27</sup> Véase *ibíd*, p. 63, 100.

<sup>28</sup> Charlie Chaplin, *op. cit*, p. 155.

<sup>29</sup> *Ibidem*.

<sup>30</sup> Véase *ibíd*, p. 162-166

compañía Essanay gana 1,250 a la semana y 10 mil dólares de prima.<sup>31</sup> Chaplin apenas tiene 27 años, es febrero de 1916 y firma un contrato con la Mutual Film Corporation por 670 mil dólares al año, a razón de 10 mil semanales y una prima de 150 mil dólares.<sup>32</sup> Para 1917 la Mutual le ofrece renovar el contrato por un millón de dólares por doce películas en doce meses, pero gana en las negociaciones con la First Nacional obteniendo un contrato por un millón 65,000 dólares por ocho películas de dos rollos en dieciocho meses,<sup>33</sup> compañía con la que filma *El Chico*, estrenada en febrero de 1921. Una vez estrenado este trabajo, se va de descanso a Europa, una multitud lo espera en la estación del tren. Recibe 73,000 cartas. 23,000 son peticiones de dinero. Le surgen parientes, entre ellas nueve madres con historias de rapto.<sup>34</sup>

Posteriormente, a finales de 1923 realiza los largometrajes que los inmortalizarían, *Una mujer de París* (1923), *La quimera del oro* (1925), *El Circo* (1928) obra merecedora de un Oscar, *Lucas de la ciudad* (1931), *Tiempos modernos* (1936), *El gran dictador* (1940), *Monsieur Verdoux* (1947) a cargo de la productora United Artist Corporation, fundada por Mary Pickford, D.W. Griffith, W.S. Hart, Douglas Fairbanks y el mismo Charles Chaplin. Su creación se debe a los intentos de las productoras de fusionarse y pagarles menos a los actores. A partir de esta época el dinero recaudado en taquilla por su obra será fundamental para que Chaplin pueda iniciar proyectos.<sup>35</sup>

Finalmente en sus últimos años, radicado en Europa, tras el exilio dictaminado por el gobierno estadounidense en el apogeo del macarthismo, produce sus últimos dos largometrajes, *Un rey en Nueva York* (1957) donde ataca explícitamente el anticomunismo estadounidense, y *La Condesa de Hong-Kong* (1967) con las actuaciones de Marlon Brando y Sophia Loren.

El trabajo de Charles Chaplin fue un éxito rotundo en taquilla desde su primera aparición en el cortometraje *Making a Living*, con el que vendió más de 45

---

<sup>31</sup> Manuel Villegas, *op. cit.*, p. 66, 84

<sup>32</sup> Véase Charlie Chaplin, *op. cit.*, p. 194.

<sup>33</sup> Véase George Sadoul, *op. cit.*, p. 246.

<sup>34</sup> Véase Manuel Villegas, *op. cit.*, p. 107.

<sup>35</sup> Véase Charlie Chaplin, *op. cit.*, p. 243.

copias a los dueños de teatros, cuando un éxito era vender de 20 a 30.<sup>36</sup> Es importante recalcar que en sus primeros cortos no caracterizó el personaje inolvidable del Vagabundo sino que interpretó caballeros, borrachos o, como es el caso de su primer aparición, un periodista estafador.

El tiempo y presupuesto invertido a la filmación de sus películas muestra un incremento en la dedicación de tiempo, esfuerzo y dinero a su trabajo, conforme desarrollaba su carrera. Por ejemplo, *Twenty minutes of love* se hizo en una tarde, sin embargo, para realizar los doce cortometrajes, de dos rollos de película cada uno, que exigía el contrato con la Mutual Films ocupó 16 meses.<sup>37</sup>

El incremento en el tiempo invertido en cada día de filmación se debió a que buscaba dar a esos miles de espectadores brotes cómicos derivados de una generalización filosófica con respecto a la comedia, y así, reflejar que el tema de la vida es la lucha en el dolor.<sup>38</sup>

*El Chico*, de 7 rollos, se concluyó después de 18 meses de trabajo, ocupó 15,000 metros de negativo y gastó 300,000 dólares. Se estrenó el 6 de febrero de 1921 en Nueva York, recaudó 2 millones y medio de dólares<sup>39</sup> y la crítica opinó: “*El Chico* es una obra clásica”.<sup>40</sup>

¿De qué trata esta obra cinematográfica? Aristóteles propone en su crítica acerca de proyectos de tramas y desenlaces identificar ¿cuál de los siguientes principios o elementos a imitar aborda la obra?:<sup>41</sup>

- Las cosas tal como fueron y son.
- Las cosas tal como parecen o se dicen ser.
- Tal como debieran ser.

*El Chico* es la narración de las cosas tal como parecen o se dicen ser, lo que él opina ocurría en su momento de vida, los juicios que rondaban en la opinión pública de aquellos tiempos. El tema que aborda es la paternidad, a nuestro juicio el asunto

---

<sup>36</sup> Véase *ibíd.*, p. 165.

<sup>37</sup> Véase *ibíd.*, p. 171, 2005.

<sup>38</sup> Véase *ibíd.*, p. 230.

<sup>39</sup> Véase Manuel Villegas, *op. cit.*, p. 102.

<sup>40</sup> Charlie Chaplin, *op. cit.*, p. 276.

<sup>41</sup> Aristóteles, *op. cit.*, p. 42.

central del film, en los personajes de la Mujer, el Vagabundo e instituciones gubernamentales como la policía y el orfanato, quienes con sus actos ponen en evidencia su fallida o acertada participación en el tema.

A lo largo de esta tesis se ha mostrado la concordancia entre el lenguaje fílmico en *El Chico* y las definiciones teóricas de las figuras retóricas, este capítulo no es la excepción y recurre a la retórica para entender el lenguaje con que en esta obra se tratan las siguientes ideas que guían el análisis:

- ¿Qué factores determinan que los personajes acepten o rechacen el rol de padres del Chico?
- ¿Con qué personaje se siente más a gusto el Chico, en el rol de hijo?

## LA MUJER



### I

En la primera secuencia, que inicia cuando la Mujer sale del Hospital de Caridad hasta que regresa al vecindario lujoso a recuperar al Chico, se realiza la exposición de los motivos por los que esta madre soltera es capaz de abandonar a su hijo recién nacido. Las razones de este personaje son la falta de dinero y su soledad. Los objetos que nos remarcen estos dos motivos son los siguientes:



### 2 EXT. –HOSPITAL DE CARIDAD – DÍA

#### La mujer sale del Hospital de Caridad con el Chico.

Figuras: Sinécdoque particularizante, aposición.

Cuando sale de un hospital de caridad con el Chico recién nacido en los brazos, en la reja del lugar está el letrero “Hospital de Caridad”. Que a manera de sinécdoque particularizante nos remarca la dificultad económica en que se encuentra.



Camina hasta el final de la banqueta y se intercala en el montaje una imagen de Jesús cargando su cruz. Aquí, con una aposición, se explica la carga que es para ella el hijo recién nacido, sin embargo como la comparación se hace con un personaje permeado de bondad, la connotación de la aposición hacia la



Mujer no es de desprecio sino de piedad.



### **3 EXT. – PARQUE – DÍA**

**Se sienta en una banca solitaria de un parque con el Chico en sus brazos y se intercala el intertítulo “Alone”. Enseguida se muestra al Hombre en su estudio de pintura.**

Figuras: Aposición y asemeja.



La introducción en el montaje del personaje del Hombre, de sólo 40 segundos es una aposición, para recalcar los motivos de soledad y desdicha de ella, respecto al tema de la paternidad.

En el Hombre hay una figura retórica de asemeja ya que cualquier indicio del Chico en la vida del padre está ausente, y por tal motivo se refuerza el peso de la soledad en la Mujer.



### **5 EXT. – VECINDARIO ELEGANTE – DÍA**

**Deambula con el Chico en brazos por un vecindario elegante y lo abandona en el interior de un automóvil lujoso.**

Figura: Sinécdoque particularizante.



El automóvil es una sinécdoque particularizante ya que representa los recursos económicos que ella carece y que son la razón por la que se siente incapaz de ser madre.

### **6 EXT. – PARQUE - DÍA**

**Vuelve al parque a sentarse. Ya sin el Chico, su condición es aún más solitaria.**

Figura: Aposición.



Hasta este punto quedó claro que este personaje no aceptó el rol de madre porque no tenía recursos económicos, se sentía y, por lo tanto, desdichada. Sin embargo, en la siguiente escena la Mujer intenta recuperarlo ¿Por qué? Sentada sola de nuevo en el sendero solitario, se da cuenta que con o sin el Chico su situación es la misma, y abandonarlo no equivalió a retroceder en el tiempo y eliminar su presencia. En otra versión de la película, de la consultada para esta tesis, la Mujer camina por un puente y





observa a una madre con su bebé y en ese momento ella decide recuperar al suyo. Finalmente esta escena repite el mismo motivo de la anteriormente descrita, recalcar que el estado anímico no cambió después del abandono. Para esta decisión que toma el personaje es fundamental el ambiente en el que se desarrolla, la banca solitaria a manera de comparación por aposición, recalca al espectador e incluso al mismo personaje su situación deprimente.

**19 EXT. – VECINDARIO ELEGANTE – DÍA**

**Regresa al vecindario elegante para recuperar a su bebé, se da cuenta que ya no está el carro donde lo abandonó.**

Figura: Asemia.

En esta escena está presente un truco del autor para cambiar el rumbo de los personajes a través de las coincidencias o dictámenes del destino. Con el hecho de que unos rateros robaran el auto donde dejó al Chico, se pasa la estafeta de la paternidad a otros personajes. Se identifica una asemia en el momento en que el auto es robado y por lo tanto el Chico ya no es propiedad de la Mujer, ni de los rateros que lo abandonan sin escrúpulos en un callejón a causa de su nulo interés por lo que no es una riqueza material

**II**

Para esta secuencia su situación es distinta, ahora ella es una artista prominente, pero aún en su vida no se ha concluido el tema del abandono de su bebé, pero ante la incógnita del paradero del Chico ¿cómo continúa?

**18 INT. – CASA DE LA MUJER.- DÍA**

**Recibe flores y regalos porque ahora es una gran estrella.**

Figura: Metonimia.

Ahora que tiene dinero, da una generosa propina al niño mensajero que le entregó un ramo enorme de flores y se alegra por la felicidad que le generó. Este gesto es importante para la representación del tema ya que ella no tiene idea del paradero del



Chico, entonces ahora busca ayudar a los niños en condiciones de escasos recursos económicos.



El objeto que permite al personaje expresar sus nuevas intenciones en la vida es la moneda, a través de la cual hace feliz al niño. Y por la situación que representa hablamos de una metonimia, porque por la redundancia en la historia sabemos que la Mujer se interesa en este niño no por quien es él sino por el niño que perdió. Y de nuevo queda en evidencia la hegemonía del dinero en la caracterización de la Mujer como motivo para asumirse a cargo de otro ser humano, de ser madre.



## 20 EXT. – VECINDARIO DEL VAGABUNDO – DÍA

**Acude al vecindario del Vagabundo a dar caridad, mientras carga al bebé de una señora, sale de la puerta de atrás el Chico.**



Figura: Silepsis, pareja, metáfora *in absentia*.



Los objetos con los que da caridad le dan un sentido figurado de “madre de todos los pobres” lo cual en retórica sería una silepsis. Así como hay una pareja en relación a que da caridad para hacer feliz a los demás y para reparar su sentimiento de culpa, que en cuanto termina de dar caridad observamos que permanece ese pesar. Es interesante que cuando está cargando al bebé y recuerda con nostalgia al suyo, hasta este momento hay en el bebé ajeno una metáfora *in absentia* de su deseo de tener a su verdadero hijo, de las razones por las que da caridad y de su deseo de resarcir su culpa. Justo en ese instante el Chico sale de la puerta ubicada detrás de ella, se sienta en un escalón, la Mujer se percata de él y le regala dos juguetes. Es peculiar que la escena trata una redundancia del lenguaje cinematográfico acerca de ¿por qué la Mujer da caridad?, pero en cuanto el Chico aparece en un segundo plano dentro del cuadro el espectador no tiene que recurrir a su memoria para entender el motivo de sus acciones, sino que está



viendo el motivo que originó la tragedia en la Mujer, el término figurado que originó la metáfora.



### **23 EXT. – VECINDARIO DEL VAGABUNDO – DÍA**

**La Mujer aparece en el callejón del Vagabundo justo para detener la pelea de éste con un fortachón.**

Figura: Oxímoron.

Se muestra que la Mujer no sólo cambió en el sentido de que da caridad sino que ahora intenta ser ejemplo de bondad en su máximo esplendor, ya que intenta reconciliar a estos dos personajes con la frase religiosa, “si te golpean en una mejilla ofrece la otra”, escrita en un intertítulo y actuada con mímica por la Mujer. Esta cualidad ahora añadida al personaje es en retórica un oxímoron, en la medida en que ahora se le atribuyen las más bondadosas cualidades, cuando lo que es motor de sus acciones fue el hecho de abandonar al Chico recién nacido, que podría considerarse lo opuesto a la bondad.

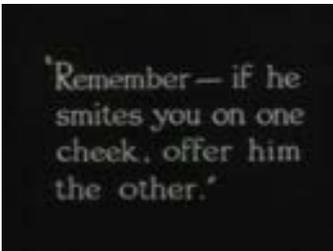


### **38 EXT. – CASA DEL VAGABUNDO – DÍA**

**Ella regresa a la casa del Vagabundo para ver el estado de salud del Chico. Encuentra al doctor que le informa lo acontecido entre el Chico, el Vagabundo y los del orfanato. Es el momento en que le enseña la nota que ella hizo cuando abandonó al bebé y descubre la identidad de ese niño.**

Figura: Sinécdoque particularizante.

La nota es el objeto que vuelve a aparecer para que el personaje de la Mujer deje de actuar como madre de todos los niños pobres y ahora se encargue del suyo. Y comprobar si contando con recursos económicos ya es capaz de asumir su rol de madre. La figura retórica en la nota es sinécdoque particularizante, porque la nota funcionó desde la primera secuencia como tarjeta de identificación del Chico.



### III

#### 9 EXT. – ESTACIÓN DE POLICÍA – MAÑANA



**La Mujer llega a la estación de policía donde el chico espera, después de haber sido secuestrado.**

Figura: Sinécdoque particularizante.

La mujer recupera al Chico gracias a un anuncio de recompensa que la policía puso en el periódico, y así es como termina con su sentimiento de culpa con respecto al hecho de abandonarlo años atrás. Pero sigue en deuda con el Vagabundo quien cuidó y amó, como suplicaba su nota, sin que necesariamente fuera a partir de la posición de muchos recursos económicos.



¿Por qué ahora sí ha podido recuperarlo? Porque no es la misma mujer que cuando lo abandonó, ahora tiene recursos económicos, su vestimenta es elegante y llega a la estación de policía en un automóvil lujoso con chofer, lo cual es una sinécdoque particularizante, sin embargo, sigue sola. Por lo tanto entendemos que la cuestión por la que no aceptó en un principio su rol de madre fue por sentirse incapaz de superar su sentimiento de desdicha a causa de su escasa condición económica en un principio.



#### 25 EXT. – CASA ELEGANTE – DÍA

**Ya en su casa manda llamar a su lado al Vagabundo, a través de la policía.**

Figura: Oxímoron.

Ahora la Mujer es la madre del Chico y se asume como tal desde el momento en que observamos que el Chico vive en su casa lujosa.

## EL HOMBRE

### I

#### 4 INT. – ESTUDIO DE PINTURA DEL HOMBRE – DÍA.



El Hombre pinta en su caballete y toma una pausa después de que entrara en escena un personaje (su profesor quizás) con un pescado. Al dejar sus utensilios se percata del retrato, lo mira unos segundos y después toda su atención está en la pintura que tiene enfrente, y en los comentarios que le hace al parecer su maestro. Accidentalmente, por encender su pipa, quema el retrato de la Mujer.

Figura: Asemia.

Esta presentación del personaje recalca su ausencia dentro del drama orquestado alrededor de un hijo recién nacido. Los objetos de la escenografía son las pinturas y utensilios que nos permiten identificar su profesión, y el retrato de la Mujer que nos permite relacionarlo como su pareja sentimental y padre del Chico. Sin embargo, no hay ningún objeto que nos permita identificar que el Hombre piensa en el Chico. Por tal motivo la ausencia de objetos referentes al tema de la paternidad corresponde en retórica a una asemia. Que por el hecho de estar ausente no significa que no haya connotaciones. Por el contrario se entiende que es un personaje que no le interesa considerar su rol como padre, aunque al parecer su situación económica no es tan escueta y le espera un desarrollo artístico en su carrera. Sin embargo hacerse cargo de un hijo no es de su interés.

## EL VAGABUNDO



I

En la primer secuencia, a partir de la introducción del Vagabundo, se hace un recorrido por varios personajes a manera de exposición de qué cualidades se requieren para que alguien acepte el rol de padre del Chico huérfano. Finalmente la secuencia termina en la adopción por parte del Vagabundo, pero ¿cómo se trazó el camino verosímil para llegar a ese desenlace en la secuencia?

**10 EXT. – CALLEJÓN POBRE. DÍA**



**El Vagabundo se encuentra al Chico recién nacido, intenta devolvérselo a una señora con carriola, luego intenta abandonarlo con un viejito.**

Figuras: Cópula, sinécdoque particularizante y metáfora *in absentia*.



El vagabundo realiza una cópula del Chico que se encuentra en el suelo del callejón que imagina llegó a ese estado como ocurrió anteriormente con la basura que cayó desde lo alto de los edificios, a partir de esta acción entendemos que lo considera un objeto extraviado, no un huérfano.



En cuanto pasa la señora con la carriola donde bien podrían caber dos bebés, el Vagabundo interpreta que a ella se le cayó el infante. Pero ella no quiere encargarse del bebé, no sabe ni le interesan los motivos por los que el Vagabundo le da al Chico, simplemente grita para que no se lo dejen. No acepta jugar un rol de madre con el Chico aunque ya tiene un bebé, lo cual indica que



sí le interesa la maternidad, su situación económica no parece del todo maltrecha ya que su vestir es un tanto elegante y su actitud no es depresiva. Esta exposición de motivos, a manera de representación, por los cuales el personaje de la Señora es capaz de asumir ese rol es una sinécdoque particularizante. Finalmente este personaje añade una recalca la razón por la que el Hombre no acepta el rol de padre, que es, querer hacerlo.

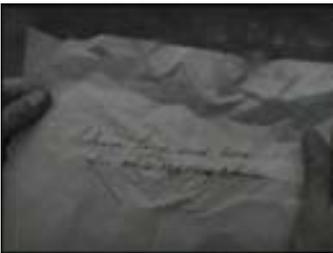


Después de la anterior situación, el Vagabundo se percata de que no es un 'objeto' extraviado sino un bebé huérfano. Pero él no quiere encargarse de él, entonces intenta dejarlo donde lo encontró pero justo aparece un policía que lo hace volver a tomarlo muy a su pesar. ¿Por qué no quiere adoptarlo? De nuevo a



manera de sinécdoque particularizante podemos ir mencionando las razones. Al comenzar la escena observamos la vestimenta del personaje: guantes rotos, ropa maltrecha adhoc con el ambiente desvencijado del callejón. También esta solo, es decir, no tiene una





pareja sentimental pero a diferencia de la Mujer, para él esto no es un pesar. Al igual que la Mujer, no tiene recursos económicos y lleva una vida solitaria, pero no es por ello que no lo adopta sino porque no quiere, él está muy a gusto con su situación actual ¿por qué añadirle un grado de dificultad más a su vida? Sabemos que el Chico va a ser adoptado por el Vagabundo por tratarse del personaje principal y porque la sinopsis nos lo ha anticipado, sin embargo es interesante lo que ocurre en esta escena para hacer lejana la posibilidad de que lo haga y por lo tanto la escena cuando se presenten los motivos que lo hagan cambiar de parecer resultará más sorprendente.

Desesperado por deshacerse del niño se lo encarga a un viejito y se va corriendo. El viejito a su vez se deshace de él dejándolo en el interior de la carriola ya antes vista. ¿Por qué no lo adopta el personaje del viejito? Porque también es de escasos recursos económicos, lo sabemos por su vestimenta austera, también está solo aunque no precisamente deprimido, pero ya no tiene la edad y la energía para encargarse de él.

Esta manera de identificar las razones por las cuales dichos personajes pueden justificarse para no aceptar el rol de la paternidad responde en retórica a una metáfora *in absentia* porque el punto es identificar pros y contras de su condición para justificar su decisión, no es saber si son ricos o pobres como lo permite deducir la sinécdoque particularizante, sino la representación de los motivos por los cuales se toma o rechaza el rol de la paternidad.

## **16 EXT. – CALLE CON COLADERA – DÍA**

**El Vagabundo encuentra la nota suplicante de la madre y lo adopta.**

Figura: Metáfora *in absentia*.

Los intentos del Vagabundo por deshacerse del Chico se ven frustrados, entonces en esta escena se expone la última opción



para deshacerse de él, tirarlo por la coladera, pero se arrepiente por las cualidades éticas de este personaje, expuestas en el segundo capítulo. Entonces el Vagabundo hurga entre las cobijas que lo envuelven y encuentra una nota de la Mujer pidiendo que lo amen y cuiden. Entonces lo adopta y lo nombra John. ¿Por qué la nota permitió el cambio de parecer? Sabíamos que no tenía dinero y estaba solo pero no se sentía infeliz, y la única cuestión para no asumir ese rol era no añadir una complicación a su vida, pero, entonces la nota despierta en él un sentimiento de ternura, lo observamos por sus gestos al mirar al bebé después de leer la nota, el gesto cariñoso es una metáfora *in absentia* de la decisión tomada. Lo adopta porque dentro de su contexto, su propio estilo de vida y a su manera se siente capaz de cuidarlo y amarlo. Escenas más adelante esta capacidad será puesta en tela de juicio, pero corresponde su análisis a la parte del rol que juegan las instituciones gubernamentales.

### **18 INT. - CASA DEL VAGABUNDO – DÍA**

**El Chico está llorando y él intenta calmarlo con los objetos que hay en su casa.**

Figura: Pareja.

La figura de pareja se completa cuando en la siguiente escena:

### **20 INT. - CASA DEL VAGABUNDO – DÍA**

**El Vagabundo transforma sus muebles para satisfacer las necesidades del nuevo inquilino, como la construcción de una cuna con telas y cuerdas amarradas al techo, una tetera, también amarrada al techo, funciona como biberón, corta de sus sábanas cuadritos que sirvan como pañales, y también le corta un círculo al asiento de una silla y la coloca sobre una bacinica para que aprenda a hacer ahí del baño.**

Ambas escenas muestran cómo el vagabundo transformó lo que tenía para el cuidado del Chico, lo cual trae al discurso de



nuevo la idea de que la ausencia de recursos económicos no es justificación para abandonar el rol de padre, porque este Vagabundo, con ingenio, logra resolver la falta. La pareja se ubica en que la primera escena muestra lo inadecuado de la casa para la estancia del Chico, y el montaje muestra en seguida una escena donde los mismos objetos han sido adecuados para las necesidades del Chico, es decir, adquirieron un segundo sentido.



## II

Esta secuencia consiste en la representación del rol de padre del Vagabundo, específicamente muestra el ejemplo a seguir en que se transforma para el Chico en cuatro cuestiones: el dinero (el trabajo), el amor, los hábitos y modales, la supervivencia en sociedad. Finalmente la secuencia termina con el conflicto entre el Vagabundo y los enviados del orfanato, lo cual es un cuestionamiento a su capacidad de padre desde el punto de vista de las instituciones gubernamentales.



### 2 INT. – CASA DEL VAGABUNDO – DÍA

**¿Qué le enseña el Vagabundo? A aprovechar los recursos. El Chico ya sabe que para tener gas deposita una moneda en el contador de gas y luego la retira en cuanto las hornillas de la estufa tienen fuego. Y le enseña hábitos de higiene personal: tener limpio el cuello, la nariz, estar libre de piojos, sin embargo esto no lo hace con agua y jabón sino con un pañuelo ensalivado.**



Figura: Oxímoron.

Corresponde en retórica a un oxímoron el hecho de que el Vagabundo enseña modales que de acuerdo con las reglas de etiqueta siguen siendo modales inapropiados. En resumen sigue enseñándole lo contrario a un buen modal.



### 5 EXT. – CALLE – DÍA

La rutina de trabajo consiste en que el Chico rompe las ventanas que después el Vagabundo ofrecerá a las amas de

**casa componer.**

Figura: Oxímoron.



En la rutina de trabajo también existe un hecho contradictorio, no en el sentido de que carezca de lógica sino en que se trata de acciones con aspectos éticos opuestos, tener un trabajo digno consiguiéndolo de manera ilícita, lo cual sin embargo presentan su muy justificada verosimilitud de acuerdo con el argumento y los caracteres éticos de los personajes.

#### **19 INT. – CASA DEL VAGABUNDO – DÍA**

**El Chico y el Vagabundo terminaron su desayuno, el Chico pide agua en su plato para remojarse los dedos y limpiarse la boca, pero la elegancia la pierde cuando se seca la boca con su brazo. El Vagabundo también remoja sus dedos en agua, humedece su boca y se seca con el mantel.**



Figura: Comparación por apareamiento, oxímoron.

Se identifica un oxímoron en el refinamiento de sus modales con un detalle final totalmente falto de etiqueta, y la comparación por apareamiento se ubica en el momento de tener en cuenta que el Chico actúa como espejo del Vagabundo, ya en una relación muy definida de padre-hijo.



#### **21 INT. – CASA DEL VAGABUNDO – MAÑANA**

**En la escena, el Chico ha preparado el desayuno y ya lo tiene listo en la mesa, entonces regaña al Vagabundo para que ya se levante de la cama. En cuanto ambos se sientan a la mesa, ahora el que lleva el mando es el Vagabundo, ya que es quien reparte los *hot cakes* e indica el momento de hacer oración.**



Figura: Comparación por apareamiento, oxímoron.

Este cambio del rol del mando del Chico al Vagabundo corresponde a un oxímoron, sin embargo como la intención de la escena no es sólo ver el cambio de roles en los personajes sino la manera en que influyen el Vagabundo en el Chico y viceversa,



entonces también hablamos de una comparación por apareamiento. Y una aceptación de Vagabundo como padre por parte del Chico.



### **23 EXT. – VECINDARIO DEL VAGABUNDO – DÍA**

El Chico se pelea con un niño bravucón que le arrebató sus juguetes. El Vagabundo se percata de la pelea y corre a separarlos, el Chico se le escabulle y continúa golpeando al otro. Como el Chico lleva la ventaja entonces el Vagabundo, en lugar de detenerlo, le echa porras. Sin embargo, por apoyarlo, se mete en un lío cuando llega el hermano fortachón del niño contrincante.



Figura: Comparación por apareamiento.

De nuevo observamos un intercambio en la situación que vive el Chico hacia el Vagabundo, a manera de comparación por apareamiento. La diferencia entre esta comparación y las anteriores es que las otras escenas trataban la relación padre e hijo en relación a hábitos, ahora se trata de la manera cómo el Vagabundo es ejemplo para el Chico de solucionar los conflictos propios de vivir en sociedad, es decir, de defenderse de los abusivos, donde los golpes están permitidos siempre y cuando lleves la ventaja.



### **25 INT. – CASA DEL VAGABUNDO – DÍA**

El Chico está enfermo, el doctor llega a revisarlo y cae en la cuenta de que el niño ha sido adoptado por el Vagabundo. El doctor manda llamar a alguien del orfanato para que se encargue del asunto. Por su parte, el Vagabundo prepara un remedio casero para curarlo.



Figura: Pareja, sinécdoque particularizante, metáfora *in absentia*.

En esta escena Chaplin hace caer enfermo a su personaje, esto es importante para el argumento como representación de la capacidad del Vagabundo como padre, así como, es motivo para

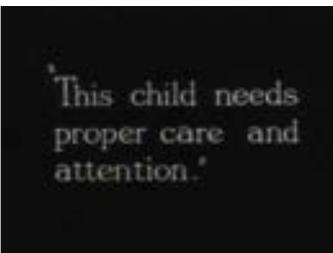




que intervenga otro personaje, el doctor que juzgará su estilo de vida y determinará necesario llamar a la gente del orfanato y se desencadenen nuevos acontecimientos que llevan a la trama a su clímax.



El Chico está enfermo, ¿qué hace el Vagabundo al respecto? Llama a un doctor para que lo revise y prepara cataplasmas por indicación del doctor que menciona, por medio del intertítulo, “Este niño necesita los cuidados y la atención necesarios”. Esta frase es importante en esta ocasión, la figura retórica se conforma de una frase y dos objetos. La frase es “cuidados necesarios”, y los dos sentidos que adquiere son lo que para el Vagabundo son las cataplasmas, mientras que para el doctor es llamar al orfanato.



¿Por qué el doctor considera que el Vagabundo no le puede dar los cuidados apropiados? Porque la silla que le da para que se siente está rota, el periódico en el que guarda la nota está viejo y lleno de polvo y finalmente la gota que derrama el vaso, la nota indica que no es su padre biológico. Este listado de razones los podemos entender como una sinécdoque particularizante.



Finalmente un gesto importante del cariño que le tiene el Vagabundo al Chico es la cuidadosa manera en que guardó la nota de la Mujer entre las hojas de un periódico, que por el tiempo está empolvado, ésta acción la podemos identificar como una metáfora *in absentia*, porque sabemos cuánto quiere al Chico por el grado de cuidado con que ha guardado la nota por cinco años.



## 28 INT. – CASA DEL VAGABUNDO - DÍA



**Pelea con los enviados del orfanato y con un policía, para detenerlos de que se lleven al Chico. Comienzan los golpes y forcejeos. Entre un policía y los dos enviados del orfanato logran inmovilizar al Vagabundo y se llevan al Chico. Tras una persecución por las azoteas logra rescatar al Chico deshaciéndose del policía y de los enviados del orfanato y**





**corriendo por los tejados hasta alcanzar el automóvil donde transportan al Chico.**

Figura: Oxímoron.

En la primer secuencia nadie quería tener al Chico, ahora todos quieren estar a su cargo, la Mujer, el Vagabundo, el Orfanato. El oxímoron está presente en la manera como las circunstancias cambiaron en sentido opuesto entre la primera secuencia y la segunda, al respecto.



### III

#### **4 EXT. – ESTABLECIMIENTO SOBRE LA CALLE – NOCHE**

**El Vagabundo busca al Chico en las calles porque el dueño del Hostal lo secuestró.**



Justo estamos es el clímax de la película y a un paso del desenlace. Respecto a la paternidad la atención debe centrarse en el hecho de que por segunda ocasión pierde al Chico, pero ahora es más remota la posibilidad de recuperarlo porque no quedó rastro de su paradero. Sin embargo, es tal la manera como se asumió como padre e hizo al Chico parte de su vida que desesperadamente sale a las calles a buscarlo.



#### **12 EXT. – VECINDARIO DEL VAGABUNDO – DÍA**

La escena del sueño ya la describimos anteriormente como representación del personaje del Vagabundo y como un paréntesis dentro de la acción. Ahora corresponde analizarlo con respecto a la expresión del tema de la película.



**EL Chico únicamente aparece en dos momentos de esta escena. Al principio, cuando el Vagabundo duerme en el escalón y éste abre la puerta, lo despierta con una pluma y lo lleva de compras, por una túnica y alas de ángel. Después de esto ambos salen de paseo, pero en los siguientes acontecimientos esta ausente este personaje, ya que el sueño no es sólo sobre su rol de padre sino sobre otros temas de su**





vida como las mujeres, los policías, la mala fortuna. La siguiente ocasión en la que aparece el Chico es a punto del final de la escena, cuando el Vagabundo se desploma al suelo tras los balazos propiciados por el policía. El Chico llora sobre él y su silueta comienza a desaparecer.

Figura: Oxímoron.

El asunto importante de la escena, en cuanto a la paternidad, es que el Chico orienta al Vagabundo, él lleva el mando, orienta la situación. Esto es un oxímoron en cuanto al intercambio de actitudes respecto al rol y también en cuanto a que al final de la escena es el Chico el que llora la pérdida del Vagabundo pero es importante recordar que el sueño pertenece al Vagabundo y en ese momento, en la realidad, él es el que perdió al Chico.

## 25 EXT. – CASA ELEGANTE – DÍA

Un policía despierta al Vagabundo y lo lleva a la casa de la Mujer, donde el Chico lo recibe saltando a sus brazos, la Mujer lo invita a pasar y el policía le da, rebotante de felicidad, palmadas en la espalda.

Figura: Metáfora *in absentia*

Lo anterior finalmente es la aceptación, por parte de la Mujer y la autoridad (la institución gubernamental), de su participación en el rol de padre en los primeros años del Chico. La metáfora se conforma de los siguientes semas: los gestos de la Mujer y el policía que aceptan al Vagabundo; la situación del Vagabundo en la que perdió al Chico y busca recuperarlo. Y la intersección la conforma el tema de la película, la búsqueda del personaje más apropiado para asumir la tutoría del Chico. Finalmente se llega a un final ideal donde el Chico se reencuentra con su madre biológica, que ahora está en mejores condiciones, y también al lado del Vagabundo, con quien biológicamente no hay

parentesco alguno, pero, que fue el único que adoptó el rol de padre, le dio cariño y los cuidados que estaban a su alcance.

LAS INSTITUCIONES GUBERNAMENTALES. La policía y el orfanato.



I

### 10 EXT. – CALLEJÓN POBRE. DÍA

Los policías aparecen en la historia justo cuando el Vagabundo ya recogió al Chico. Cuando trata de deshacerse de él, este personaje (genérico) aparecerá para impedir que lo abandone, como si se tratara de su bebé.



Aquí la función de este personaje es vigilar el orden, mas no investigar el motivo que origina las acciones de los ciudadanos como lo que está ocurriendo con el Vagabundo y ese bebé huérfano.



II

### 1 EXT. – VECINDARIO DEL VAGABUNDO – DÍA

El Chico ahora es un niño de cinco años, sentado sobre la banqueta de su casa y limándose las uñas. Un policía pasa caminando haciendo su ronda, lo ve limarse las uñas y meterse a su casa al terminar. El policía siente compasión y enojo por el pequeño.



Figura: Silepsis.



Esta es la primera vez que aparece el policía no sólo como ese sustantivo sino como opinión pública, ya que está juzgando la condición del Chico. Este doble sentido ocurre a manera de silepsis.

### 7 EXT. – CALLE – DÍA

El policía presencia el momento en que el Chico lanza piedras a las ventanas de los vecinos y luego cuando aparece casualmente el Vagabundo para repararlas, la situación termina en una persecución entre el policía, el Vagabundo y el Chico.





Figura: Pareja.

El policía aquí retoma su papel de encargado de preservar el orden. La persecución queda inconclusa y el Vagabundo continúa trabajando pero momentos más tarde de nuevo terminan los tres en una persecución, pero ahora no por infracciones a la ley sino por cuestiones de pasiones humanas, porque el policía llega a su casa y encuentra al Vagabundo coqueteando con su esposa. Esta segunda persecución es interesante dentro de la trama porque da al policía y al argumento una sensación humana y no sólo de estereotipos representando situaciones.



### 23 EXT. – VECINDARIO DEL VAGABUNDO – DÍA

Un policía llega a detener la pelea suscitada entre el hermano fortachón y el Vagabundo, sin embargo, a diferencia del Vagabundo que siempre termina huyendo, en este caso el fortachón le da un golpe al policía y termina inconciente en el suelo.



Figura: Oxímoron.

De nuevo hablamos del personaje que busca mantener el orden, sin embargo alguien más fuerte sin miramientos terminó con su autoridad de un puñetazo.



### 27 EXT. – VECINDARIO DEL VAGABUNDO – DÍA

Justo después del inter título “los cuidados y atención necesaria” que se refieren al estado de salud del Chico, fuera del edificio donde vive el Vagabundo vemos a un policía que hace su ronda y el automóvil con los dos enviados del orfanato.



Figura: Sinécdoque generalizante.

El sentido del inter título relacionado con ambas figuras de autoridad y aislado de las connotaciones derivadas de las acciones que paralelamente realiza Vagabundo, es una sinécdoque generalizante. Ya que cuidados es un término más general que los sustantivos orfanato y policía. Podemos identificar que el sentido





de la frase es entender al orfanato y a la policía como los representantes de lo que el Estado determina para la sociedad que es lo más adecuado, en este punto de nuevo podemos incluir que están para representar una convención social de lo que es lo correcto.



### 28 INT. – CASA DEL VAGABUNDO - DÍA

**Los enviados del orfanato entran de manera prepotente a la casa del Vagabundo. En medio de una hostil conversación el jefe pone su mano sobre la cataplasma caliente, se quema y se enoja.**



Figura: Pareja.

La figura corresponde a una comparación y juego de sentidos entre la frase “los cuidados apropiados”, el orfanato (como la institución gubernamental que provee a los huérfanos de los recursos necesarios) y la cataplasma (recurso limitado pero que incluye el cariño de un padre). Es una pareja de la identidad de ambas posibilidades de cuidados.



De nuevo esta figura aparece cuando la situación se pone violenta cuando el Vagabundo para evitar que se lleven al Chico, amenaza a los del orfanato y al policía que se ha unido a dichos personajes, con aventarles encima la cataplasma.



### 32 INT. – CASA DEL VAGABUNDO – DÍA

**El Vagabundo queda inmovilizado por el policía y el jefe del orfanato**



Figura: Metáfora *in praesentia*, comparación por aposición.

Hay una metáfora *in praesentia* de cómo el Estado inmoviliza a la fuerza al que no se rige de acuerdo a sus reglas, los dos semas son el Vagabundo como infractor por tener un niño que biológicamente no le pertenece y mantenerlo en condiciones de pobreza y el otro es las instituciones gubernamentales, la intersección entre ambos es la lucha por la custodia del Chico. Mientras esto ocurre el chofer del orfanato avienta al Chico en la





parte trasera del auto en el que llegaron, tipo criminal o animal, esto es una comparación por aposición, por las cualidades del auto en el que lo meten y la manera brusca. Finalmente ambos aspectos definen el tipo de paternidad que asume el Estado, en la opinión de Charles Chaplin. Consiste en una institución autoritaria que de acuerdo a su concepción del deber ser obliga a sus ciudadanos a acatar sus reglas, es un Estado que se asume capaz de proporcionar los recursos necesarios y nada más. Y en ningún momento se considera el lado afectivo que el rol de padre puede dar y que un hijo requiere.



### **34 EXT. – VECINDARIO DEL VAGABUNDO – DÍA**

**Observamos cómo el jefe del orfanato sale enojado de la casa del Vagabundo y se irrita al encontrar al Chico llorando desde el interior del auto, entonces éste lo avienta de la cabeza para hacer el espacio que necesita para subir al auto.**

Figura: Comparación metafórica.

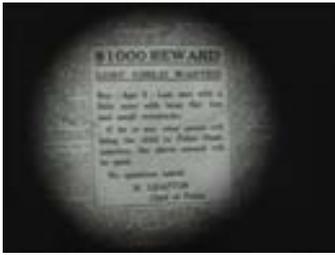
En esta escena es más evidente el trato que el orfanato da a sus albergados. Tan brusco como si el Chico fuera un animal, incluso no es coincidencia que la parte trasera del auto sea como para transportar este tipo de carga.

### **37 EXT. – ORFANATO – DÍA**

**Los del orfanato se llevan al Chico en el automóvil pero el Vagabundo los alcanza corriendo por las azoteas, primero tira a uno del auto y al otro lo espanta como perro asustado.**

Figura: Metonimia

El Vagabundo ya recuperó al Chico y entonces ocurre otra figura retórica cuando el chofer voltea desde la cabina del conductor y se da cuenta de la presencia del Vagabundo. El chofer se intimida por los gestos de valentía del Vagabundo y sale despavorido de la cabina porque lo ahuyenta como si fuera perro asustado. La metonimia en este caso se identifica porque la razón de que el chofer actúe como canino no tiene una relación directa



con las cualidades biológicas de un perro por lo tanto no se puede hablar de una metáfora, la relación lógica se deriva de que este personaje fue siempre sumiso y asustadizo, por tal motivo en un momento en que el Vagabundo se presenta más poderoso, este personaje adopta, no su ya antes vista actitud sumisa, sino una más vistosa, la de un perro asustado.



### III

#### 2 EXT. – ESTACIÓN DE LA POLICÍA – NOCHE

La policía pone un anuncio en el periódico:



**\$1000 RECOMPENSA, SE BUSCA NIÑO PERDIDO.**

**Chico de 5 años, visto con un hombrecillo de grandes pies planos y pequeño bigote. Si él u otra persona trae al niño a la policía, cobrará el importe de la recompensa.**

**No será interrogado.**

**H GRAFTON**

**Jefe de Policía**



Figura: Sinécdoque particularizante.



Con esto consiguen que el dueño del Hostal donde dormían el Vagabundo y el Chico, lo rapte y lo entregue a la policía y finalmente la Mujer llegue a recogerlo. A los policías de la comandancia no les interesa el aspecto triste del Chico, sólo se alegran de saber que lo tienen en su poder y que la madre llegó para recogerlo. La nota ahora publicada en el periódico es producto del deseo de la madre. La figura retórica nos permite cuestionarnos ¿quién esta detrás de la nota? La respuesta la encontramos en la siguiente escena cuando es la Mujer la que llega a la estación de policía a recoger al Chico.



#### 25 EXT. – CASA ELEGANTE – DÍA

**Finalmente un policía está gustoso por haber llevado al Vagabundo al encuentro con el Chico y la Mujer.**



Figura: Metáfora *in praesentia*.

Esto es porque ahora la policía está cumpliendo la petición de la madre biológica del Chico, quien además ahora es una mujer de bastantes recursos económicos, y que para los juicios del Estado, es correcto. Esta deducción corresponde a una metáfora *in praesentia* derivada de la relación de este personaje genérico con la disposición de recursos económicos de la Mujer.

## EL CHICO



### I

En este personaje es gradual su capacidad de decisión, por lo que en la primera secuencia sólo se puede observar lo que ocurre con él por consecuencia de las acciones de los demás personajes. En la segunda secuencia se perciben actos propios de él pero como reflejo a lo que ha aprendido del Vagabundo. En la tercera es decisivo su comportamiento para entender cuál personaje tuvo un efecto más positivo en el Chico en su rol de padre. El centro del análisis de este personaje es ver su reacción ante los personajes que asumen, en su momento, el rol de la paternidad.



### 2 EXT. – HOSPITAL DE CARIDAD- DÍA

Nace en un hospital de caridad.



### 5 EXT. – VECINDARIO ELEGANTE – DÍA

Es abandonado en el interior de un auto lujoso, que luego es robado por dos asaltantes.



### 10 EXT. – CALLEJÓN POBRE. DÍA

Es recogido por el Vagabundo, quien falla en varios intentos de deshacerse de él. Finalmente lo adopta y es llamado John.



### II

### 2 INT. – CASA DEL VAGABUNDO – DÍA

El Chico es parte la vida del Vagabundo, participa en las labores del hogar y el Vagabundo, muy en su rol de padre, le enseña modales.

Figura: Sinécdoque particularizante.



En esta escena y las siguientes, de similar carácter, hay una descripción de lo que hace el Vagabundo como padre: guiar la rutina del desayuno y el trabajo, enseñarle modales y hábitos de limpieza, y por parte del Chico se presentan las actividades en las que apoya al Vagabundo, como: le ayuda a preparar el desayuno, le ayuda a conseguir vidrios que remplazar en las casas. Lo fundamental en esta escena es el gesto de cariño que demuestra justo al término de la revisión de la higiene personal que le hace el Vagabundo. El Chico le pide que acerque su cabeza hacia él y le da un beso en la mejilla, el beso es una representación de un concepto mayor, el amor por el Vagabundo, y por tal motivo, dicho gesto, es una sinécdoque particularizante.

**10 EXT. –CALLE DE LA PRIMERA CASA CON LA VENTANA ROTA – DÍA**

**Continúa la jornada de trabajo.**

Figura: Sinécdoque particularizante.

Otras sinécdoques particularizantes relacionadas con la muestra de cariño del Chico hacia el Vagabundo las encontramos en esta escena, ya que el Chico espera en la esquina de la cuadra a que el Vagabundo termine su trabajo y una vez que se dirige hacia él, el Chico va a su lado y lo toma de la mano para retirarse, sin embargo el Vagabundo tiene que disimular que no va con el Chico porque el policía se ha percatado de su mancuerna.

**20 EXT. – VECINDARIO DEL VAGABUNDO – DÍA**

**El Chico, sentado en el escalón de la entrada de su casa, observa que la mujer abraza a un bebé. Ella se percata del Chico y le regala dos juguetes, los cuales agarra con mucho gusto.**

Figura: Metáfora *in absentia*.

Esto puede considerarse una metáfora *in absentia*, en relación a que al Chico también le gustaría tener el cariño de una madre, el cual ve en la manera como la Mujer abraza al bebé. No



hay suficiente redundancia en el mensaje como para comprender esta metáfora sobre este asunto en el Chico, sin embargo por la posición de los dos personajes en un mismo plano podríamos suponer esta interpretación de la escena, así como por la muestra de afecto que tiene él hacia los juguetes que le acaba de regalar.

**21 INT. – CASA DEL VAGABUNDO – MAÑANA**

**En la escena observamos al Chico preparando el desayuno. Una vez que terminan los alimentos el Chico le pide permiso para salir a jugar con los juguetes que la Mujer le regaló. Antes de salir de nuevo hace una muestra de cariño.**



Figura: Sinécdoque particularizante.

De nuevo este gesto es una manera de representar el cariño del Chico por el Vagabundo.

**23 EXT. – VECINDARIO DEL VAGABUNDO – DÍA**

**Sale a jugar con sus juguetes que le regaló la Mujer, pero comienza a pelearse a golpes con un niño bravucón que antes intentó quitárselos.**



Figura: Comparación por apareamiento.

El comportamiento del Chico es imitación del carácter del Vagabundo, por lo tanto puede pensarse en una comparación por apareamiento. Esta escena y la anterior son importantes en el sentido que reflejan la influencia del que hasta ese momento ha fungido como su modelo a seguir, su padre, el Vagabundo.

**30 INT. – CASA DEL VAGABUNDO – DÍA**

**El chico golpea a los del orfanato, primero para que no se lo lleven y después para que suelten al Vagabundo, así como éste lo hizo momentos atrás para evitar que se llevaran al Chico.**



Figura: Metáfora *in absentia*.

Respecto al tema de la paternidad, hemos visto que el Chico ha demostrado cariño por el Vagabundo, en esta escena es importante mencionar que no sólo demuestra su cariño sino que



lo defiende y lucha por quedar a su lado, por elección. Porque es por iniciativa propia que toma el martillo y golpea a los del orfanato, esa acción es la metáfora *in absentia* del hecho de tomar una decisión, un sentido agregado al martillo del cual su grado cero es herramienta.

### **31 EXT. – VECINDARIO DEL VAGABUNDO – DÍA**

**El Chico llora porque lograron separarlo del Vagabundo y ahora está adentro del auto que lo llevará al orfanato.**



Figura: Sinécdoque particularizante.

El llanto, a manera de sinécdoque particularizante, es una manera de representa el concepto general de tener cariño por alguien y sufrir por lo que está aconteciendo

### **37 EXT. – ORFANATO – DÍA**

**El Vagabundo lo rescata.**



Figura: Sinécdoque particularizante.

De nuevo vemos esta figura cuando es rescatado por el Vagabundo y ambos se abrazan de felicidad.

## **III**

### **1 INT. – HOSTAL – NOCHE**

**El Chico y el Vagabundo pasan la noche en un hostel, a mitad de la noche el dueño roba al Chico y lo entrega a la policía para cobrar la recompensa. Ya en la estación de policía el Chico jalonea de las barbas al dueño del Hostel para que lo deje libre.**



Figura: Pareja.

La historia está llegando a su desenlace y ocurre el secuestro por parte del dueño del Hostel como estrategia del autor para llevar al Chico a otra situación donde pueda observarse la paternidad en el personaje de la Mujer y la reacción del Chico al ser separado del Vagabundo, el cual llora y jalonea las barbas del dueño del hostel como reclamo a su rapto y a su separación del



Vagabundo. Esta actitud es una pareja, donde el jalón a las barbas del personaje se puede entender en dos sentidos, en su defensa personal y en su reclamo a la situación en la que lo están poniendo.

### **10 INT. – ESTACIÓN DE POLICÍA – MAÑANA**



**El Chico espera triste en la estación de policía, este estado anímico se entiende como una sinécdoque particularizante del sentimiento que lo alberga de tristeza por la separación con el Vagabundo.**

Figura: Asemia.



En la escena ocurre que la Mujer llega con él y lo abraza. Es en este punto en que ahora vemos el rol de la Mujer como madre, es la primera vez que le demuestra cariño consciente de que es su hijo. El Chico por su parte no muestra emoción alguna porque, aunque biológicamente es su madre, él no tiene ningún recuerdo de dicho personaje en ese rol. La falta de redundancia de este hecho en la mente del personaje del Chico es una asemia.



### **25 EXT. – CASA ELEGANTE – DÍA**

**El Chico sale de la casa y salta a los brazos del Vagabundo.**

Figura: Sinécdoque particularizante y metáfora *in absentia*.

El acto afectivo hacia el Vagabundo consiste en la muy recurrida sinécdoque particularizante en este personaje, demostración del sentimiento presente hacia el Vagabundo, pero también es una metáfora *in absentia* de la elección del Chico, sobre los tres personajes que en momentos diferentes se asumieron como tutores, el Vagabundo, la Mujer y la institución gubernamental (policía y/o orfanato).

FIN

### CONCLUSIONES

Finalmente encontramos que la encarnación de la figura paterna en el personaje de la Mujer se logró gracias a la sinécdoque particularizante y la aposición, figuras que permiten la descripción de los motivos por los que ella decide abandonar al bebé, la

soledad, la incapacidad y la tristeza. Es con estas mismas figuras con las que se describe al personaje y se deducen las razones por las que ahora sí quiere hacerse cargo de él, porque es una artista prominente, tiene recursos económicos, su estado de ánimo en general es alegre, a excepción de cuando recuerda la pérdida del infante.

Las figuras de metonimia, silepsis, pareja y metáfora *in absentia* nos permiten tener una segunda lectura de su manera de actuar, principalmente a partir de la segunda secuencia, donde la vemos dar caridad y mostrarse como un personaje bondadoso. Sin embargo gracias a la yuxtaposición de los semas de la primera y segunda secuencia, comprendemos que su actuar dadivoso, en realidad corresponde al intento por resarcir su sentimiento de culpa y arrepentimiento, así mismo permite entender que cada vez que da caridad ella adquiere la seguridad de que es capaz de cuidar a alguien más, motivo principal por el que no aceptó el rol de la paternidad al inicio del drama.

En el Hombre se presenta una significativa asemeja respecto al tema de la paternidad. Asemeja que además apoya al entendimiento del estado inicial de la Mujer.

En el Vagabundo la sinécdoque particularizante y la pareja nos permite observar el tipo de recursos económicos y cuidados que como padre le proporciona al Chico, por ejemplo la cuna, los pañales, sonajas, la cataplasma para cuando cae enfermo, improvisados pero efectivos.

La comparación por apareamiento deja ver la influencia del Vagabundo en el Chico, situación fundamental dentro del tema, ya que entre el personaje de la Mujer y el Chico, a falta de contacto entre ambos, no presenta comportamientos similares aunque biológicamente sí tengan parentesco.

El oxímoron es fundamental para comprender el tipo de padre que es el Vagabundo, el cual, congruente con su descripción individual donde el doble sentido es primordial respecto a la paternidad, la figura retórica nos indica que sí se preocupa por cumplir con sus deberes como enseñarle modales, hábitos de limpieza y la concepción del trabajo digno, pero siempre, con un toque contradictorio que consiste en enseñar modales incorrectos, hábitos de limpieza no tan higiénicos y un trabajo digno derivado de un acto previo ilícito.

Finalmente la metáfora *in absentia* se presenta cuando entran en juego los objetos presentes en la acción y advertimos que el Vagabundo tomó la decisión de adoptar al Chico porque se siente capaz de cuidarlo y darle amor. También advertimos esta figura cuando en la segunda secuencia cae enfermo el Chico y observamos que el Vagabundo guardó cuidadosamente la nota suplicante de la Mujer. Si nos preguntamos ¿qué es el Chico para el Vagabundo?, la metáfora *in absentia* nos responderá que algo muy valioso.

Las instituciones, policía y orfanato, se conciben a partir de figuras como la silepsis, la pareja y la sinécdoque generalizante como la representación de la opinión pública y las convenciones sociales de lo que debe ser. La metáfora *in praesentia* es una manera más compleja a partir de la cual Chaplín se expresa de dichas instituciones como autoritarias y carentes de proporcionar un trato respetuoso y mucho menos afectivo aunque cuenten con los recursos económicos necesarios.

No serviría igual la exposición de estas diversas maneras en que puede presenciarse la paternidad sin la consideración de en quién recae dicho rol. En el Chico la comparación por apareamiento nos muestra la influencia de aquél con el que estuvo más en contacto, el Vagabundo. Su sentir, sus muestras de cariño hacia el personaje por quien tuvo más afecto y sus decisiones se vieron representadas a partir de figuras como la pareja, metáfora *in absentia* y la sinécdoque particularizante.

## CONCLUSIONES

Partir de la premisa de que el cine es retórica trajo por consecuencia adentrarse en esa herramienta del lenguaje que generalmente sólo se asocia a la literatura y que son raros los estudios que hablan de una retórica visual. La búsqueda de definiciones de conceptos como la metáfora, común en el léxico cotidiano, me llevó a descubrir que la retórica es inherente a la manera como hablamos, que está a la vista en los titulares de los periódicos, en nuestras conversaciones y, como esta tesis lo estudia, en el cine. Desde los tiempos de Gorgias (427 a.C.) y hasta nuestros días está relacionada con la estilística y con el hecho de hacer efectiva la palabra.

El estudio de la retórica deja a la vista el proceso de transformación de una palabra para adquirir nuevos significados. En la película de Chaplin *El Chico* la retórica respondió a las preguntas poéticas formuladas en un principio. Fue a partir de metasememas como se llegó a ellas. En este trabajo dicha categoría retórica se aplicó relacionando la forma de los objetos, sus cualidades físicas y su relación semántica con demás objetos y personajes observables en el plano.

Una cuestión elemental del cine es la necesaria economía del tiempo a la que debe recurrir para la representación de una historia. Es tal cuestión la que hizo fundamental entender que en Chaplin una herramienta indispensable para su narración fílmica es la retórica, con la cuál pudo evitar la recurrente presencia de inter títulos y así lograr su premisa fundamental de hacer un cine universal, para el que la diversidad de idiomas no fuera un problema.

La anécdota citada en el primer capítulo sobre el proceso de creación de la escena inicial de su filme *Luces de la Ciudad* me funcionó como pista para deducir el método de Chaplin para crear las escenas que constituyen *El Chico*, porque muestra que toda acción de sus personajes y toda interacción que tienen con objetos parten de la intención de Chaplin por plasmar una idea muy clara, que en el caso de la anécdota citada era plantear la situación alrededor de la cual se orquesta ese drama, que consiste en el romance erróneo entre una mujer ciega y un vagabundo que ha sido confundido con un caballero adinerado.

El estudio poético de *El Chico* determinó que las categorías a estudiar metódicamente eran los personajes, el argumento y las ideas, entendiendo por ejemplo que el personaje no es una persona, sino una lista de caracteres éticos que

determinan lo que hace y deja de hacer, que el argumento es la secuencia verosímil de hechos no necesariamente cronológicos que buscan la expresión de ideas, las cuales parten de la realidad y por lo tanto, en palabras de Aristóteles, corresponden a una imitación de las cosas.

La asignación de figuras retóricas a la relación entre los objetos y las acciones de los personajes permitió descifrar el carácter ético de los personajes, observar los distintos límites éticos de cada personaje e incluso comprender las razones de su actuar. Dicha comprensión de los personajes fue fundamental para tener una seria definición de los personajes que no estuviera basada en conceptos descriptivos ambiguos como por ejemplo, una mujer mala, un vagabundo de buen corazón, unos enviados del orfanato desalmados, sino por el contrario, llegar a percibir una construcción de personajes con riqueza y podría decirse, bidimensionalidad; y así llegar a definiciones como: una mujer que se siente incapaz, un vagabundo que en sus carencias busca soluciones, unos enviados del orfanato que representan la opinión pública de las condiciones más adecuadas para un niño huérfano.

El ejemplo hecho con mayor riqueza retórica desde mi punto de vista es la escena donde el Vagabundo sueña que se encuentra en el cielo, pues con una metáfora *in absentia* se expresa en su totalidad su mundo interior, su concepción del mundo de por qué ocurren las cosas, quién es él en medio del caos de lo cotidiano. Esta escena muestra una interesante representación de un hecho irreal, un sueño sobre la vida en el cielo que es metáfora *in absentia* de sus pensamientos sobre lo que acontece en su realidad, por así decirlo.

Respecto al estudio del argumento en el capítulo III, la identificación de figuras retóricas en las situaciones en las que se encuentran los personajes dentro de los escenarios y por supuesto los objetos que en ella hay, permiten como radiografía del drama observar que el cambio de fortuna de los personajes y la manera como las acciones de unos afectan a los otros es más que una sucesión de hechos, es una manera verosímil de hacer que tanto personajes como situaciones hallen la transformación que el drama requiere para que el planteamiento llegue a su clímax y luego el planeado desenlace. Que las figuras retóricas permiten comprender que lo construido en cada escena, los objetos con los que interactúan los personajes son

coreografías que crean los momentos de tensión, incertidumbre, alejamiento y acercamiento al desenlace.

El hallazgo a mi parecer más revelador fue encontrar que dicha coreografía obedece a algo, que no resultaría descabellado llamar destino predestinado. El cual es un concepto muy místico para la teoría del drama que establece los criterios y la razón de ser del diseño de la representación de la vida a la que obedecen todas las creaciones dramáticas. Por tal motivo en un tono más académico, ese destino predeterminado de los personajes se traduce como las ideas que el autor, en este caso Charles Chaplin, plasmó en su obra. Es importante destacar en este punto que una invención creativa y artística no siempre es producto meramente intelectual, en ocasiones los críticos de arte encuentran más significados de las obras que sus mismos autores. Considero importante dicha acotación para tener en cuenta que en este análisis de *El Chico* fueron varias ideas que se encontraron en un filme que trata el tema de la paternidad. No se puede afirmar que este cineasta inglés lo haya hecho de manera intencional, es difícil precisarlo debido a que no se encontraron testimonios que lo relacionaran con el estudio de la retórica, aunque no por ello podemos suponer que en su totalidad esto haya sido producto de la casualidad ya que a pesar de tratarse de una persona que de niño no fue a la escuela, si se encontró que fue un adulto que se preocupado por cultivarse y que en sus biografías quedan evidencia de sus reflexiones sobre el cine, la expresión y la economía del lenguaje.

En *El Chico* se encontró una exposición de motivos por los cuales una persona no aceptaría el rol de padre: por considerarlo un estorbo al desarrollo profesional, por falta de dinero, por tratarse de un anciano. Finalmente Chaplin expone en su obra que la razón por la que alguien si lo acepta es solamente por sentirse capaz, aunque carezca de recursos, jovialidad o siquiera indicios de una carrera profesional, incluso el orfanato también se asume con la capacidad de fungir como figura paterna aunque sea una institución que sólo ofrece una escueta protección económica

La interpretación de lo anterior a partir del estudio poético y retórico es una puerta a la discusión respecto a la definición del cine como lengua o lenguaje. En este trabajo el estudio de *El Chico* desde el punto retórico confirma las premisas de Christian Metz referente a que el lenguaje del cine es retórica. Fue esta herramienta

del lenguaje la que en el filme se articula la definición de los personajes, la creación del entramado del argumento y finalmente la exposición de ideas. Y así como Virginia Woolf se preguntaba en qué consistía el lenguaje visual del cine que pareciera sólo los ojos saben leer y nunca se expresa con palabras, efectivamente encontré que hay un lenguaje que sólo vemos y que se llama retórica visual. El análisis de esta película de cine mudo es un ejemplo muy apropiado para demostrar esa premisa ya que es una obra planeada para no necesitar de la palabra escrita en los inter títulos.

El cine de Chaplin se trata de una coreografía de los personajes, sus acciones en yuxtaposición con los objetos y la escenografía, que funcionan como descripciones de sus intenciones, pensamientos y hasta su humor, incluso puede reducirse la definición de su cine diciendo que se trata de una coreografía de figuras retóricas plasmadas en personajes, objetos, escenografía y acciones.

Hasta el momento he llegado a la conclusión de que el cine es un lenguaje por el propio de hecho de expresar algo, así como por el hecho de recurrir a la retórica para lograrlo. Sea el caso del cine mudo o sonoro, ya que hay retórica tanto en la representación visual como en los diálogos en el caso del cine que recurre a la palabra. Respecto a la discusión sobre si el cine es un lenguaje sin lengua, recordando que las definiciones enunciadas por Christian Metz la definen como el sistema de códigos de un lenguaje, considero que es cierto que el cine tiene códigos para encadenar situaciones e imágenes como por ejemplo una elipsis de tiempo, un fundido de planos, un campo contra campo en una conversación, tema que no es abordado a detalle en esta tesis porque para este caso se encontró que la retórica no es la lengua con la que se articula sino el lenguaje que expresa un mensaje.

El estudio de la retórica en cine consta de una amplia gama de posibilidades para abordar, pueden crearse nuevas preguntas sobre este drama y contestarse a partir de otras figuras de la retórica como los metaplasmos, metataxis o metalogismos. Incluso aplicar la retórica a obras cinematográficas que incluyan la palabra. Auguro que un mayor número de estudios retóricos pueden enriquecer nuestra mirada sobre el cine.

La riqueza de este análisis poético y retórico consistió en observar la posibilidad de representar conceptos tan intangibles e invisibles como el destino, el deber ser, la ética, los sentimientos y las ideas, a partir de elementos visuales.

**ANEXO I**  
**TRANSCRIPCIÓN DEL GUION**

**THE KID (1921)**

por  
Charles Chaplin

SECUENCIA I  
1 CRÉDITOS

CHARLIE CHAPLIN IN THE KID

WRITTEN, PRODUCED AND DIRECTED BY CHARLIE CHAPLIN

MUSIC COMPOSED BY CHARLIE CHAPLIN

MUSIC ASSOCIATE ERIC JAMES  
MUSIC ORCHESTRATED AND CONDUCTED BY ERIC ROGERS

THE PRINCIPAL CHARACTERS  
THE MAN... CARL MILLER  
THE WOMAN... EDNA PURVIANCE  
THE CHILD... JACK COOGAN  
A TRAMP... CHARLIE CHAPLIN

INTER INTER TÍTULO: A picture with a smile – and perhaps, a tear.  
(Una película con una sonrisa y quizá una lágrima)

2 EXT. –HOSPITAL DE CARIDAD- DÍA

Una ENFERMERA se acerca a la reja de salida del hospital con unas llaves en las manos.

INTER INTER TÍTULO: The woman whose sin was motherhood. (La mujer cuyo pecado era ser madre)

La ENFERMERA abre el candado de la reja para que salga LA MUJER, quien carga en sus brazos un BEBÉ, EL CHICO, ella es de apariencia joven, triste, de mirada perdida, viste un sombrero y un vestido tanto formal como austero.

LA MUJER sale, la ENFERMERA y EL PORTERO del hospital cierran con llave la reja y hacen muecas de desaprobación.

LA MUJER llega a la banquetta, se detiene y mueve su cabeza a la derecha e izquierda en señal de no saber a dónde ir, pero continúa caminando.

INSERT DE IMAGEN CONGELADA DE JESÚS CARGANDO SU CRUZ

3 EXT. – PARQUE – DÍA

Momentos más tarde LA MUJER, con EL CHICO en los brazos, camina el sendero solitario de un parque y se sienta en una banca que encuentra a su paso.

INTER INTER TÍTULO: Alone (Sola).

LA MUJER, sentada en la banca, llora mira a al CHICO con mucha tristeza.

INTER INTER TÍTULO: The man (El hombre)

4 INT. – ESTUDIO DE PINTURA DEL HOMBRE – DÍA

EL HOMBRE, es joven, viste camisa remangada hasta los codos y corbata no muy ajustada al cuello, tiene en las manos una pipa; se encuentra sentado en su estudio de pintura viendo de frente a la cámara. No sabemos en qué piensa pero su aspecto es pensativo y preocupado.

EL HOMBRE ve para atrás, levanta su mano pero la detiene al encontrarse de frente el retrato de LA MUJER que está colocado sobre la mesa, recargado en unos cucurucho de papel, junto a un cuadro. Se queda observándolo cuando al cuarto entra una PERSONA, su maestro de pintura, un varón de mayor edad con el cabello encanecido; quien le dice AL HOMBRE comentarios positivos sobre la pintura en proceso que está sobre su caballete.

EL HOMBRE escucha el comentario y, sin prevenir tirar el retrato, agarra un cucurucho de los que se encuentran detrás. Con el que sin darse cuenta, lo tira y cae en la chimenea encendida.

Segundos después, EL HOMBRE se voltea hacia la chimenea para recoger una flama con el cucurucho enciende su pipa. Ve el papel quemándose y se apresura a rescatarlo, pero al no reconocer el retrato lo vuelve a tirar a las llamas sin preocupación alguna. Da una fumada a la pipa y continúa su atención en la pintura ubicada sobre el caballete. El retrato se consume totalmente.

5 EXT. – VECINDARIO ELEGANTE – DÍA

LA MUJER camina tristemente con el CHICO en los brazos, al detenerse para suspirar sobre su infortunio, se da cuenta que ha llegado a un vecindario elegante y está parada frente a una casa muy grande. Sobre la calle está estacionado un auto lujoso. LA MUJER piensa que si deja al CHICO en el interior del auto, los dueños lo encontrarán y le darán una mejor vida al pequeño.

LA MUJER dice una plegaria mirando al cielo, se introduce sigilosamente en el auto, deja al CHICO en una esquina del asiento trasero, le da un beso y una última mirada. Sale del auto, le ruega a Dios que lo cuide y se va caminando precipitadamente, antes de irse lejos voltea hacia el carro por última vez.

En cuanto LA MUJER se va, dos RATEROS, uno gordo y otro flaco, se acercan al automóvil lujoso, merodean unos segundos a su alrededor y lo roban sin percatarse de la presencia del CHICO.

## 6 EXT. – PARQUE - DÍA

LA MUJER regresa a la misma banca del parque donde estuvo antes, pero ahora sin EL CHICO, su continúa siendo triste.

## 7 EXT. – VECINDARIO POBRE – DÍA

Para entonces los dos RATEROS condujeron el automóvil robado hasta un vecindario pobre. Al pasar frente a la entrada de un callejón, detienen el auto y se bajan a fumar un cigarro y disfrutar de la victoria.

En ese momento desde el interior del auto suena el llanto del CHICO. LOS RATEROS se asustan, el GORDO saca su pistola y con mucho cuidado ambos se asoman al interior. Descubren al CHICO. El RATERO GORDO lo agarra con cuidado y lo saca del auto. Ambos hacen cara de desagrado, el GORDO propone matarlo con su pistola, el FLACO propone abandonarlo en cualquier lugar del callejón.

## 8 EXT. – CALLEJÓN POBRE. DÍA

El RATERO GORDO se adentra en el callejón y deja al CHICO en el piso, junto a un bote de basura. Observa a los lados que nadie lo haya visto, camina al auto robado y de nuevo ambos huyen.

## 9 EXT. – PARQUE – DÍA

LA MUJER, aún triste, se levanta de la banca y se va caminando por el sendero del parque, alejándose de la cámara.

INTER INTER TÍTULO: His morning promenade (Su paseo matutino)

## 10 EXT. – CALLEJÓN POBRE. DÍA

Desde lo más profundo del callejón se aproxima caminando EL VAGABUNDO, un hombre joven, con sombrero, bastón, zapatos y pantalones gigantes para su tamaño y un saco rabón. Su ropa es elegante pero muy maltratada debido a su pobre situación económica.

En el callejón hay edificios en ruinas. Desde el segundo piso de uno de ellos una PERSONA tira una caja con objetos, y casi le cae encima al VAGABUNDO. Éste se sacude y continúa su paseo fumando un cigarro y jugando con su bastón.

Su caminata es interrumpida cuando, ahora sí, le cae encima algo que han aventado desde lo alto de otro edificio, justo a la altura del callejón donde se encuentra EL CHICO

INTER INTER TÍTULO: “Awkward ass”. (“So imbécil”)

El accidente hizo que EL VAGABUNDO perdiera su cigarro. Parado en el mismo lugar, con toda calma saca su cajita con cigarros a medio consumir y toma uno. Se quita con toda elegancia los guantes agujerados que cubren sus manos, enciende con la suela de su zapato un cerillo y enciende su cigarro. Tira a la basura el cerillo y los guantes también, después de haber visto su pobre estado.

Baja la mirada y escucha el sonido de un llanto de bebé. Se percata del CHICO abandonado en el piso. Se acerca para observarlo. Mira a su alrededor suponiendo que pudo haber caído de un edificio.

En la parte posterior del callejón pasa una SEÑORA con una carriola que transporta un BEBÉ pero donde bien podría llevar dos.

EL VAGABUNDO carga al CHICO, observa a la SEÑORA y cree que EL CHICO es de ella y que lo ha extraviado. Le grita para llamar su atención pero la SEÑORA no escucha y se mete a uno de los edificios dejando sola la carriola. EL VAGABUNDO se aproxima a la carriola y deja ahí al CHICO. Justo cuando lo está dejando, LA SEÑORA regresa y le reclama que ese bebé no es suyo.

INTER INTER TÍTULO: “Pardon me, you dropped something” (“Perdone, se le ha caído algo”)

EL VAGABUNDO le explica que unos metros atrás se le calló ese bebé, LA SEÑORA, malhumorada, continúa gritándole y le pide que se lo lleve. El VAGABUNDO agarra el BEBÉ que sí es de la SEÑORA, ella le grita, él lo suelta, carga al CHICO y ambos se alejan en direcciones contrarias.

EL VAGABUNDO deja al CHICO donde lo encontró, pero un POLICÍA está parado detrás de él observándolo. El VAGABUNDO, le manda un beso de despedida y se voltea para irse, se topa con el POLICÍA, recoge al CHICO y se va con paso apresurado.

11 EXT. – CALLE POBRE. DÍA

Al dar la vuelta al callejón, EL VAGABUNDO se encuentra con un VIEJITO, también de condición pobre que camina cojeando con la ayuda de un bastón. EL VAGABUNDO le pide que sostenga al CHICO mientras se amarra las agujetas de su zapato. El VIEJITO accede y una vez que ya tiene al CHICO en las manos EL VAGABUNDO hace la finta de que se va a amarrar las agujetas, se va corriendo.

12 EXT. – CALLEJÓN POBRE. DÍA

EL VAGABUNDO se esconde en el interior de un cuarto abierto de uno de los edificios.

El VIEJITO se echa a correr detrás de él a un paso más lento.

13 EXT. – AVENIDA. DÍA

EL VIEJITO lo perdió de vista y llega a una avenida donde está sola la carriola enorme con el BEBÉ de la anterior SEÑORA. El VIEJITO deja al CHICO en su interior y se va corriendo.

14 EXT. – CALLEJÓN POBRE. DÍA

EL VAGABUNDO sale del escondite y se encuentra de frente con el POLICÍA que antes lo había observado abandonar al CHICO.

15 EXT. – AVENIDA. DÍA

La SEÑORA sale del interior del edificio para recoger su carriola, y al ver que de nuevo hay dos bebés en ella, levanta la vista. Ve pasar a EL VAGABUNDO, lo persigue, lo agarra a golpes y lo regresa hasta la carriola para que recoja su respectivo BEBÉ.

En medio de la discusión llega el POLICÍA anterior, la señora le explica su enojo, EL VAGABUNDO al darse cuenta de la presencia del mismo POLICÍA recoge al CHICO y se va.

16 EXT. – CALLE CON COLADERA - DÍA

EL VAGABUNDO detiene su marcha para observar si se encuentra lejos de la vista de la SEÑORA y el POLICÍA. En ese momento su bastón se cae a la calle junto a una coladera. EL VAGABUNDO se sienta en la banqueta para recogerlo y se percató de la coladera. La destapa para echar al CHICO adentro pero al verle su cara cambia de idea.

Está impaciente, incluso le dice al CHICO que no sabe que hacer. EL VAGABUNDO comienza a fijarse detenidamente en EL CHICO, acerca la mano a su carita y lo muerde. Revisa las cobijas en las que está envuelto y encuentra una nota:

“PLEASE LOVE AND CARE FOR THIS ORPHAN CHILD”  
 (“Le ruego ame y cuide a este niño huérfano”)

Después de leerla, observa al CHICO con ternura, se guarda en una bolsa de su saco la carta. Contento se levanta de la banqueta con EL CHICO en los brazos y se va caminando.

17 EXT. – CASA DEL VAGABUNDO – DÍA

EL VAGABUNDO llega a la entrada del edificio de su casa. Varias MUJERES sentadas en su puerta se levantan para dejarlo pasar y le dicen:

INTER TÍTULO: “Is That Yours?” (¿Es tuyo?)

EL VAGABUNDO asiente contento con la cabeza

INTER TÍTULO: “What’s its name?” (“¿Cómo se llama?”)

EL VAGABUNDO observa al CHICO, lo sacude y se mete a su casa. Regresa un instante, se detiene ante las MUJERES y dice:

INTER TÍTULO: “John”.

EL VAGABUNDO se mete a su casa y deja a las MUJERES hablando entre ellas.

18 INT. - CASA DEL VAGABUNDO – DÍA

Su casa, se encuentra subiendo las escaleras de un edificio, es muy pequeña, de un solo cuarto con pocos muebles y los que hay están semi destruidos, su aspecto es grisáceo y deteriorado.

EL VAGABUNDO entra a su casa con EL CHICO en los brazos. A pesar de que su hogar es muy pobre y tiene un aspecto muy deprimente, él mantiene sus buenos modales y se limpia los zapatos en un tapete puesto en la entrada.

Se sienta en una silla, todavía con EL CHICO en brazos, lo quiere arrullar pero como se orinó tiene que poner una toalla sobre sus piernas. EL CHICO empieza a llorar y EL VAGABUNDO intenta distraerlo con restos de comida que hay sobre la mesa pero no tiene éxito. EL CHICO sigue llorando y EL VAGABUNDO se jala el cabello, agita sus piernas. No sabe qué hacer.

19 EXT. – VECINDARIO ELEGANTE – DÍA

LA MUJER, muy perturbada, regresa a la casa elegante donde abandonó a su hijo. No ve el auto donde dejó al CHICO. Confundida intenta preguntarle algo al CHOFER que acaba de salir de la casa, por la confusión no puede comunicarse con él. Decide tocar el timbre. Sale el MAYORDOMO, ella le pregunta por EL CHICO. El CHOFER llega corriendo con el MAYORDOMO y le dice que se han robado el automóvil. LA MUJER se desmaya. En ese momento sale la dueña de la casa, al ver a LA MUJER desmayada le pide a su SIRVIENTA que traiga algo para que se recupere, mientras, el MAYORDOMO procura ventilarla.

20 INT. - CASA DEL VAGABUNDO – DÍA

EL CHICO descansa y toma leche sobre una cuna que le construyó EL VAGABUNDO con una manta amarrada al techo, y una tetera, también amarrada al techo, funciona como biberón. Corta de sus sábanas cuadritos que sirvan como pañales. También le corta un círculo al asiento de una silla y la coloca sobre una bacínica para que EL CHICO aprenda a hacer ahí del baño.

EL VAGABUNDO está contento con EL CHICO, juega con sus pies y le sonrío.

INTER TÍTULO CON FONDO DE NUBES: Five years later (Cinco años después)

SECUENCIA II

### 1 EXT. – VECINDARIO DEL VAGABUNDO – DÍA

El CHICO ahora es un niño de cinco años, sentado sobre la banqueta de su casa y limándose las uñas. Un POLICÍA pasa caminando haciendo su ronda, lo ve limarse las uñas y meterse a su casa al terminar. El POLICÍA siente compasión y enojo por la condición de EL CHICO.

### 2 INT. – CASA DEL VAGABUNDO – DÍA

EL VAGABUNDO se dispone a preparar el desayuno, intenta encender la estufa con un cerillo pero no puede, en eso, entra a la casa EL CHICO muy contento.

INTER TÍTULO: “Put the quarter in the gas meter.” (“Pon esta moneda en el contador de gas.”)

EL VAGABUNDO saca una moneda de su pantalón y se la da a EL CHICO, éste la deposita en el contador de gas y una vez que la estufa encendió, EL CHICO, abre el contador, recupera la moneda y se la devuelve al VAGABUNDO.

En lo que está el desayuno, EL VAGABUNDO revisa la limpieza de EL CHICO. Observa sus manos y las encuentra sucias, luego le da un vistazo a sus orejas. Saca su pañuelo y con un poco de saliva le limpia el cuello, le suena la nariz y finalmente le pone su gorra, una vez que revisó que no tenía piojos en la cabeza.

INTER TÍTULO: “You know what streets we worked today?” (“¿Sabes en qué calles trabajaremos hoy?”)

EL VAGABUNDO le explica al CHICO, moviendo el brazo, las calles que recorrerán en esa jornada de trabajo. EL CHICO imita sus movimientos en señal de entendimiento. EL CHICO pide que incline su cabeza hacia él, le da un beso en la mejilla y éste queda entre sorprendido y disgustado por la muestra de afecto. EL CHICO sale de la casa, EL VAGABUNDO se pone su saco, el sombrero y se cuelga en la espalda un caballete para transportar piezas de vidrio.

### 3 EXT. – VECINDARIO DEL VAGABUNDO – DÍA

EL CHICO recoge las piedras que encuentra en la calle, frente a su casa, y se va caminando.

### 4 INT. – CASA DEL VAGABUNDO – DÍA

EL VAGABUNDO se abrocha el saco, toma el mastique, lo amasa, lo echa en su caballete y sale de la casa.

### 5 EXT. – CALLE – DÍA

EL CHICO, escondido detrás de los muros de una esquina, lanza piedras a las ventanas de las casas que se encuentran cruzando la calle. Una vez que ha roto varios vidrios se hecha a correr a otra calle.

#### 6 EXT. –PRIMERA CASA CON LA VENTANA ROTA – DÍA

Sale LA DUEÑA de la casa, donde EL CHICO ha roto dos vidrios, para investigar qué ocurrió. EL VAGABUNDO pasa casualmente enfrente y se acomoda su sombrero junto a LA DUEÑA, quien al verlo, le pregunta si puede cambiar los vidrios. Él responde que sí y comienza a trabajar.

#### 7 EXT. – CALLE – DÍA

EL CHICO rompe los vidrios de otra casa. De nuevo se hecha a correr. Llega a la esquina donde empezó su jornada, agita el brazo para lanzar otra piedra a una tercera ventana pero su brazo choca con el estómago de un POLICÍA. EL CHICO disimula lo más que puede, tira la piedra al suelo cuanto antes y distrae al POLICÍA señalando con su dedo en una dirección mientras él huye hacia la otra.

El POLICÍA sonríe al verlo correr y sigue su ronda por el vecindario.

#### 8 EXT. – SEGUNDA CASA CON LA VENTANA ROTA – DÍA

El POLICÍA continúa con su ronda y al pasar frente a una ventana con los vidrios rotos se da cuenta de la maldad que estaba haciendo EL CHICO.

#### 9 EXT. – PRIMERA CASA CON LA VENTANA ROTA – DÍA

EL POLICÍA continúa su recorrido y llega a la casa donde EL VAGABUNDO está cambiando los vidrios rotos por unos nuevos. Sospecha que está involucrado con el CHICO y se queda parado detrás de él.

#### INSERT DE SIGNO DE INTERROGACIÓN EN FONDO NEGRO.

EL VAGABUNDO no se percató de la presencia del POLICÍA y le salpica a la cara con el masticado que avienta al agitar su espátula. Se da cuenta de la presencia del POLICÍA, a sus espaldas, cuando da un paso para atrás y choca con él. Se apura a recoger su caballete con el vidrio nuevo pero el POLICÍA lo sigue muy de cerca, de manera intimidante.

LA DUEÑA de la casa sale a pagarle, le pregunta el costo del trabajo que ha hecho, él responde levantado un dedo. LA DUEÑA busca en su monedero y saca una moneda, se la entrega al VAGABUNDO y el POLICÍA estira ambos brazos para enseñar los puños al VAGABUNDO, quien instantáneamente le devuelve su cambio a la DUEÑA.

EL VAGABUNDO se va y deja ambos con los brazos en la cintura y cara de enojo.

#### 10 EXT. –CALLE DE LA PRIMERA CASA CON LA VENTANA ROTA – DÍA

EL VAGABUNDO se va caminando preocupado, el CHICO lo espera en esa esquina y cuando lo ve atravesar la calle camina a su lado. EL VAGABUNDO le hace señas con la mano para que se aleje pero EL CHICO no lo entiende y se acerca, entonces lo empuja con el pie para que se aleje de él pero EL CHICO vuelve a su lado. El POLICÍA los va siguiendo y ya entendió lo que estaba pasando.

EL CHICO se da cuenta de que los sigue EL POLICÍA y se echa a correr. EL VAGABUNDO disimula y camina más rápido pero al llegar a la esquina se echa a correr. El POLICÍA también.

#### 11 EXT. – DÉCIMO TERCERA CASA CON LA VENTANA ROTA - DÍA

INTER TÍTULO: All's well... Job number 13. (Todo bien... Trabajo No.13)

EL VAGABUNDO está cambiando el vidrio de una ventana, con una mano coloca el masticado y con la otra sostiene el vidrio, pasando su brazo por el hueco que hay a lado, que tampoco tiene vidrio.

La DUEÑA de esta casa sale a reclamarle la manera mal hecha en que está poniendo el masticado. EL VAGABUNDO la agarra de la cintura para enseñarle los distintos ángulos de observar su trabajo y convencerla de que está bien hecho.

La DUEÑA se enoja por la manera como le agarra la cintura, EL VAGABUNDO se disculpa y aprovecha la posición de la DUEÑA para recargarse en la pared de tal manera que la mano de LA DUEÑA queda cerca de su cuerpo. La coloca sobre su hombro y le reclama el acto de acoso. Ambos se ríen.

INTER TÍTULO: Off duty. (Acabada la jornada.)

Mientras EL VAGABUNDO y la DUEÑA ríen y coquetean, llega el anterior POLICÍA y se mete a la casa donde EL VAGABUNDO está cambiando los vidrios.

EL VAGABUNDO y la DUEÑA siguen riendo. El POLICÍA al no encontrar a su esposa adentro de la casa vuelve a salir a mirar a la banqueta, como no la ve se regresa al interior.

EL VAGABUNDO y LA DUEÑA se susurran cosas al oído, ríen y se empujan cariñosamente. El POLICÍA se asoma por el hueco que hay en la ventana y ve cómo EL VAGABUNDO coloca de nuevo la mano de su esposa sobre su hombro como parte del coqueteo. Enojado agarra al VAGABUNDO del hombro y lo sacude con fuerza. EL VAGABUNDO cree que las sacudidas se las está proporcionando LA DUEÑA y por lo tanto no cesa de acariciar la mano y el coqueteo.

El POLICÍA se enoja cada vez más hasta que empieza a ahorcarlo.

EL VAGABUNDO hace un esfuerzo y se da la vuelta, al ver que es el POLICÍA el que lo estaba ahorcando desde el interior de la casa, agarra su caballete de prisa y se hecha a correr.

12 EXT. – ESQUINA DE LA DÉCIMO TERCERA CASA CON LA VENTANA ROTA – DÍA

EL CHICO estaba esperándolo, se hecha a correr cuando ve que se acerca corriendo EL VAGABUNDO con el POLICÍA detrás de él.

13 EXT. – CALLEJON – DÍA

Pasan los tres corriendo, uno detrás del otro.

14 EXT. – VECINDARIO DEL VAGABUNDO – DÍA

Llegan corriendo, EL VAGABUNDO sostiene su caballete con una mano y al CHICO en la otra. El POLICÍA los persigue. EL VAGABUNDO tira el caballete al suelo, el POLICÍA se tropieza y cae al suelo. Logran burlarlo corriendo de un lado a otro del callejón y escondiéndose en una de las paredes. Lo pierden de vista y se meten a su casa.

15 INT. – CASA DEL VAGABUNDO – DÍA

La comida que habían dejado en la lumbre antes de salir a trabajar está en un punto máximo de ebullición. EL VAGABUNDO y EL CHICO entran a la casa e inmediatamente les llega el olor de la comida caliente. Al ver la olla sacando mucho vapor corren a apagarla.

16 EXT. – VECINDARIO DEL VAGABUNDO – DÍA

El POLICÍA regresa a la calle frente a la casa del VAGABUNDO, los perdió de vista. Le pregunta a un MUCHACHO, sentado en la banqueta, si sabe en qué dirección se fueron EL CHICO y EL VAGABUNDO.

El MUCHACHO manda al POLICÍA en dirección contraria a la casa del VAGABUNDO.

17 INT. – CASA DEL VAGABUNDO – DÍA

El CHICO ya está sentado con la mesa preparada para comer. EL VAGABUNDO sirve abundante comida sobre los platos.

INTER TÍTULO: The woman now a star of great prominence. (La mujer, ahora un estrella de gran renombre.)

18 INT. – CASA DE LA MUJER.- DÍA

LA MUJER recoge las tarjetas de dos arreglos florales que tiene sobre la mesa.

INSERT DE LA TARJETA DE UNO DE LOS ARREGLOS FLORALES:

“Congratulations on your performance last night”.  
 (“Enhorabuena por su actuación de anoche”.)

Entra una AMA DE LLAVES y le entrega a LA MUJER una tarjeta.

INTER TÍTULO: Profesor Guido, impresario. (Profesor Guido, agente artístico.)

Entra al cuarto el PROFESOR GUIDO, un hombre gordo y grande de modales refinados; se para junto a LA MUJER, la alaba, llora y sacude su pañuelo.

INTER TÍTULO: “Read what the critics say... wonderful!” (“Lea lo que dicen los críticos... ¡Maravilloso!”.)

La AMA DE LLAVES sigue entrando al cuarto con regalos. El PROFESOR GUIDO agarra del sillón unas cartas y se las da en la mano a LA MUJER. Se dispone a salir del cuarto pero lo regresa al interior un arreglo floral que cubre de pies a cabeza al NIÑO de raza negra que lo carga.

El NIÑO, siempre con actitud triste e indiferente, pregunta dónde deja el arreglo. Lo deja sobre una mesa mientras el PROFESOR GUIDO se retira, no sin antes llorar y expresar lo maravillosa que es LA MUJER.

El NIÑO le pide a LA MUJER que firme de recibido. Ella firma el recibo, el NIÑO camina hacia la puerta pero LA MUJER lo detiene para darle una moneda. Al NIÑO le da mucha alegría y se retira con una gran sonrisa.

LA AMA DE LLAVES, contenta, entra en el cuarto con más regalos, LA MUJER le indica dónde ponerlos, toma su sombrero y una bolsa con objetos para salir a la calle.

19 INT. – CASA DEL VAGABUNDO – DÍA

EL VAGABUNDO y el CHICO terminaron de comer, sus platos están completamente vacíos.

Sus modales son muy refinados, EL CHICO le pide a EL VAGABUNDO que le sirva en su plato hondo un poco del agua sola de la que está contenida en su vaso. EL CHICO mete sus dedos al plato para enjuagarlos y limpiarse la boca, lo mismo hace EL VAGABUNDO, sólo que EL CHICO se seca con la manga de su suéter y EL VAGABUNDO con el mantel.

INTER TÍTULO: Charity – to some a duty to others a joy. (La caridad: para algunos un deber, para otros una alegría.)

20 EXT. – VECINDARIO DEL VAGABUNDO – DÍA

Llega LA MUJER a la puerta del edificio donde vive EL VAGABUNDO, rodeada de muchos NIÑOS que quieren uno de los regalos que lleva en su bolsa para repartir. También llega una SEÑORA con un BEBÉ en los brazos que está muy contenta por la caridad que da a los niños del vecindario. LA MUJER lo carga en sus brazos, se sienta en la banqueta y recuerda con dolor EL CHICO que años atrás abandonó.

EL CHICO sale de su casa y se sienta en el escalón de la entrada para observar a LA MUJER. Ella voltea y lo ve. Ambos sonríen. LA MUJER le pregunta si quiere un juguete, EL CHICO mueve la cabeza asintiendo. LA MUJER toma un perro de juguete y una pelota que había dejado sobre la banqueta, y se los regala.

LA MUJER se levanta, le regresa el BEBÉ a la señora y le da una moneda. LA SEÑORA se va muy contenta. Ella se queda parada suspirando y recordando, mientras EL CHICO la observa a sus espaldas.

LA MUJER se va caminando triste y lentamente.

21 INT. – CASA DEL VAGABUNDO – MAÑANA

EL VAGABUNDO está acostado en la cama, fumando un cigarrillo y leyendo el periódico. Mientras tanto EL CHICO prepara hot cakes para el desayuno. Listos los hot cakes en la mesa EL CHICO regaña al VAGABUNDO para que ya se levante, pero como no le hace caso, se acerca hasta él, le quita de las manos el periódico y se lleva una silla al comedor.

EL VAGABUNDO bosteza, se estira y se pone la cobija como un jorongo gracias a que tiene un agujero en el centro, Mete sus pies adentro de sus zapatos, viejos y agujerados.

Ambos están sentados alrededor de la mesa, listos para desayunar. EL VAGABUNDO reparte equitativamente los hot cakes y comienzan a partirlos con poscubiertos pero EL VAGABUNDO pide un momento para hacer oración. Comen con gran porte.

EL CHICO utiliza el cuchillo para llevarse a la boca la miel que escurre de los hot cakes, EL VAGABUNDO, estricto, le corrige sus modales, enseñándole que debe chupar el cuchillo por el lado que no está filoso.

22 INT. – CASA DEL VAGABUNDO – MAÑANA MÁS TARDE

Los platos quedaron vacíos y ambos están satisfechos.

EL CHICO le pide permiso al VAGABUNDO para salir a la calle a jugar con los juguetes que le regalo LA MUJER. Él acepta, EL CHICO le da un beso al perro de juguete y luego lo lleva a los labios del VAGABUNDO, quien de nuevo se incomoda con el acto de afecto. EL CHICO sale de la casa mientras él se queda sentado en la silla, eructando.

## 23 EXT. – VECINDARIO DEL VAGABUNDO – DÍA

EL CHICO sale de su casa y se sienta en el escalón de la entrada de su casa para jugar con sus juguetes. En eso llega un NIÑO BRAVUCÓN, como de 8 años y también de condición pobre; se recarga en la pared de la casa del vagabundo y voltea ver al horizonte buscando algo en qué entretenerse. Al ver al CHICO abrazar y besar sus juguetes, se los arrebató y se echa a correr.

EL CHICO lo persigue. El NIÑO BRAVUCÓN avienta los juguetes fuera del arco que marca la entrada al vecindario. EL CHICO lo alcanza y comienzan a golpearse.

Niños y adultos del vecindario, al ver la pelea, se acomodan alrededor de los niños. Las personas están muy entretenidas viendo la pelea, gritan y aplauden.

EL VAGABUNDO sale de su casa de traje y sombrero, al ver a ambos niños revolcándose en el suelo, se apresura a detenerlos y levantar al CHICO de la camisa. Un SEÑOR le hecha pleito interrumpir el espectáculo. EL VAGABUNDO suelta al CHICO y éste vuelve a la pelea. EL VAGABUNDO sigue discutiendo y señala con la mano en dirección a donde tuvo lugar la pelea. Voltea y observa al CHICO tirar al suelo con un golpe al NIÑO BRAVUCÓN.

EL VAGABUNDO aplaude a su hijo. Otro golpe tira de nuevo al NIÑO BRAVUCÓN y el VAGABUNDO comenta con el SEÑOR, con el que antes estaba discutiendo, lo bueno que es EL CHICO.

Después de varios golpes, EL VAGABUNDO interrumpe la pelea como si fuera el árbitro. Carga al CHICO y lo sienta en la base de una ventana abierta desde la cual un SEÑOR observa la pelea. EL CHICO recarga sus brazos sobre una cuerda que atraviesa el agujero de la ventana como si fueran las cuerdas de un ring.

EL VAGABUNDO toma un vaso de agua que desde antes estaba ahí, le da un trago y lo escupe a la cara del CHICO para refrescarlo, pero éste se agacha y el agua le cae al SEÑOR que estaba en el fondo. Lo masajea y, como si fuera su entrenador, le aconseja en qué partes del cuerpo del contrincante propinar los golpes.

Mientras tanto el NIÑO BRAVUCÓN llora inconsolable y se soba la cabeza.

INTER TÍTULO: Enter – his brother. (Entra... el hermano)

Del fondo del callejón llega un su HERMANO, un fortachón alto, mal encarado y tan musculoso que la ropa le aprieta, es de la misma condición social de los que viven en ese vecindario. Se abre paso de entre la multitud y llega hasta el NIÑO BRAVUCÓN, quien estaba siendo consolado por dos SEÑORES.

EL HERMANO empuja a y golpea sin razón a uno de los SEÑORES que consolaba al NIÑO BRAVUCÓN quien en medio del llanto explica que EL CHICO lo golpeó.

EL HERMANO se molesta y lleva al EL NIÑO BRAVUCÓN hasta la ventana donde están EL CHICO y EL VAGABUNDO, que sigue dando una demostración de cómo golpear al contrincante.

EL VAGABUNDO se da cuenta de que EL HERMANO está detrás de él en una posición muy intimidante y cambia de actitud, ahora regaña al CHICO.

INTER TÍTULO: “You wicked boy.” (“Chico malo”)

EL VAGABUNDO baja al CHICO de la ventana y continúa regañándolo, entonces emprende el paso para retirarse de ahí con una actitud digna y con cara de desaprobación.

EL HERMANO jala del hombro al VAGABUNDO, lo regresa frente a él y le pregunta al NIÑO BRAVUCÓN si EL CHICO es el que le había pegado. EL NIÑO BRAVUCÓN asiente.

INTER TÍTULO: “Go lick ím.” (“Dale una paliza.”)

EL HERMANO, con actitud altanera, le dice al NIÑO BRAVUCÓN que le pegue al CHICO, éste sigue llorando y entonces EL HERMANO le da un zape en la cabeza al NIÑO BRAVUCÓN y avienta tanto ambos niños hacia el lugar dónde antes se estaban golpeando, para que continúen.

EL VAGABUNDO sonrío porque sabe que EL CHICO le gana al NIÑO BRAVUCÓN, pero el HERMANO se voltea hacia él y lo apunta con su dedo.

INTER TÍTULO: “If your kid beats my brother, the í’m going to beat you.” (Si tu hijo hace daño a mi hermano, te muelo a golpes.”)

Después de esa amenaza, EL VAGABUNDO, queda con cara de preocupación.

EL CHICO le está dando una paliza al NIÑO BRAVUCÓN, EL VAGABUNDO suda de preocupación.

En medio de la pelea EL CHICO da un manotazo al aire tan fuerte que la inercia lo tira al suelo, EL VAGABUNDO aprovecha el momento para detenerlo contra el suelo poniendo su pie encima de su panza, con la mano cuenta hasta tres y a manera de árbitro determina que finaliza la pelea.

EL NIÑO BRAVUCÓN llora sin parar pero EL VAGABUNDO le levanta un brazo en señal de victoria, luego estrecha su mano con la del HERMANO en señal de que se cierra el asunto y lo felicita por la audacia de su hermanito, pero en eso el CHICO vuelve a atacar al NIÑO BRAVUCÓN y nuevamente lo tira al suelo.

EL NIÑO BRAVUCÓN logra volverse a poner en pie y corre a lado del HERMANO quien ya se está arremangando las mangas de su suéter para repartir golpes.

EL VAGABUNDO trata de razonar con él. EL CHICO, EL NIÑO BRAVUCÓN, las MUJERES y los NIÑOS mirones huyen del lugar. Sólo quedan unos cuantos SEÑORES mirones que siguen la nueva pelea huyendo del recorrido que llevan EL VAGABUNDO y el HERMANO.

Un POLICÍA llega a detener la inminente pelea pero en cuanto se acerca, EL HERMANO le propicia un golpe que lo deja inconsciente.

EL HERMANO deja escapar los primeros golpes pero EL VAGABUNDO los esquiva y sigue intentando dialogar con él.

El HERMANO es tan fuerte que sus puños rompen un pedazo de pared y doblan a la mitad un poste metálico de luz.

EL VAGABUNDO cruza la ventana abierta donde antes sentaba al CHICO y se mete al interior de esa casa para ser perdido de vista. Luego abre la puerta del lugar y se topa con el HERMANO, se vuelve a introducir en el lugar para después asomarse por la ventana pero ahí vuelve a toparse con el HERMANO, quien lo agarra del copete y lo saca a la banqueta. Lo jalonea, lo arrincona contra una esquina y aleja su brazo empuñado para propiciarle un golpe pero en eso LA MUJER llega y con su mano le detiene el puño con mucha compasión.

LA MUJER le pide que no lo golpee. EL HERMANO suelta de mala gana al VAGABUNDO y se vuelve hacia LA MUJER con cara de puchero.

LA MUJER se acerca a decirle unas palabras al VAGABUNDO.

INTER TÍTULO: “And you wouldn’t strike this man, World you?” (“Usted no pegaría a ese hombre, ¿Verdad?”)

EL VAGABUNDO niega con la cabeza. LA MUJER le pide que se acerque al HERMANO y hagan las paces.

EL VAGABUNDO se acerca al HERMANO y con el pecho alzado le estira su mano para estrechar las palmas pero el HERMANO le da la espalda. LA MUJER habla con él y lo convence.

Ambos estrechan sus manos con mucho orgullo. EL VAGABUNDO finge que llora de emoción y se voltea hacia la pared con la vista hacia el suelo como herido de su dignidad.

Mientras LA MUJER tiene la vista perdida en el horizonte con mirada de compasión, EL VAGABUNDO observa que en el bote de basura ubicado a sus pies hay un ladrillo. Lo toma con la mano pero el HERMANO se inclina hacia él de manera amenazante y lo vuelve a dejar en el bote. Ahora finge que se seca las lágrimas.

EL HERMANO se voltea hacia LA MUJER y ella le dice.

INTER TÍTULO: “Remember – if he smites you on one cheek, offer him the other.”  
 (“Recuerde, si le golpea en una mejilla, ponga la otra.”)

EL HERMANO, que ahora tiene cara de regañado, se sorprende de lo que dice la mujer y resignado le pide AL VAGABUNDO que lo golpee en la mejilla con el ladrillo.

EL HERMANO se pone muy serio viendo al frente preparado para recibir el golpe. EL VAGABUNDO se impulsa para golpearlo con el ladrillo pero cambia de opinión, sacude la muñeca y le da un puñetazo en la cara.

Tanto LA MUJER como EL HERMANO se sorprenden de lo que hizo EL VAGABUNDO. EL HERMANO estira el brazo para golpearlo pero LA MUJER vuelve a detenerle el brazo pero la empuja para sultarse, EL VAGABUNDO aprovecha la situación para darle otro golpe en la cabeza, ahora sí con el ladrillo.

El HERMANO está atontado y EL VAGABUNDO aprovecha para darle toda sarta de golpes y patadas.

INTER TÍTULO: A successful retreat. (Una retirada oportuna.)

EL HERMANO sigue intentando golpear al VAGABUNDO pero como está tan atontado sólo consigue recibir más golpes.

Al fondo ya no se observa a LA MUJER, pero está lleno de mirones.

Con toda tranquilidad, propiciándole al HERMANO todavía algunos golpes, entra a su casa.

INTER TÍTULO: “Oh, well, I guess he’s not in.” (“Bueno... No estará en casa.”)

EL HERMANO queda solo frente a la puerta cerrada de la casa del VAGABUNDO. Se soba la cabeza y se va tambaleando.

EL VAGABUNDO vuelve a salir a la calle para asegurarse que ya se haya ido el HERMANO. Se da cuenta de que ya no hay nadie, ni EL CHICO.

24 EXT. – CASA DEL VAGABUNDO – DÍA

De la esquina, llega caminando LA MUJER con EL CHICO en los brazos.

INTER TÍTULO: “This child is ill. Get a doctor at once!” (“Este niño está enfermo. ¡Avisé a un médico!”)

EL CHICO en muy mal estado de salud ve AL VAGABUNDO y estira su mano para alcanzarlo. EL VAGABUNDO lo toma en sus brazos.

LA MUJER se acerca para ver al niño.

INTER TÍTULO: “I must go now, but I’ll return.” (“Tengo que irme ahora, pero volveré.”)

LA MUJER se despide. EL VAGABUNDO, consternado, asiente con la cabeza y se mete a su casa cargando al CHICO casi inconsciente.

INTER TÍTULO: The country doctor. (El médico de barrio.)

25 INT. – CASA DEL VAGABUNDO – DÍA

Se abre la puerta y entra el DOCTOR (un hombre elegante de traje y sombrero, nervioso y prepotente) hasta el centro del cuarto donde se está parado el VAGABUNDO que tose y agita con una cuchara el contenido de la taza que sostiene en la mano. EL DOCTOR le mete un termómetro a la boca y le toma la mano para medirle el pulso, pero mueve la cabeza y observa que el paciente no es EL VAGABUNDO sino EL CHICO que está al fondo del cuarto, acostado en la cama.

EL DOCTOR camina hacia la cama, le pide al VAGABUNDO que lo siente para examinarlo. Le toma el pulso al CHICO, su semblante se pone triste y mientras reflexiona, observa que EL VAGABUNDO todavía tiene el termómetro en la boca. Se lo quita de un jalón y procede analizar al CHICO con su estetoscopio. Le coloca en su pecho el aparato.

INTER TÍTULO: “Say ‘ah’.” (“Di: ah.”)

EL VAGABUNDO dice “ah” y el DOCTOR le corrige de mal humor, le dice que es el CHICO el que debe decirlo. EL CHICO dice ah con muy poca fuerza y el doctor hace gestos que no son alentadores.

El DOCTOR le pregunta algo el nombre de EL CHICO al VAGABUNDO pero cuando éste le responde el DOCTOR no lo escucha porque aún cubren sus oídos el estetoscopio.

INTER TÍTULO: “Louder!” (“¡Más fuerte!”)

Lo escucha hasta que EL VAGABUNDO habla a través del estetoscopio, pero es demasiado fuerte el sonido que le llega y se enoja.

EL DOCTOR se para de la cama y se dirige a la mesa. Le pide al VAGABUNDO una silla para sentarse. Éste le pasa la silla que tiene un hoyo circular en el asiento. Cuando el DOCTOR intenta sentarse se cae hacia el fondo de la silla. Se enoja, avienta la silla rota a un lado y le pide otra. EL VAGABUNDO le acerca una en mejor estado.

Una vez que ya se sienta, se dispone a escribir la receta pero antes pregunta.

INTER TÍTULO: “Are you the father of this child?” (“¿Es usted el padre de este niño?”)

EL VAGABUNDO responde con duda.

INTER TÍTULO: “Well – practically.” (“Pues... prácticamente.”)

EL DOCTOR se exalta de enojo.

INTER TÍTULO: “Explain yourself”. (“Explíquese.”)

EL VAGABUNDO intenta explicarle con señas que lo encontró abandonado con una nota. Se vuelve hacia un rincón de la casa y saca un viejo boletín de la policía. Lo lleva donde está el doctor, es tan vieja que cuando le sopla sale una gran nube de polvo que cubre la cara del DOCTOR. En el interior del boletín está la nota que tenía EL CHICO cuando lo encontró. Se la enseña al DOCTOR y éste la lee.

INSERT DE LA NOTA:

“PLEASE LOVE AND CARE FOR THIS ORPHAN CHILD”  
 (“Le ruego ame y cuide a este niño huérfano”)

EL DOCTOR se levanta de su asiento con la nota, camina hasta el pie de la cama, observa al CHICO y le dice al VAGABUNDO con enojo:

INTER TÍTULO: “This child needs proper care and attention.” (“Este niño necesita los cuidados y la atención necesarios.”)

EL VAGABUNDO queda pensativo, EL DOCTOR camina hacia la puerta y la abre, pero antes de irse dice:

INTER TÍTULO: “I’ll attend to the matter.” (“Me encargo del asunto.”)

Se retira pero su cabeza choca con el marco de la puerta y se tropieza, lo cual hace incrementar su enojo.

EL VAGABUNDO se queda parado en medio de cuarto con mucha preocupación, luego se sienta en la cama a un lado del CHICO, le toma la mano para sentirle su pulso y se pone muy triste de verlo casi desmayado.

INSERT LETRERO DE CONVALECENCIA Y HOJA DEL CALENDARIO, DÍA 1 DE SEPTIEMBRE

INSERT DE HOJA DEL CALENDARIO, DÍA 4 DE SEPTIEMBRE

26 INT. – CASA DEL VAGABUNDO – DÍA

EL CHICO, sentado en la cama, está leyendo un boletín de la policía. Mientras EL VAGABUNDO prepara en una olla la masa para hacer una cataplasma medicinal. Con un cucharón embarra la masa en una superficie plana y la coloca sobre la mesa para que se enfríe.

INTER TÍTULO: The proper care and attention. (Los cuidados y la atención necesarios.)

27 EXT. – VECINDARIO DEL VAGABUNDO – DÍA

Un policía hace su ronda frente a la casa del VAGABUNDO.

Llegan dos personas a bordo de un automóvil del Orfanato del Condado. Un ENVIADO DEL ORFANATO (viste elegante, de ropa bien cuidada, con actitud prepotente) y el CHOFER (con uniforme y actitud sumisa).

Ambos se bajan del auto y se meten por la puerta del edificio que lleva a la casa del VAGABUNDO.

28 INT. – CASA DEL VAGABUNDO - DÍA

EL VAGABUNDO sigue preparando las cataplasmas, y entran en la casa el ENVIADO DEL ORFANATO y el CHOFER.

EL ENVIADO DEL ORFANATO le dice al CHOFER que le diga al VAGABUNDO:

INTER TÍTULO: “Ask him where the kid is.” (“Pregúntele dónde está el chico.”)

EL CHOFER se voltea hacia el VAGABUNDO y le repite la frase.

EL VAGABUNDO, con desconfianza, señala con la cabeza hacia la cama.

EL ENVIADO DEL ORFANATO de nuevo le pide al CHOFER que le diga al VAGABUNDO:

INTER TÍTULO: “Ask him if he’s got any belongings.” (“Pregúntele si tiene pertenencias.”)

EL VAGABUNDO quiere responderle directamente al ENVIADO DEL ORFANATO que siempre se mantiene dándole la espalda, pero el CHOFER, con prepotencia, lo detiene para que su contestación se la diga a él y luego se la comunique al ENVIADO DEL ORFANATO.

INTER TÍTULO: “Tell him it’s none of his business.” (“Dígale que no es asunto suyo.”)

EL CHOFER le repite la frase al ENVIADO DEL ORFANATO, el cual se enoja en cuanto la oye. Empuja al CHOFER y se para frente al VAGABUNDO para gritarle, pero por el enojo, agita su mano tan fuerte que se quema con la cataplasma medicinal que seguía sobre la mesa.

EL ENVIADO DEL ORFANATO se soba el puño y le ordena al VAGABUNDO que retire la cataplasma.

EL VAGABUNDO lo ignora y con mucho orgullo se dirige al CHOFER, para que le repita la frase. EL CHOFER le repite la orden. EL VAGABUNDO retira la cataplasma.

EL ENVIADO DEL ORFANATO le ordena al CHOFER que prosiga con la misión, se sienta y coloca su sombrero sobre la mesa, en el lugar donde antes estaba la cataplasma.

EL CHOFER llega frente al CHICO, le arrebató de las manos el boletín de la policía que leía, lo jaló para que se ponga su sombrero y lo carga hasta donde está el ENVIADO DEL ORFANATO, quien ordena que lo lleve hasta el auto que espera en la calle.

EL CHOFER jala de un brazo al CHICO hasta la puerta, pero éste se agarra de una orilla de un mueble y llorando le grita al VAGABUNDO que lo ayude.

EL VAGABUNDO estaba devolviendo la cataplasma a la olla. Al escuchar los gritos voltea y corre a recuperar al CHICO. Le reclama al CHOFER y comienzan a empujarse mutuamente.

EL ENVIADO DEL ORFANATO, que estaba leyendo sobre la mesa un documento, se da cuenta del alboroto y se precipita a ayudar al CHOFER.

EL CHICO llora incontrolablemente desde un rincón del cuarto, observa como están lastimando al VAGABUNDO, voltea a un lado y observa un martillo. Lo agarra y corre a golpear en la cabeza al ENVIADO DEL ORFANATO y al CHOFER.

El golpe los atonta. EL VAGABUNDO le reparte uno golpes más al CHOFER. Corre hacia la cocina y los amenaza con aventarles la olla con la masa de las cataplasmas.

EL ENVIADO DEL ORFANATO se queda dentro de la casa para dialogar, EL CHOFER se sale corriendo.

#### 29 EXT. – VECINDARIO DEL VAGABUNDO – DÍA

EL CHOFER sale corriendo de la casa para pedirle ayuda al POLICÍA que está parado en esa calle haciendo su guardia.

Ambos corren al interior de la casa

#### 30 INT. – CASA DEL VAGABUNDO – DÍA

EL VAGABUNDO, con el CHICO agarrado de sus piernas, intenta defenderse con la olla de las cataplasmas.

En la puerta se encuentra discutiendo EL ENVIADO DEL ORFANATO, así como, el CHOFER y el POLICÍA que recién llegaron al encuentro.

EL ENVIADO DEL ORFANATO pide al POLICÍA que intervenga. El POLICÍA le ordena al VAGABUNDO que obedezca pero no le hace caso y EL ENVIADO DEL ORFANATO intenta acercársele. El VAGABUNDO le avienta encima la olla, desparramando su contenido sobre los tres.

Intentan escapar EL VAGABUNDO y con EL CHICO pero los detienen antes de llegar a la puerta. EL ENVIADO DEL ORFANATO y el POLICÍA agarran al VAGABUNDO y el CHOFER se lleva al CHICO.

### 31 EXT. – VECINDARIO DEL VAGABUNDO – DÍA

Varias SEÑORAS esperan junto al auto del orfanato, para saber lo que está pasando.

El CHOFER sale cargando al CHICO, lo jalonea sin éxito para que deje de chillar, y lo pone en la parte trasera del automóvil como si fuera animal o prisionero.

EL CHICO llora para que el VAGABUNDO lo rescate.

### 32 INT. – CASA DEL VAGABUNDO – DÍA

EL VAGABUNDO está totalmente inmovilizado por el ENVIADO DEL ORFANATO y el POLICÍA.

EL POLICÍA comienza a repartir golpes con su macana al VAGABUNDO, pero el ENVIADO DEL ORFANATO también hace maniobras, de tal manera que se cambia la posición del VAGABUNDO y es el ENVIADO DEL ORFANATO el que recibe los golpes.

EL VAGABUNDO logra escaparse hacia la azotea. El ENVIADO DEL ORFANATO se queja, acostado en la cama, del dolor en su cabeza.

### 33 EXT. – AZOTEAS DEL VECINDARIO DEL VAGABUNDO – DÍA

EL VAGABUNDO huye escalando las azoteas del vecindario. El POLICÍA va detrás de él.

### 34 EXT. – VECINDARIO DEL VAGABUNDO – DÍA

EL ENVIADO DEL ORFANATO sale del edificio. En la puerta se sacude y el CHICO desde el automóvil lo alcanza a sujetar de la solapa del saco y le suplica que lo deje estar con el VAGABUNDO.

EL ENVIADO DEL ORFANATO lo aparta con un empujón y se sube a la parte trasera del auto, junto con el CHICO. Ordena que avance el auto y se van.

Las mujeres que observaban todo desde la calle se quedan con los brazos en la cintura y con gestos de desaprobación.

### 35 EXT. – AZOTEAS DEL VECINDARIO DEL VAGABUNDO – DÍA

EL VAGABUNDO continúa la huída entre las azoteas. En un punto el POLICÍA lo alcanza pero con varios golpes se deshace de él y prosigue la persecución entre los tejados. En un momento se detiene y ve pasar el auto con el CHICO. Se apresura a hasta alcanzar al automóvil.

### 36 EXT. – CALLE - DÍA

EL VAGABUNDO salta desde una barda y cae en la parte trasera del auto.

Comienza a pelearse con el ENVIADO DEL ORFANATO y logra tirarlo del auto. El ENVIADO DEL ORFANATO queda confundido en el suelo. EL VAGABUNDO a bordo del automóvil se despide del él conforme se aleja y desaparece el auto al dar la vuelta en la esquina.

### 37 EXT. – ORFANATO – DÍA

El automóvil se estaciona frente al orfanato. EL VAGABUNDO y EL CHICO se abrazan, besan y lloran de felicidad.

El CHOFER voltea desde la cabina del conductor y se da cuenta de la presencia del VAGABUNDO.

EL VAGABUNDO y el CHICO también se percatan de que han sido descubiertos.

El CHOFER se intimida por los gestos de valentía del VAGABUNDO y sale despavorido de la cabina. EL VAGABUNDO lo ahuyenta como si fuera perro callejero hasta que desaparece de su vista.

EL VAGABUNDO regresa con el CHICO, lo saca de la parte trasera del auto, se arregla su saco y se van caminando molestos con la situación que acaban de pasar.

### 38 EXT. – CASA DEL VAGABUNDO – DÍA

El DOCTOR sale de la casa del VAGABUNDO con cara de extrañeza. En la puerta se encuentra con LA MUJER que ha llegado para visitar al CHICO. Le pregunta al DOCTOR por su estado de salud. El explica enojado la situación y le dice que han huido. Le enseña la nota. LA MUJER la lee y la reconoce.

INSERT NOTA:

“PLEASE LOVE AND CARE FOR THIS ORPHAN CHILD”  
 (“Le ruego ame y cuide a este niño huérfano”)

LA MUJER está sorprendida de enterarse que el CHICO era su hijo y que de nuevo lo ha perdido.

### SECUENCIA III

INTER TÍTULO: NIGHT (Por la noche)

1 INT. – HOSTAL – NOCHE

El hostel es una sola habitación con varias camas que son rentadas a personas pobres que no tienen un lugar donde dormir. En la puerta hay un letrero que dice:

“Management no responsable for VALUABLES STOLEN”  
 (“No nos responsabilizamos de los robos.”)

EL DUEÑO DEL HOSTAL está tendiendo una de las tantas camas que tiene, en algunas hay personas durmiendo. Entra un SEÑOR, llega hasta EL DUEÑO DEL HOSTAL, le da una moneda y se acuesta en la cama que le asignó.

EL DUEÑO DEL HOSTAL se regresa a su escritorio ubicado junto a la puerta. Entra el VAGABUNDO y en ese instante le exige su cuota para poder dormir ahí. Busca una moneda en sus bolsillos, no encuentra.

EL CHICO observa por la ventana, escondido desde la calle.

EL VAGABUNDO no encuentra ninguna moneda entre sus múltiples bolsillos y costuras de la ropa. Se da la media vuelta para salirse pero encuentra una en el fondo de una bolsa del pantalón, su cara se ilumina de felicidad.

EL CHICO continúa observando a través de la ventana más cercana a la entrada.

EL DUEÑO DEL HOSTAL le asigna una cama. Cada una tiene la cabecera frente a una ventana, así que, cuando EL VAGABUNDO se para frente a la que le fue asignada, abre rápidamente la ventana que le corresponde, entra el CHICO y se esconde entre las cobijas.

EL DUEÑO DEL HOSTAL, sentado en su escritorio junto a la entrada, levanta la vista al escuchar el abrir y cerrar de la ventana, se queda observando con desconfianza al VAGABUNDO quien disimula que no pasa nada.

Mientras el VAGABUNDO se afloja la corbata y el cuello de la camisa, un SEÑOR dormido, con cara de puchero y acostado en la cama vecina, le registra las bolsas de sus pantalones. EL VAGABUNDO se da cuenta pero no lo detiene. Cuando LA MANO encuentra una moneda en un bolsillo de su saco, EL VAGABUNDO se la quita y la vuelve a guardar.

Sorprendido porque él creía que no traía más dinero, vuelve a tomar LA MANO y se la mete a la bolsa del pantalón para que busque más dinero. Pero cuando está LA MANO en el bolsillo se enoja y se la quita de encima, el dueño de LA MANO se despierta por completo y también se molesta.

EL VAGABUNDO se mete en la cama junto con el CHICO, se dan el beso de buenas noches y se recuestan, pero el CHICO se vuelve a levantar y le pide permiso para rezar. Él acepta.

EL CHICO se pone de rodillas en el suelo con los brazos sobre la cama para hacer su oración. EL VAGABUNDO se acuesta de costado para cubrirlo del DUEÑO DEL HOSTAL. Ambos están orando cuando el DUEÑO DEL HOSTAL, que estaba leyendo el periódico, se da cuenta de la posición del VAGABUNDO, de nuevo le parece sospechoso y ahora sí se acerca para investigar lo que pasa.

EL CHICO observa que se acerca el DUEÑO DEL HOSTAL, se agacha y se esconde debajo de la cama. EL VAGABUNDO se queda diciendo las oraciones solo con la vista perdida en el horizonte. Recupera la atención y se da cuenta que EL CHICO no está y que EL DUEÑO DEL HOSTAL lo observa desde el pie de la cama.

Confundido se tapa con las cobijas y se acuesta. EL DUEÑO DEL HOSTAL camina a un costado de la cama y se agacha para revisar debajo, pero muy sincronizado, EL CHICO se sale por el pie de la cama y se mete debajo de las cobijas, entre las piernas del VAGABUNDO, pero se queda erguido y el DUEÑO DEL HOSTAL se da cuenta que EL VAGABUNDO esconde algo.

EL DUEÑO DEL HOSTAL le quita de encima la cobija y encuentra al CHICO. EL VAGABUNDO le dice que es muy pequeño y lo carga en los brazos.

INTER TÍTULO: “You don’t charge for a baby in arms?” (“¿No me cobrará por un bebé de pecho?”)

EL DUEÑO DEL HOSTAL estira la mano y no le queda más AL VAGABUNDO que darle la moneda que segundos antes una MANO había encontrado entre sus ropas.

EL DUEÑO DEL HOSTAL se regresa a su escritorio una vez resuelto el asunto. EL VAGABUNDO y el CHICO se acuestan.

En el periódico que está leyendo EL DUEÑO DEL HOSTAL hay un anuncio de recompensa a quien entregue al CHICO.

INSERT DE IMAGEN DEL ANUNCIO EN EL PERIÓDICO:

**\$1000 REWARD LOST CHILD WANTED.**

Boy – Age 5.- Last seen with a little man with large flat feet and small moustache.

If he or any other person will bring the child to Police Headquarters, the above reward will be paid.

No questions asked.

H.GRAFTON

Chief of Police

(\$1000 RECOMPENSA, SE BUSCA NIÑO PERDIDO.

Chico de 5 años, visto con un hombrecillo de grandes pies planos y pequeño bigote. Si él u otra persona trae al niño a la policía, cobrará el importe de la recompensa.

No será interrogado.

H GRAFTON

Jefe de Policía)

EL DUEÑO DEL HOSTAL continúa leyendo el periódico.

EL VAGABUNDO y el CHICO están profundamente dormidos, como actos reflejos mueven sus piernas, EL CHICO le pega con la suya a la del VAGABUNDO y éste mueve la pierna, la segunda vez que esto se repite, EL VAGABUNDO patea al SEÑOR de la cama vecina.

EL DUEÑO DEL HOSTAL está atónito, acaba de leer la nota de recompensa, observa hacia la cama donde duermen EL CHICO y el VAGABUNDO, se acerca lentamente y comienza a pensar qué hacer.

EL DUEÑO DEL HOSTAL apaga las llaves de gas que encienden las flamas que iluminan el cuarto. Se acerca al VAGABUNDO para ver que esté profundamente dormido, y carga al CHICO quien no se da cuenta del movimiento.

EL DUEÑO DEL HOSTAL sale del lugar con EL CHICO en los brazos.

EL VAGABUNDO gira sobre la cama, se despierta y se da cuenta que EL CHICO ya no está. Empieza a gritar su nombre y a buscarlo entre las cobijas de la cama, lo único que encuentra es su sombrero bajo la almohada. Preocupado, abre las llaves de gas del lugar para iluminar con las flamas de lumbre que salen de la tubería.

Les quita todas sus cobijas a los demás huéspedes para ver si ahí lo encuentra, ellos se enojan. Uno de ellos agarra su zapato y se lo avienta pero EL VAGABUNDO se mueve y le cae al SEÑOR que antes estaba esculcándole los bolsillos. Como no está en ningún lado, sale corriendo del lugar.

2 EXT. – ESTACIÓN DE LA POLICÍA – NOCHE

EL DUEÑO DEL HOSTAL llega a la estación de policía

3 INT. – ESTACIÓN DE POLICÍA – NOCHE

EL DUEÑO DEL HOSTAL llega cargando al CHICO, quien patalea para soltarse.

4 EXT. – ESTABLECIMIENTO SOBRE LA CALLE – NOCHE

EL VAGABUNDO busca al CHICO en las calles. Llega a un puesto callejero de comida y se mete a buscarlo en todos los rincones. No lo encuentra y se va.

5 INT. – ESTACIÓN DE POLICÍA – NOCHE

EL DUEÑO DEL HOSTAL jalonea al niño frente al JEFE DE POLICÍA porque sigue pataleando y jalándole la barba.

6 EXT. – CALLE – NOCHE

EL VAGABUNDO, preocupado y triste, continúa caminando por las calles buscando al CHICO.

INTER TÍTULO: Dawn. (Al amanecer)

7 EXT. – CALLE – AMANECER

Vista del vecindario del VAGABUNDO, al amanecer.

8 INT. – ESTACIÓN DE POLICÍA – MAÑANA

EL CHICO suspira sentado junto a unos barrotes de la estación de policía.

9 EXT. – ESTACIÓN DE POLICÍA – MAÑANA

Llega un automóvil, se estaciona frente a la entrada de la estación y se baja LA MUJER con un vestido, sombrero y abrigo muy elegantes. El auto la espera mientras ella entra sola a la estación de policía.

10 INT. – ESTACIÓN DE POLICÍA - MAÑANA

EL DUEÑO DEL HOSTAL está hablando con el JEFE DE LA POLICÍA. LA MUJER entra e inmediatamente voltea a ver al CHICO con mucha emoción. EL DUEÑO DEL HOSTAL y el JEFE DE LA POLICÍA voltean a verla sorprendidos.

EL CHICO la ve con tristeza. LA MUJER se conmueve, llora y se acerca a su lado para abrazarlo. Le estira los brazos pero como el CHICO no sabe cuál es la importancia del encuentro. Ella le toma la mano, se seca las lágrimas y recuesta su cabeza sobre el hombro del CHICO.

11 EXT. – VECINDARIO DEL VAGABUNDO – MAÑANA

Llega EL VAGABUNDO, devastado, a la puerta de su casa. Pero no puede entrar porque la puerta está cerrada y no trae llave. Se sienta en el escalón de la puerta, se soba un pie, se recarga en la pared y se queda dormido.

INTER TÍTULO: Dreamland. (El país de los sueños.)

12 EXT. – VECINDARIO DEL VAGABUNDO – DÍA

EL VAGABUNDO está dormido en el escalón de la puerta.

Al vecindario le aparecen flores en todos los bordes de las paredes, las ventanas y la banqueta. Las paredes de todos los edificios ya no son grises sino blancas, aunque siguen con rasgos de deterioro.

Aparecen de repente todos los vecinos, alegres, bailando y caminando en la calle, vistiendo batas blancas y alas de ángel.

Entra caminando al vecindario un POLICÍA con su bata y sus alas. También está vestido así el HERMANO fortachón, a quien vemos entrar al vecindario bailando y tocando una arpa muy pequeña que lleva en las manos.

EL POLICÍA se detiene a cargar un NIÑO.

EL VAGABUNDO sigue dormido en el escalón. Se abre la puerta de la casa y sale EL CHICO, con alas y bata blanca, quien camina de puntitas para despertar al VAGABUNDO haciéndole cosquillas en la nariz con una pluma.

EL VAGABUNDO se despierta por las cosquillas y al ver al CHICO lo abraza con mucha alegría.

Observa que EL CHICO usa bata blanca y trae alas de ángel, voltea a ver a los demás del vecindario y todos bailan y brincan alegres con batas y alas.

UN PERRO con bata blanca y alas llega volando frente AL VAGABUNDO y EL CHICO, se para en la banqueta y se vuelve a ir flotando.

EL VAGABUNDO está atónito, pero el CHICO toma las riendas de la situación y lo toma de la mano para llevarlo de compras.

INTER TÍTULO: Shopping. (De compras.)

13 EXT. – CASA DONDE SENTABA AL CHICO SOBRE LA VENTANA DURANTE LA PELEA, DE SUEÑO - DÍA

Salen del lugar EL CHICO y el VAGABUNDO, él está estrenando bata blanca y alas de ángel. Las alas le causan comezón, se rasca con la cabeza, el bastón y la mano. Empieza a desplumarse.

EL VENDEDOR muy contento está en la puerta del lugar y los despide con mucha alegría.

INTER TÍTULO: Off for a spin. (De paseo.)

14 EXT. – VECINDARIO DEL VAGABUNDO DE SUEÑO – DÍA

EL VAGABUNDO y EL CHICO parados en la banqueta, salta y vuelan hasta la siguiente esquina, las personas a su alrededor y EL VENDEDOR los despiden con sus pañuelos sus manos e incluso con un beso.

Ambos llegan volando al final de la calle dan vuelta a la derecha. Continúan el paseo caminando.

INTER TÍTULO: Sin creeps in. (Entra el pecado.)

15 EXT. – ENTRADA AL VECINDARIO DEL VAGABUNDO DE SUEÑO – DÍA

La entrada al vecindario del vagabundo, es una pared blanca con la leyenda:

“WELCOME TO OUR CITY”  
 (“BIENVENIDOS A NUESTRA CIUDAD”)

Con una reja en forma de corazón con rayos a sus costados. El dueño del hostel, vestido con bata y alas de ángel, es el CUIDADOR DE LA ENTRADA pero está sentado en una silla perdidamente dormido.

Aprovechando el descuido del CUIDADOR DE LA ENTRADA, tres diablos entran a escondidas.

16 EXT. – CALLE DE SUEÑO – DÍA

EL VAGABUNDO está esperando algo, sentado en la jardinera de un árbol, con un arpa pequeña en las manos.

Detrás de él llega EL HERMANO con su NOVIA, la deja un momento sola junto al VAGABUNDO. EL HERMANO se va caminando.

INTER TÍTULO: The trouble begins. (Empiezan los problemas.)

EL VAGABUNDO toca su arpa. LA NOVIA baila con un ramo de flores en la mano. Un DIABLO se aparece detrás de ella y le susurra al oído.

INTER TÍTULO: “Vamp him.” (“Sedúcelo.”)

EL DIABLO termina de hablar con ella y desaparece. LA NOVIA cambia su rostro de bondad, avienta las flores al suelo y se acerca AL VAGBUNDO a seducirlo.

INTER TÍTULO: Innocence. (La inocencia.)

EL DIABLO se aparece atrás del VAGABUNDO y le susurra algo. El rostro del VAGABUNDO ahora es de confusión.

LA NOVIA se le vuelve a acercar para seducirlo, retrocede, se levanta la bata para enseñarle la pierna y continúa alejándose, bailando y mirándolo de reojo.

EL VAGABUNDO al ver la pierna descubierta de LA NOVIA se siente atraído, se levanta y da varios pasos hacia ella, quien ya lo espera en la esquina de una casa y para atraerlo totalmente enseña más la pierna. Se va por completo.

EL VAGABUNDO, de la emoción, vuela detrás de ella.

INTER TÍTULO: Getting flighty. (Coqueteando.)

17 EXT. – PATIO DEL VECINDARIO DEL VAGABUNDO DE SUEÑO – DÍA

EL VAGABUNDO, con su ala, le hace cosquillas a la NOVIA en su cuello. Ambos están coqueteando sin disimular.

INTER TÍTULO: Her sweetherar arrives. (Llega su amor.)

Al fondo del patio se observa que EL HERMANO llega. En ese momento EL VAGABUNDO besa en los labios a LA NOVIA. El beso termina y el HERMANO llega hasta donde están ambos. EL VAGABUNDO intenta un segundo beso pero el HERMANO, con mucha alegría y sin darse cuenta de lo que pasa, llama al VAGABUNDO tocándolo en el hombro.

EL VAGABUNDO voltea, al ver al HERMANO se espanta, pero el HERMANO está muy feliz y lo que hace es estrecharle la mano a manera de presentación.

EL HERMANO estira los brazos y LA NOVIA llega hasta ellos. Ambos se besan pero al término la NOVIA voltea de reojo a ver al VAGABUNDO y le guiña un ojo.

EL HERMANO ve la simpatía que se tienen LA NOVIA y el VAGABUNDO y le coloca los brazos de ella alrededor del cuello del VAGABUNDO que está sorprendido de lo que está pasando. Ambos se besan frente a él.

Llega un DIABLO y se para atrás del HERMANO.

INTER TÍTULO: Jealousey. (Celos.)

LA NOVIA sigue abrazando al VAGABUNDO, quien le hace señas para decirle que el HERMANO está loco.

EL HERMANO celoso, los separa violentamente y comienza a golpear al VAGABUNDO. Comienzan a pelarse y la gente se congrega a su alrededor. Sólo se observan muchas plumas en el aire.

Una PERSONA llama al POLICÍA. Éste llega y toma por el cuello de la bata al VAGABUNDO, lo separa de la pelea y lo lleva unos metros más lejos.

EL VAGBUNDO se zafa de las manos del POLICÍA, corre y dos veces lo esquivo dando saltos muy altos. Finalmente toma un impulso que le permite irse volando. EL POLICÍA saca su pistola y le dispara dos veces. Las personas que están mirando detrás del POLICÍA van bajando su mirada hasta el suelo en señal de que EL VAGABUNDO cayó desde las alturas.

18 EXT. - CASA DEL VAGABUNDO DE SUEÑO – DÍA

EL VAGABUNDO está tirado sobre el escalón de su puerta, desplumado y parece que ha muerto.

19 EXT. – PATIO DE LA VECINDAD DEL VAGABUNDO DE SUEÑO – DÍA

De entre la multitud que observa al VAGABUNDO, se abre paso el CHICO, se detiene al ver AL VAGABUNDO tirado en el piso, grita papá, estira sus brazos y corre hacia él.

20 EXT. – CASA DEL VAGABUNDO DE SUEÑO – DÍA

EL CHICO se acerca al VAGABUNDO, lo abraza, lo acaricia en la cabeza y desaparece.

21 EXT. – PATIO DE LA VECINDAD DEL VAGABUNDO DE SUEÑO – DÍA

EL POLICÍA se acerca al VAGABUNDO

22 EXT. – CASA DEL VAGABUNDO DE SUEÑO – DÍA

EL POLICÍA toma de la bata al VAGABUNDO, lo levanta y comienza a agitarlo. La apariencia del vecindario y de las personas como sueño se desvanece y queda el aspecto real.

23 EXT. – CASA DEL VAGABUNDO –DÍA

EL POLICÍA está agitando al VAGABUNDO quien aún dormido mueve sus brazos como si todavía tuviera alas. Finalmente despierta y está atónito.

EL POLICÍA le hace un movimiento de cabeza para que vaya con él. Éste lo sigue porque EL POLICÍA lo va agarrado de la ropa todavía.

24 EXT. - CALLE – DÍA

El POLICÍA lleva AL VAGABUNDO hasta un carro estacionado en la calle. Ambos lo abordan y el chofer arranca el auto.

25 EXT. – CASA ELEGANTE – DÍA

El auto se estaciona frente a una casa elegante. El POLICÍA, sosteniendo al VAGABUNDO de la camisa, lo lleva hasta la puerta de la casa, toca el timbre y confundido EL VAGABUNDO esperan frente a la puerta.

Se abre la puerta y sale LA MUJER. Detrás de ella se asoma EL CHICO y se abalanza sobre el VAGABUNDO. Se abrazan fuertemente.

LA MUJER tiene una gran sonrisa. EL POLICÍA suelta una carcajada, hace gestos de alegría y aprobación. Estrecha la mano del VAGABUNDO, le hace un cariño en la mejilla al CHICO, se despide de la MUJER y se retira.

LA MUJER, EL VAGABUNDO Y EL CHICO se meten a la casa y cierran la puerta.

INTER TÍTULO: THE END. (Fin.)

## FUENTES CONSULTADAS

### A) BÁSICAS

ARISTOTELES.

*Poética.*

[Traducción al español de Juan David García Bacca, *Poética*, UNAM, México, 1946.]

BARBACHANO Ponce, Miguel.

1994 *Cine Mudo*, Trillas, México.

BAZIN, Andre.

1966 *Qu'est-ce que le cinema?*

[Traducción al español de José Luis López Muñoz, *¿Qué es el cine?*, RIALP, Madrid, 1966.]

BENTLEY, Eric.

1964 *The life of the drama*, Atheneum, Nueva York.

[Traducción al español de Albert Vanasco, *La vida del drama*, Paidós, México, Buenos Aires, Barcelona, 1985.]

CASETTI, Francesco; DI CHIO, Federico.

1990 *Analisi del film*, Fabbri, Milán.

[Traducción al español de Carlos Losilla, *Cómo analizar un film*, Paidós, Barcelona, 1991.]

CHAPLIN, Charles.

1964 *My autobiography*, Bodley Head, Inglaterra.

[Traducción al español de Julio Gómez de la Serna, *Mi autobiografía*, Debate, España, 1989.]

CHATMAN, Seymour.

1978 *Story and discourse: narrative structure in fiction and film*, Cornell University, E.U.A.

[Traducción al español de María Jesús Fernández Prieto, *Historia y Discurso, la estructura narrativa en la novela y en el cine*, Taurus Humanidades, Madrid, 1990.]

COSTA, Antonio.

1985 *Saper vedere il cinema*, Bompiani, Milán.

[Traducción al español de Carlos Losilla, *Saber ver el cine*, Paidós, Barcelona-Buenos Aires-México.]

EYSSAUTIER de la Mora, Maurice.

2002 *Metodología de la investigación. Desarrollo de la inteligencia*, Thomson Learning, Cuarta edición, México.

EISENTEIN, Sergéi M., M Bleimonb, G. Kosintsev.

1973 [Traducción al español de Héctor Franzi, *El arte de Charles Chaplin*, Nueva Visión, Argentina, 1973.]

GONZALEZ Reyna, Susana.

1998 *Manual de redacción e investigación documental*, Trillas, México.

- Grupo  $\mu$ .  
 1982 *Rethorique Generale*, Editions du Seuil, París.  
 [Traducción al español de Juan Victorio, *Retórica General*, Ed. Paidós Comunicación, Barcelona - Buenos Aires – México, 1987.]
- LÓPEZ Veneroni, Felipe.  
 1989 *La Ciencia de la Comunicación: Método y Objeto de Estudio*, Trillas, México.
- LUNA Castillo, Antonio.  
 2005 *Metodología de la tesis*, Trillas, México.
- MARTÍN Serrano, Manuel.  
 1981 *Teoría de la comunicación: la comunicación, la vida y la sociedad*, UNAM, México.
- MARTINEZ Chávez, Víctor Manuel.  
 2004 *Fundamentos teóricos para el proceso del diseño de un protocolo en investigación*, Plaza y Valdez Editores, México.
- METZ, Christian.  
 1968 *Essais sur la signification au cinema*, Klincksieck, París.  
 [Traducción al español de Carles Roche, *Ensayos sobre la significación en el cine (1964-1968)*. Vol.1, Paidós Comunicación, Barcelona-Buenos Aires-México, 2002.]
- PAVÍA Cogollos, José.  
 2005 *El cuerpo y el comediante: Chaplin y Keaton*, Universidad Politécnica de Valencia, Valencia.
- PINA, Francisco.  
 1952 *Charles Chaplin, el genio de la desventura y la ironía*, Colección Aquelarre, México.
- RAJAS, Mario.  
 2005 *Introducción al análisis retórico del texto filmico*. ICONO, núm. 14, Madrid.
- SADOUL, Georges.  
 1952 *Vie de Charlot*, Charles Spencer Chaplin, ses films et son temps, Les Editeurs Francais Réunis, París.  
 [Traducción al español de Ernestina de Champourcín, *Vida de Chaplin*, FCE, México, 1955.]
- SERRANO, Raúl.  
 1996 *Tesis sobre Stanislavski en la educación del actor*, Escenología, México.
- SUÁREZ – Iñiguez, Enrique.  
 2000 *Cómo hacer la tesis*, Trillas, México.
- TAPIA, Alejandro.  
 1990 *De la retórica a la imagen*, UAM, México.
- VILLEGAS López, Manuel.  
 1966 *Charles Chaplin, el genio del cine*, Alfaguara, Madrid.

WOOLF, Virginia, et al.

1972 *Authors on film*, Indiana University Press, E.U.A.

[Traducción al español Isabel Villena, *Los escritores frente al cine*, Fundamentos, Madrid, 1981.]

## B) COMPLEMENTARIAS

AUMONT, Jaques.

1989 *L'oeil interminable*. Cinéma et peinture, París.

[Traducción al español de Antonio López Ruiz, *El ojo interminable. Cine y pintura*, Paidós, Barcelona – Buenos Aires – México, 1997.]

1988 *L'analyse des films*, Éditions Nathan, París.

[Traducción al español Carlos Losilla, *Análisis del film*, Paidós Comunicación, 3ª edición, Barcelona-Buenos Aires-México, 1990.]

BERISTAIN, Helena, Gerardo Ramírez Vidal, compiladores.

2005 *Los ejes de la retórica*, UNAM, México.

BURCH, Noel.

1995 *La lucarne de L'infini*, Scolar Press, Inglaterra.

[Traducción al español de Francisco Llinás, *El tragaluz del infinito (contribución a la genealogía del lenguaje cinematográfico)*, Cátedra, Madrid, 1995.

CHAPLIN, Charles.

1960 *My Father Charles Chaplin*, Random House, Inglaterra.

[*Mi padre / Charlie Chaplin*, Seix Barral, Barcelona, 1965.]

GARCÍA Márquez, Gabriel.

1965 *Cómo se cuenta un cuento*, Escuela Internacional de Cine y Televisión, San Antonio de los Baños.

[De bolsillo, México, 2006.]

MCDONALD, Gerald, Michael Conway, Mark Rice.

1965 *The complete films of Charlie Chaplin*, Citadel Press, Ontario.

[Traducción al español de Chelo Gorria, *Todas las películas de Chaplin*, Odin, España, 1988.]

MOLINER, María.

1998 *Diccionario del uso del español*. Tomo I A-H; Gredos, Madrid.

1998 *Diccionario del uso del español*. Tomo II I-Z; Gredos, Madrid.

PANOFSKY, Edwin.

1979 *Meaning in the visual arts*, Doubleday E Company, Nueva York.

[Traducción al español de Nicanor Ancochea, *El significado en las artes visuales*, Alianza, Madrid, 1985.]

RODRÍGUEZ Morales, Héctor.

1990 *La relación entre la divinidad y los mortales en tres obras de Eurípides: "Medea", "Hipólito" y "La locura de Heracles"*. Tesis para obtener el título de licenciado en literatura dramática y teatro.

UNAM, México.