



PETER ACKROYD, *Charlie Chaplin*, traducción de T. Fernández, Edhasa, Barcelona, 2016, 384 pp. ISBN: 978-84-350-2732-8.

Como ha puesto de relieve Peter Ackroyd, la vida y la obra de Charlie Chaplin (1889-1977) se hayan solapadas, desde el primer momento, de una manera sintomática y extraordinariamente eficaz que no ha dejado lugar, sorprendentemente, en mi opinión, a la contradicción. Lo que resulta, sin embargo, en la paradoja imposible de que el intérprete es el personaje que interpreta todo el tiempo. Lo que explica que Chaplin fuera un lector incansable de los libros del filósofo alemán Arthur Schopenhauer (Ackroyd afirma, en efecto, que Chaplin no distinguía entre representación y vida, p. 131) o que estuviera obsesionado por *Oliver Twist* de Charles Dickens que siguió relejendo hasta sus últimos días o que nunca pudiera asumir la lectura (recomendada) de Aristófanes. El peligro de que Chaplin no dejara nunca de actuar, como coinciden en señalar quienes lo conocían realmente, tanto dentro como especialmente fuera de la pantalla, desvirtúa y confirma al mismo tiempo el éxito sin precedentes de su carrera.

No resulta casual que, en este espíritu, la fresca característica de la biografía de Ackroyd, de una larga serie ininterrumpida de biografías sobre grandes escritores o personalidades, habría de descubrir para al lector, más allá del recurso gratuito de la caricatura al que se presta especialmente en este caso la caracterización del propio personaje, el arte elevado de escribir o de interpretar. Hasta tal punto que el cine mudo, y el cine de Chaplin en particular, no solo podría considerarse, a mi juicio, como una anticipación de la palabra que brilla por su ausencia o por su inmovilidad, sino que el nacimiento del cine tendría lugar paralelamente con el periodo de la infancia londinense de Chaplin impreso de manera memorable en todas las partes de sus películas.

La vida tanto privada como pública de Charles Chaplin, de la que Charlot no sería en el fondo sino un reflejo exacto más o menos adulterado, se correspondería perfectamente con lo que Emerson llamaría una secreta melancolía o Thoreau una tranquila desesperación. Con todo, la gran contradicción del individuo moderno se resolvería característicamente en la figura del famoso hombrecillo, en una cierta nostalgia poderosamente selectiva por la infancia. En la intimidad Chaplin también se mostraría terriblemente selectivo al sucumbir psicológicamente a la necesidad urgente de eliminar tanto el recuerdo como la presencia de la madre que permanece literalmente en el pasado, bajo la sombra del viejo y costumbrista vodevil londinense victoriano, sumida en la más absoluta de las miserias y condenada desde muy temprano a la demencia y posiblemente también a la prostitución.

Revisando, sin embargo, las películas del pequeño vagabundo, da la impresión, una y otra vez, de que Charlot resulta siempre un superviviente debido a que no contempla la figura del pasado en sí. Lo que, por lo demás, significaría que su desesperación o melancolía depende en realidad de las condiciones legítimas del presente para vivir, un presente imparabable y trepidante que Chaplin nunca fue capaz de reconocer al haber hecho caso omiso deliberadamente del proceso del cambio y el

progreso que sirven para poner de manifiesto la adecuada continuidad de la vida, y del que para él se derivaría el cine como una consecuencia directa de la comedia del antiguo teatro. Hasta cierto punto, Charlot se muestra anacrónico respecto a sí mismo. Objetivamente, en las películas de Chaplin se trata de revivir la infancia, mientras que la melancolía de Charlot se debe al hecho incontestable de que la infancia es completamente irrecuperable.

El ensimismamiento de Chaplin —escribe Ackroyd— se reproduce igualmente en el Pequeño Vagabundo, que se abstrae del mundo pese a ser invulnerable. Charlot se tiene en tan alta consideración, manifiesta tanta autosuficiencia y fortaleza, que nada hay que alcance a intimidarlo (p. 235).

La apología por parte de Chaplin del “encanto del silencio” del cine mudo, como indica uno de los capítulos finales del libro, que también podría describirse sinceramente como el imperio del silencio de Chaplin, y de Charlot —*El gran dictador*, su primera película sonora y dialogada que para Ackroyd revela que Chaplin está pasado de moda (p. 290), sería el contrapunto ideal del silencio, aunque también la prueba irrefutable de la facultad mimética de Chaplin—, implicaría, en respuesta a la aparición inminente del cine sonoro, que la capacidad para la mimesis del intérprete, la cual corresponde a un modo de la interpretación, resulta incompatible, independientemente de que Chaplin inventara un nuevo método interpretativo en *Una mujer en París* consistente en ocultar los sentimientos en los momentos más dramáticos como sucede en la realidad, con el uso de la voz o, más bien, con la introducción de la perspectiva plural del diálogo en las películas que ayudaría a establecer el criterio democrático de juicio en el cine (podría decirse, tal vez, que el cine sonoro vuelve democrático el cine). La invulnerabilidad de Charlot —de un héroe en el fondo insustancial que no puede tolerar una descripción mejor que la de Ackroyd, para quien *Tiempos modernos* augura el final de Charlot (p. 280)— puede llegar a ser, y de hecho es, proverbial.

Para Chaplin, y para Charlot, tanto el movimiento como la voz eran facultades antitéticas, naturalmente opuestas. En el discurso de recibimiento del óscar honorífico a su carrera, Chaplin diría, abrumado por la emoción después de una larga ovación, en el que sin duda sería su último alegato público a favor del cine mudo, que “las palabras parecen tan inútiles, tan vanas” que solo sirven para confirmar, por decirlo así, la ansiedad de la influencia de la imagen que, supuestamente, lo dice todo. Para Ackroyd Chaplin ha logrado “convertir la personalidad en arte” (p. 32), entendiendo por personalidad el misterio que oculta la originalidad y por originalidad, lo que no deja tener cierto sentido, parafraseando a Ackroyd, el egocentrismo de Charlot (pp. 147-148). De tal modo que, si el cine había sido inventado para Chaplin, Chaplin había logrado la verdadera expresión pura que, no obstante, por paradójico que pudiera parecer, no se encuentra al comienzo de las cosas, en este caso del cine, sino en medio de las cosas mismas, tanto en el desarrollo del movimiento como en el perfeccionamiento de la acción. Precisamente por ello la biografía de Ackroyd puede leerse como una historia propedéutica del cine que contribuye a poner en valor al intérprete frente a la interpretación.

Charlot representa naturalmente la vitalidad encarnada, en definitiva, la vida en sus horas más bajas que, sin embargo, rezuma elocuentemente cierta vitalidad desbocada por todos los poros, como si Chaplin y Charlot se hubieran fundido, siendo en esencia indistinguibles, en un necesario abrazo. Aparentemente, Chaplin no prometía más que el afecto que se desprende del humor y, sin embargo, es potencialmente puro. Infatigable, en movimiento perpetuo, Charlot siempre sigue, a pesar de todo, adelante, ajeno a la corriente del mundo y de la vida, al rumor y a la última tendencia o palabra, aventajado respecto al resto. Ackroyd ha sabido reconocer

en ello un gesto de grata humanidad (p. 100) en la medida en que la “refinada crueldad” de Charlot termina asumiendo el papel de la empatía con tal de seducir sentimentalmente e involucrar éticamente al espectador (lo que, a mi juicio, podría dejar entrever que la humanización paulatina de Charlot se corresponde con el salto de Chaplin del teatro al cine transfigurado ahora en actor, director, productor y guionista). En otras palabras, como la risa no llama necesariamente a la reflexión, al menos de una manera directa, Charlot provoca necesariamente el llanto infundiendo en el espectador un sentido de la responsabilidad al ponerlo forzosamente de su parte. Al cabo, Chaplin tendría la primera palabra para la posteridad, por lo que Charlot haría posible de este modo la conversación.

***Antonio Fernández Díez***