

**Andrea Luquin Calvo**

Universidad Internacional de Valencia  
(VIU)  
andrea.luquin@campusviu.es  
ORCID: 0000-0002-9930-1350

Recepción: 29 de julio de 2021  
Aceptación: 6 de octubre de 2021

*Aurora* n.º 23, 2022, págs. 46-56

*Amparo, agonía y fracaso de un payaso:  
María Zambrano ante el espejo filmico  
de Charles Chaplin*

*Empara, agonia i fracàs d'un pallaso:  
María Zambrano davant el mirall  
filmic de Charles Chaplin*

*Protection, agony and failure of  
a clown: María Zambrano facing  
Charles Chaplin's filmic mirror*

*A Helena Navarro González*

**Resumen**

El presente texto aborda, a partir del artículo «Charlot o el histrionismo» de María Zambrano y sus conexiones con otras críticas filosóficas sobre el cine de Chaplin, el amparo, la agonía y el fracaso del sujeto moderno. Este se personifica a través del payaso Chaplin/Charlot, que funciona como espejo filmico desde donde Zambrano realiza no solo una interpretación de este personaje, sino también una crítica al pensamiento y a la construcción de la identidad del sujeto.

**Palabras clave**

Chaplin, identidad, cine, payaso, filosofía.

**Resum**

El text present aborda, a partir de l'article «Charlot o l'histrionisme» de María Zambrano i les seves connexions amb altres crítiques filosòfiques sobre el cinema de Chaplin, l'empara, l'agonia i el fracàs del subjecte modern. Aquest es personifica a través del pallaso Chaplin/Charlot, que funciona com a mirall filmic des del qual Zambrano no tan sols fa una interpretació d'aquest personatge, sinó també una crítica al pensament i a la construcció de la identitat del subjecte.

**Paraules clau**

Chaplin, identitat, cinema, pallaso, filosofia.

**Abstract**

This paper is based on Maria Zambrano's article "Charlot o el histrionismo" and its connections with other philosophical critiques of Chaplin's films, aiming to show the protection, the agony and the failure of the modern subject that is characterized in the clown Chaplin/Charlot like a filmic mirror. Zambrano makes not only an interpretation of this character, but also a critique of the thought and construction of the identity.

**Keywords**

Chaplin, identity, cinema, clown, philosophy

## Un hombre con bombín y bastón en el cine (y en la filosofía)

El cine (y la fotografía), como señalaba Walter Benjamin, lo transfiguró, lo trastocó, todo: es «el arte de nuestro tiempo»,<sup>1</sup> porque, a diferencia de la pintura o la escultura, «desde su comienzo manifestó su vocación de fijar la cara de lo humano».<sup>2</sup> Un rostro que parece borrarse en el mundo dominado por la técnica; una existencia que, envuelta en la nostalgia por no encontrarse en el mundo<sup>3</sup> de la razón instrumental, logra reconfigurarse en el arte cinematográfico. El cine, así, «nació en el momento en que la vida humana occidental entraba en una época dramática»<sup>4</sup> (en una Europa que ve en el cine su epitafio o su acta de madurez<sup>5</sup> y, quizá, también su agonía<sup>6</sup>), para mostrarnos no solo la conceptualización del mundo, sino también la pauta de esa «vida múltiple, de mil rostros, sorprendida, analizada en su ritmo, perseguida en sus nimios gestos fugitivos»<sup>7</sup> que el ser humano está tan necesitado de reencontrar. Por ello, para Zambrano, es la que quizá sea la menos abstracta de las artes por tener en la realidad concreta su «materia» y la que más permite, por los medios de los que se vale, «la liberación de la mirada y aún de los sueños», y muestra no solo el rostro humano, sino también el del mundo.<sup>8</sup> Así, el cine se revela como el arte «a imitación de la vida»,<sup>9</sup> donde somos como la cámara que proyecta sobre un fondo blanco nuestra vida, con sus luces y sombras, en busca de su significado.

De esta forma, la historia y teoría de los comienzos del cine es inseparable de la reflexión sobre el sentido de ese nuevo arte surgido de la técnica producto de la cámara —ese ojo mecánico de Vertov que se convierte, para Zambrano, en «un sentido más, un sentido analítico, descubridor de un tiempo nuevo y de nuevas dimensiones»—,<sup>10</sup> pero también de la reflexión sobre el sentido de aquello que se proyecta en la pantalla. El cine es capaz de mostrar y dar cuerpo tanto a nuestras ilusiones e invenciones, como a nuestros propios monstruos, pues está fabricado no solo de luces (de la razón), sino también «con la materia misma de los sueños, con sombras»,<sup>11</sup> con aquello no revelado o que se ha ocultado a nuestra razón. Sombras que hacen aparecer nuestra «necesidad de ver, de imaginar, de hilar y deshacer ensueños».<sup>12</sup>

El cine cambió nuestra relación con el mundo y nuestro pensamiento al mirarlo, capturarlo y proyectarlo en una pantalla para crear un espejo filmico de nosotros mismos, y la reflexión sobre el significado de esa vida que muestra el arte cinematográfico será también inseparable, durante la primera mitad del siglo xx, de su discusión con una de sus figuras clave: Charles Chaplin. No solo los teóricos del nuevo arte entraron en diálogo con la obra de Chaplin: lo hicieron también algunos de los sociólogos y filósofos más relevantes de la época. Aunque el marco para comprender el arte cinematográfico puede ser diverso entre todos ellos (desde la posición revolucionaria de Walter Benjamin hasta su condena por parte de Theodor Adorno, para

1. «Ella lo alcanzó ya de mayor, era el arte de nuestro tiempo y lo amaba apasionadamente». Zambrano, María, *Delirio y destino*. Madrid: Mondadori, 1989, pág. 138. Zambrano cita también en este fragmento el primer verso de «Carta abierta» (*Cal y canto*, 1929) de Rafael Alberti: «Yo nací —¡respetadme!— con el cine».

2. Zambrano, María, «El cine como sueño» en *Las palabras del regreso*, Gómez Blesa, M. (ed.). Madrid: Cátedra, 2009, pág. 300.

3. Zambrano, María, «Nostalgia de la tierra», en *Algunos lugares de la pintura*, Iglesias Amalia (comp.). Madrid: Espasa-Calpe, 1991, págs. 15-22.

4. Zambrano, María, «El cine como sueño», *op. cit.*, págs. 300-301.

5. *Ibidem*, pág. 301.

6. Zambrano, María, *La agonía de Europa*. Madrid: Trotta, 2000.

7. Zambrano, María, «El cine como sueño», *op. cit.*, pág. 301.

8. Zambrano, María, *Delirio y destino*, *op. cit.*, pág. 138.

9. Zambrano, María, «El cine como sueño», *op. cit.*, pág. 302.

10. *Ibidem*, pág. 301.

11. *Ibidem*, pág. 300.

12. *Idem*.

13. Ayala, Francisco, «Charlot», en Ayala, Francisco, *El escritor y el cine*. Madrid: Cátedra, 1996, pág. 27.

14. Zambrano, María, «Charlot o el histrionismo», en Zambrano, María, *Islas*. Madrid: Verbum, 2007, pág. 162.

15. Arendt, Hannah, «Charles Chaplin: el sospechoso», en *Archipiélago: Cuadernos de Crítica de la Cultura*, 12, Madrid, 1993, pág. 61.

16. Eisenstein, Serguéi, «Carlitos “El pibe”», en Eisenstein et al., *El arte de Charles Chaplin*. Buenos Aires: Nueva Visión, 1973, pág. 119.

17. Zambrano, María, «Charlot o el histrionismo», *op. cit.*, pág. 160.

18. Arendt, Hannah, «Charles Chaplin: el sospechoso», *op. cit.*, págs. 61-64. Publicado originalmente en *Die Vwvberirgerne Tradition*, Suhrkamp, 1976, págs. 59-52.

19. Benjamin, Walter, «Chaplin, una mirada retrospectiva», en *Archivos de la Filmoteca. Revista de Estudios Históricos sobre la Imagen*, (37), Valencia, Institut Valencià de Cinematografia, 2000, págs. 59-61. Publicado originalmente en *Die literarische We*, 8/21929 (año 5, núm. 6), pág. 2. Además de esta crítica realizada por Benjamin sobre un filme de Chaplin, debemos señalar las diversas alusiones a este en *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, algunas eliminadas en las sucesivas ediciones de esta obra. En ellas, Benjamin considera los filmes de Chaplin entre los ejemplos más significativos del cine como nueva forma de arte.

20. Soupault, Philippe, «Charlie Chaplin», *Europe*, t. 18, núm. 71, París, 1928, págs. 379-402. Recordemos el interés que las vanguardias mostraron por el trabajo de Chaplin.

21. Kracauer, Siegfried, «Chaplin», *Archivos de la Filmoteca. Revista de Estudios Históricos sobre la Imagen*, (37), Valencia, Institut Valencià de Cinematografia, 2000, págs. 55-57. Publicado originalmente en *Frankfurter Zeitung*, 6/11/1926.

quien el cine formaba parte de la «industria cultural»), entablar un diálogo con la obra de Chaplin se convirtió (y lo es aún hoy día) en un lugar de crítica ineludible para entender no solo el arte cinematográfico, esa «suma de sombras» que forma «la pauta de la vida» para Zambrano, sino también el propio sentido del pensamiento que se genera y muestra a través de ese espejo que es el cine. Así, este es, siguiendo a Gilles Deleuze, un instrumento filosófico, y por ello, una teoría del cine no ha de tratar solo del cine, sino que también ha de abordar el pensamiento propiciado por él. Y Chaplin es, como pocos lo son, un generador de pensamiento en las imágenes de sus filmes. Ese «hombre sobrante»<sup>13</sup> para Francisco Ayala, de los espacios de la modernidad, con sombrero y bastón, «signos de elegancia subsistente», de bigote recortado, con «cuarteados zapatos» y un traje «de la indigencia desteñido por mil lluvias»,<sup>14</sup> que mira a la cámara (al público y al mundo) encogiéndose de hombros y que simboliza en su huida de la policía o un matón, para Hannah Arendt, tanto al judío inocente como al vagabundo redentor del sujeto en la pantalla, es «un fenómeno de sorprendente belleza, único en nuestra modernidad», que lo ha convertido en la «figura más popular de los tiempos presentes».<sup>15</sup>

Por tanto, no es de extrañar que la figura de Chaplin sea un referente para toda una serie de teóricos cinematográficos, sociólogos y filósofos desde las primeras reflexiones sobre el cine, sea en pequeñas anotaciones o textos que pueden pasar inadvertidos dentro de su obra (como el caso de Arendt, Adorno o Zambrano, quienes no practicaron la crítica cinematográfica), o sea en extensas referencias (Benjamin). Muchos son los que, en algún momento, han posado los ojos en alguna de sus películas, y cada uno, a su manera, despliega un pensamiento crítico acerca del significado de ese juego de sombras y vida que realiza Chaplin en el cine. Cada uno se convierte en espectador de Charlot y, en su confrontación en la crítica cultural que realizan, dan paso a su propio pensamiento sobre un personaje que pasa de fenómeno de masas a convertirse en fenómeno estético y de pensamiento. Un espejo fílmico donde «la verdad eligió en Occidente a este pequeño hombre de aspecto ridículo para introducir en la categoría de lo cómico cosas de naturaleza bien distinta».<sup>16</sup>

### Yo, Chaplin; yo, Charlot: vida y meditación del histrión

Si algo llama la atención en la mayoría de los textos de carácter filosófico que abordan la crítica a alguno de los filmes de Chaplin, es que trasladan su reflexión, casi de inmediato, al análisis de la propia figura de Charlot. El personaje se sobrepone al contenido específico del filme, que acaba convirtiéndose, como señala Zambrano, en un capítulo más de una obra<sup>17</sup> que va tejiendo una especial reflexión filosófica. Así lo exponen trabajos como *Chaplin, el sospechoso* (1976),<sup>18</sup> de Arendt; *Chaplin, una mirada retrospectiva* (1929),<sup>19</sup> de Benjamin, reseña del artículo del escritor Philippe Soupault<sup>20</sup> sobre la cinta *The circus* (1928); *Chaplin* (1926), de Siegfried Kracauer;<sup>21</sup> o

*Dos veces Chaplin* (1930-1964),<sup>22</sup> de Adorno. El propio texto de María Zambrano «Charlot o el histrionismo» (1953)<sup>23</sup> lo hace: partiendo del filme *Limelight* (*Candilejas*, 1952), la pensadora se adentra en su propio diálogo con la figura de Charlot.

«Charlot o el histrionismo» es un texto de menor importancia dentro de la obra de Zambrano, a diferencia de su otro texto sobre cine «El realismo del cine italiano» (1952),<sup>24</sup> que se publicó de nuevo en el año de 1990 bajo el título «El cine como sueño».<sup>25</sup> Si bien el artículo de Zambrano sobre el neorrealismo italiano se convierte, para la autora, en su propia teoría sobre el cine, en el caso de la figura de Chaplin es imposible no vincular la reflexión que realiza Zambrano sobre el artista no solo con «El cine como sueño», sino también con otro texto de la autora, «El payaso y la filosofía» (1957),<sup>26</sup> que otorga, para Zambrano, la verdadera dimensión cinematográfica al personaje de Charlot. Es en «El payaso y la filosofía» donde volveremos a encontrar una nueva referencia a la figura de Chaplin, ahora inserta, además de en el cine, en la reflexión sobre el pensamiento filosófico respecto del sujeto y su representación.

El artículo sobre Chaplin nace, según señala la autora, del desconcierto producido en la crítica internacional por el último filme del artista, *Limelight*, donde el cómico se retira del papel de Charlot. Este «mostrarse para retirarse» que Zambrano encuentra como eje de la cinta (y que remite a su propio título *Limelight*, la luz del escenario, o *Candilejas*, como la línea de luces entre el escenario y las butacas, la luz sobre la interpretación) se convierte, para la pensadora, en la autoconciencia de Chaplin ante su personaje, ante su propia representación.<sup>27</sup> Y, por ello, considera que la obra debería ser identificada como una meditación sobre el histrionismo o, lo que es lo mismo, sobre la identidad, sobre la búsqueda de sentido del sujeto. Esa es la propia reflexión que Zambrano construye ante el cine de Chaplin: la del sujeto como ese personaje que se representa en los actos que conforman nuestra identidad; máscara sobre la cual proyectamos nuestra vida en el mundo y nos revelamos ante los otros.

En este sentido, es difícil trazar el límite entre el sujeto (Chaplin) y el personaje (Charlot, *The tramp*, identificado incluso como Chaplin persona-personaje). Así, ya en 1929 Benjamin, haciéndose eco de la opinión de Philippe Soupault, señalaba que «la relación de Chaplin con el cine no es en absoluto la del actor, ni mucho menos la de la estrella»,<sup>28</sup> dado que planteaba sus películas como una creación-composición total del director. Para Adorno, «se sabe lo diferentes que son el aspecto de la persona privada Chaplin y el del vagabundo en la pantalla»,<sup>29</sup> aspecto que, sin embargo, se unifica en su vivacidad y capacidad mímica. Así, al reunirse con el cómico (al que Adorno llama el «Chaplin empírico»), señala la sensación de «encontrarse ante una representación ininterrumpida» en una «incesante e

22. Adorno, Theodor Ludwig, «Dos veces Chaplin», *Archivos de la Filmoteca. Revista de Estudios Históricos sobre la Imagen*, (37), Valencia, Institut Valencià de Cinematografia, 2000, págs. 63-67. Publicado en *Ohne Leitbild. Parva Aesthetica*, Fráncfort, Suhrkamp, 1967. La parte I apareció en *Frankfurter Zeitung*, 22/5/1930, y la parte II, en *Neue Rundschau*, año 75, núm. 3, 1964.

23. Publicado originalmente en *Bohemia*, año 45, 9, La Habana, 1/3/1953.

24. Publicado originalmente en *Bohemia*, año 44, 22, La Habana, 1/6/1952.

25. Publicado en *Diario 16*, suplemento *Culturas*, 17/2/1990, núm. 244. Este cambio de título no es gratuito, si tenemos presente que hasta 1965 no apareció *El sueño creador*, aunque la primera vez que Zambrano vincula al cine con el sueño se remonta a *Delirio y destino*, escrita en La Habana en 1952, en el capítulo 2 del apartado «La vuelta a la ciudad».

26. Zambrano, María, «El payaso y la filosofía», *Aurora. Papeles del Seminario María Zambrano*, 4, Barcelona, 2002, págs. 117-120. Publicado en *La Palabra y el Hombre. Revista de la Universidad Veracruzana*, 2, abril-junio, México, 1957.

27. Los primeros cortometrajes centrados en el personaje de Charlot se produjeron en el año de 1914 (*Making a living*), aunque se considera que la película *The tramp* (1915) es el origen dramático del personaje. El cine de Chaplin centrado en Charlot se extenderá hasta mediados de los años treinta, cuando comienza la realización de cintas en las que algunos de sus protagonistas, aunque pueden ser similares a Charlot, poseen, como el propio Chaplin señalaba, una identidad diferente. Nos referimos a cintas como *The great dictator* (1940), *Monsieur Verdoux* (1947), *Limelight* (1952), *A king in New York* (1957) o *A countess from Hong Kong* (1967).

28. Benjamin, Walter, «Chaplin, una mirada retrospectiva», *op. cit.*, pág. 59.

29. Adorno, Theodor Ludwig, «Dos veces Chaplin», *op. cit.*, pág. 65.

30. *Ibidem*, pág. 66.

31. La comparación de Chaplin con el Quijote puede encontrarse en otro trabajo clásico de la época: Vilar, Pierre, «Le temps du Quichotte», *Europe*, 34, 1956, págs. 1-16. Según Vilar, ambos personajes critican los riesgos de la modernidad, desde su nacimiento, en el caso del Quijote, y en su apogeo, en el caso de Chaplin.

32. Zambrano, María, «Charlot o el histrionismo», *op. cit.*, pág. 161.

33. *Idem*.

34. *Idem*.

35. *Ibidem*, págs. 159-160.

36. *Ibidem*, pág. 159.

involuntaria transformación: esta es en Chaplin la utopía de una existencia liberada de la carga del ser-uno-mismo».<sup>30</sup>

Zambrano tampoco logra separar al personaje de la persona, pero esta coincidencia se convierte, para la pensadora, en la clave de la meditación que realiza Chaplin sobre Charlot en *Limelight*. Esta va más allá de una especie de recapitulación de toda su existencia: Chaplin se desdobra en el protagonista del filme (Calvero), un payaso que le sirve para despojarse de la máscara de Charlot, es decir, de su propia máscara. Así, medita no solo sobre el sujeto Chaplin «empírico», sino también sobre el significado del personaje que es, que somos. Porque Charlot, a diferencia de otros personajes (como el Quijote,<sup>31</sup> encontrado por Cervantes al final de sus días, nos dice la autora, «tras de su peregrinar entre miserias de todas clases»<sup>32</sup>), ha existido paralelamente a Chaplin, es decir, lo ha *representado*.<sup>33</sup> Por ello, Zambrano se pregunta si el motor dramático del filme es el dolor de Chaplin al descubrir que solo ha sido un histrión. Porque Chaplin, a diferencia del mero actor que representa un personaje que no le es propio, «nos entrega una imagen de sí mismo, y juega con ella».<sup>34</sup> De esta forma, separado el sujeto Chaplin-Charlot en la figura de Calvero, el cómico realiza el «juego sutil, de arrojar la máscara histriónica de un personaje inventado en sustitución del suyo de siempre»<sup>35</sup> para ofrecernos su verdadero rostro. Por tanto, *Limelight* muestra en la pantalla una meditación sobre la existencia, enseñando el rostro de un sujeto cansado de su ser, Calvero, que mira hacia atrás la vida del personaje que hemos construido sobre aquel que somos, para reflexionar sobre el. Lo hace, además, en el cine: ese arte que es captura y espejo de la vida, que descubre las máscaras de la razón (sus luces) para revelar lo que ocultan (sus sombras).

Por todo ello, Zambrano considera que un mejor título para el filme de Chaplin habría sido *Vida del histrión*, porque el histrionismo, esa representación que hacemos en el mundo de lo que somos para revelarnos en él, es el tema abordado por el filme «desde la verdad de la vida humana».<sup>36</sup> De ahí que en *Limelight* estemos ante una meditación sobre el pensamiento y el sujeto que se muestra en el mundo bajo el personaje que erige. Y, por este motivo, se hace necesario descubrir el significado de ese personaje sobre el cual se medita, sobre quién es Chaplin/Charlot, el ser que se nos ha revelado, no solo en *Limelight*, sino también en muchas otras cintas para construir la representación de aquel que ha buscado ser.

### El payaso y el hombre que agoniza en el payaso

En *Limelight* Chaplin/Charlot logra separarse, a través del personaje de Calvero, de sí mismo para, en la distancia, realizar una meditación sobre sí. Él es el histrión que juega con su propia imagen y lo hace, dirá Zambrano, porque es, ante todo, *un payaso*. El payaso, como el histrión, señala la pensadora, no incorpora personaje

alguno,<sup>37</sup> pues crea una imagen-máscara de sí mismo. Paradójicamente, para crearla, borra su propio rostro, blanqueándolo. Y, en este acto, logra la conciencia del sujeto sobre sí mismo al recrear su propia representación. De esta forma convierte su rostro «en un vaciado de la muerte, lo inmoviliza; la muerte está en él; la gran verdad».<sup>38</sup> Por ello, es Chaplin quien ha llevado a su máxima expresión el histrionismo y el arte del payaso, porque ha sido capaz de mostrarse a sí mismo: ha revelado la máscara (el personaje Charlot) y al sujeto de la máscara (Chaplin), no solo a través de otro payaso (Calvero), sino también a través del cine. Chaplin ha realizado, gracias al arte cinematográfico, esa suma de sombras que es esencia de la vida, la representación de la conciencia del sujeto, al reflejarla en otro blanco, que no es el del rostro del payaso, sino el de la pantalla. «Charlot fue el primero en saberlo», señala Zambrano, «en percibir que la rigidez y la imposibilidad de la muerte estaba ahí en pantalla y que la mímica era sobre ella la sombra».<sup>39</sup>

Chaplin/Charlot convierte así su rostro en un vacío que reproduce el reino de las sombras. Más que un vacío, esa representación es, para Kracauer, un agujero: la figura de Chaplin es la negación y pérdida del «yo», de la identidad racional. Mientras que «los demás hombres tienen una conciencia de su yo y viven en el seno de las relaciones humanas», el sujeto que proyecta Chaplin/Charlot en sus filmes es, para Kracauer, «un agujero donde todo cae, donde lo que habitualmente va ligado a una totalidad estalla chocando contra el fondo y se deshace en sus propios pedazos».<sup>40</sup> En esos pedazos aparece «lo puramente humano[...] que de ordinario se ahoga bajo la superficie y no logra trasparecer a través de los pellejos de la conciencia de sí».<sup>41</sup> Por ello, su personaje «debe necesariamente parecer cobarde, débil y cómico en cuanto que se ve proyectado entre los hombres».<sup>42</sup> Esta dimensión abismal, que Adorno también encuentra en el «Chaplin empírico» es, para el pensador, lo que constituye la esencia del payaso «como si él proyectase en el mundo circundante su condición violenta y dominadora, y solo a través de esta proyección de la propia culpabilidad estableciese aquella inocencia que le confiere mayor violencia de la que tiene toda violencia».<sup>43</sup> Porque, además, el borrado de su propio rostro permite al payaso recibir bofetadas y burlas de esos otros sujetos que se ríen con él, incapaces de volverse contra su propia máscara. Con su juego de máscaras, el payaso hace evidente el propio juego que realizamos ante nosotros y los otros porque, como dirá Zambrano, «lo que la sociedad, las costumbres, en fin, eso que llaman “el Mundo”, nos exige es también una máscara».<sup>44</sup> Es, en el hueco de la máscara, desde donde habitamos el mundo. Por ello, «el payaso nos consuela y alivia de ser como somos, de no poder ser de otro modo; de no poder franquear el cerco que nosotros mismos ponemos a nuestra libertad. De no atrevernos a cargar con el peso de nuestra libertad, lo cual se hace sólo pensando. Sólo cuando se piensa se carga con el peso de la propia existencia y sólo entonces se es, de verdad, libre».<sup>45</sup>

37. *Ibidem*, pág. 161.

38. *Idem*.

39. *Ibidem*, pág. 162.

40. Kracauer, Siegfried, «Chaplin», *op. cit.*, pág. 55.

41. *Ibidem*, pág. 56.

42. *Ibidem*, pág. 55.

43. Adorno, Theodor Ludwig, «Dos veces Chaplin», *op. cit.*, pág. 66.

44. Zambrano, María, «Charlot o el histrionismo», *op. cit.*, pág. 161.

45. Zambrano, María, «El payaso y la filosofía», *op. cit.*, pág. 120.

46. *Ibidem*, pág. 119.

47. Laurenzi, Elena, «El funámbulo y el payaso. Notas sobre Friedrich Nietzsche y María Zambrano», *Aurora: Papeles del Seminario María Zambrano*, 9, Barcelona, 2008, pág. 26.

48. Zambrano, María, «El payaso y la filosofía», *op. cit.*, pág. 120.

49. *Ibidem*, págs. 118-119.

50. *Ibidem*, pág. 119.

51. Zambrano, María, «Charlot o el histrionismo», *op. cit.*, pág. 162.

52. *Ibidem*, pág. 160.

53. *Ibidem*, pág. 162.

54. *Idem*.

Chaplin/Charlot mira a su propia existencia en *Limelight* y reafirma al payaso como «una de las formas más profundas de conciencia que el hombre haya alcanzado de sí mismo»,<sup>46</sup> pues permite mostrar y reírse del conflicto del pensamiento que ha de comprender el mundo y representar al sujeto. Esta conciencia y su conflicto se mimetiza, por parte del payaso, desde la tierra, de esa de la que se tiene tanta nostalgia. Porque el payaso, a diferencia del filósofo, «vive entre la gente, comparte la suerte de una atormentada humanidad y hace de ella la materia de su arte»,<sup>47</sup> permitiendo que el sujeto que lo observa alcance «la libertad que no goza por el pensamiento[...] riéndose de su propio conflicto. Pues siempre que nos reímos, ¿no nos reímos un poco de nosotros mismos?».<sup>48</sup>

Así, el payaso mimetiza el propio pensamiento en «ese ir y venir vacilante y cambiando de dirección, en ese ir hacia algo y quedarse detenido a la mitad del camino; ese gesto fallido de querer apresar algo, de evitar que se escurra de entre las manos», en esa búsqueda «de lo que no está a la vista».<sup>49</sup> Por tanto, Chaplin muestra en sus gestos ese movimiento del que busca, se detiene, duda y sigue buscando el significado que se le escapa, hasta que cree apresarlo para percatarse finalmente, nos dice Zambrano, de que en realidad no tiene nada: «por eso, la risa o la sonrisa de los que sospechan que esa nada —vilano, mariposa— es un símbolo de la verdad y de la libertad, del espíritu como se ha nombrado a veces, de lo que libra al hombre de ser nada más que un manojo de instintos. Un símbolo de ese poder que no se acaba».<sup>50</sup>

La genialidad de Chaplin consiste, precisamente, en que logró cambiar el arte del cine al recibir las bofetadas como payaso, pero ya no como máscara, sino como él mismo: porque Charlot era el propio Chaplin mostrando el conflicto del pensamiento y la conciencia sobre nosotros mismos. El payaso Chaplin, así, «salía disfrazado de sí mismo; al fin el payaso aparecía con su propio traje; el traje de la indigencia desteñido por mil lluvias, desgarrado por el mordisco de algún can, de eso que se vengan de la servidumbre de sus amos buscando las carnes del pobre; con sus cuarteados zapatos, su sombrero y su bastón».<sup>51</sup>

¿Quién arroja, entonces, la máscara? ¿El sujeto o el personaje? Para Zambrano, ambos. Chaplin descubre el ocaso de su propia representación (Charlot), pero también «el rostro de un hombre fracasado».<sup>52</sup> Y ese rostro se convierte en el sujeto que nos representa, aquel «que solloza en la risa y por eso hace reír, porque sabe del sufrimiento de una niña doblegada por el miedo de la fusta, y de la ciega que no vende sus violetas. Del sueño de un chico hambriento de alegría y de ese muro que se levanta frente a la ternura y la vida de los inocentes».<sup>53</sup> Se nos muestra, por tanto, al payaso y al hombre que agoniza en el payaso:<sup>54</sup> al sujeto y su personaje, a nuestro ser en busca de sentido en un mundo de sombras. Por ello, como señala Kracauer, la comicidad de Chaplin subyuga de un modo que «no resulta simple-

mente conmovedor, pues lo que conmueve es la existencia misma de nuestro mundo».<sup>55</sup>

### Charlot: el desamparo que ampara

El cine, suma de sombras, busca, como los sueños, revela esa parte de la vida que permanece oculta y que necesita salir a la luz: nos enseña la vida apartada que clama por aparecer. Por ello, bajo la máscara, las sombras del cine son capaces de mostrar la pauta real de la vida. Y es ahí donde Chaplin nos otorga en sus cintas no solo su imagen, sino también la vida del sujeto en el mundo de sombras para ser visto y escuchado, para así ampararse en él. En esta función misericordiosa, insustituible para Zambrano, consiste el «imprevisto y esencial humanismo» (más que realismo) del cine y de los «grandes autores dramáticos» que acogen «a todos los que le van con el cuento de sus vidas... Pues que todos necesitamos no sólo ver, sino ser, alguna vez, vistos y mirados; no sólo escuchar, sino ser escuchados. Todos somos protagonistas, héroes de nuestra propia vida».<sup>56</sup>

Y es que, en Zambrano, el fin último del payaso es buscar, en medio de la multitud, al desamparado como él. Para la pensadora, el payaso Charlot busca la comunión con el público para probarle que es escuchado. Es el «desamparado que ampara»,<sup>57</sup> con lo que da sentido a las sombras. Charlot va y viene por la pantalla en busca de aquel que es aún más frágil que él. Nos reímos de lo que hace o dice, y si no nos reconocieramos en el payaso «no sentiríamos esa impresión de habernos liberado de un conflicto o un temor; del temor inconfesado de ser así, de algún modo que no nos gusta».<sup>58</sup> Por eso, la sonrisa que hace aflorar el payaso surge «del reconocimiento de verdades íntimas [...] [y] cuando es una multitud la que sonrío, será, debe de ser, porque se siente vengada en forma pacífica, armoniosa, de algo que soporta, que ha de soportar difícilmente».<sup>59</sup>

En este sentido, Francisco Ayala observó cómo «los niños españoles le ríen el hambre a Charlot, y él también ríe su risa, enseñando los dientes blanquísimos de un desquijaramiento de hambre y carcajada».<sup>60</sup> Para Arendt, Chaplin representa a ese hombre frágil en constante conflicto con la ley y los representantes de la sociedad en «un mundo del que exagera sus rasgos de forma grotesca» y que «sin embargo es un mundo real de cuyos peligros no le protege ni la naturaleza ni el arte sino las astucias que él mismo máquina y, ocasionalmente, la... humanidad inesperada de alguien».<sup>61</sup> Chaplin evidencia que los invisibles, los excluidos de la sociedad (sus sombras), los parias, los sospechosos porque su existencia cuestiona la justicia y la injusticia, el delito y el castigo, al verse obligados a cargar con la culpa de lo que no han hecho, se rebelan. Si bien todo sospechoso pasa por el miedo a una ley «que se asemeja a un poder natural independiente de lo que uno haga o deje de hacer», también actúa en esa «desvergüenza secretamente irónica contra los representantes de esta ley».<sup>62</sup> Es por eso por lo que «en este judío frágil, lleno

55. Kracauer, Siegfried, «Chaplin», *op. cit.*, pág. 57.

56. Zambrano, María, «El cine como sueño», *op. cit.*, pág. 305.

57. Zambrano, María, «Charlot o el histrionismo», *op. cit.*, pág. 160. Esta es otra similitud, junto con la justicia, que Zambrano encuentra entre la figura de Charlot y la del Quijote.

58. Zambrano, María, «El payaso y la filosofía», *op. cit.*, pág. 120.

59. *Ibidem*, pág. 118. Zambrano recuerda al payaso Grock (Adrien Wettach) en este mismo texto, que hacía reír a la multitud en «un Madrid ya angustiado, en ese período más angustioso aún que la postguerra, que es la preguerra... Me produjo asombro esa sonrisa, no carcajada, ni siquiera risa colectiva, pues la sonrisa [...] es la expresión que apenas aflora el silencio, y se guarda, como el silencio, ante las verdades demasiado reveladoras», *op. cit.*, págs. 117-118.

60. Ayala, Francisco, «Charlot», *op. cit.*, pág. 32.

61. Arendt, Hannah, «Charles Chaplin: el sospechoso», *op. cit.*, pág. 62.

62. *Ibidem*, pág. 63.

63. *Idem.*

64. Zambrano, María, «Charlot o el histrionismo», *op. cit.*, pág. 160.

65. *Idem.*

66. *Ibidem*, pág. 163.

67. *Idem.*

68. *Idem.*

de imaginación y abandonado, sospechoso a los ojos de todos, se reconocen todos los hombres humildes de todos los países».<sup>63</sup>

Chaplin busca, de este modo, aparecer ante su público como Charlot, como su propio yo, para que este se mire y escuche en la pantalla. No obstante, nos confiesa en Calvero, no ha logrado ya ese gesto en el público: esa sonrisa en el espectador que permita protegerle en el desamparo, porque Charlot ya no puede amparar al sujeto ante el mundo de sombras en el que se encuentra.

### Chaplin: éxito y fracaso

El conflicto entre Chaplin, el artista de éxito, y Charlot, el personaje desamparado, se produce en un doble dimensión, no solo en la propia representación de sí, pues «nada tiene de extraño que le pese el triunfo y hasta lo encuentre un tanto ilegítimo», al no verse ya representado en «Charlot, el vagabundo, el hombre solo, sin patria y sin más oficio que la bondad y la gracia»,<sup>64</sup> sino también porque el éxito que Chaplin ha obtenido con su representación de Charlot evidencia el fracaso en ofrecer misericordia a ese sujeto solo, vagabundo, sin patria, paria exiliado que, en un momento de la historia, ya no es capaz de reconocerse en el espejo de Charlot para reír y protegerse. Ya no hay cobijo para él, porque ya no hay amparo posible para su desnudez en el mundo. Si bien «de todos sus múltiples episodios» en los que consta el desarrollo del personaje «se desprende una sola lección: que el valor del hombre que sueña y mira al cielo ha de legitimarse aquí sobre la tierra peregrinando solo, sin “papeles” que lo hagan admisible en ninguna sociedad ordenada, que ha de pasar por la miseria y la humillación innumerable»,<sup>65</sup> esta legitimación de lo condenado y olvidado mostrada a través de la representación de Chaplin/Charlot se convierte en fracaso cuando el público no puede ampararse en ella ante las sombras de mundo.

Por tanto, en *Limelight* Chaplin busca justificarse. Para ello, se vuelve sobre su arte, nos dice Zambrano, no solo por haber proyectado su obra para un público que paga por verle en lugar de haber andado por los caminos y por las calles «dando su alma», como Charlot, sino también porque se da cuenta de que su obra no ha podido eliminar la miseria y el dolor del mundo, porque no ha sido redentor ni ha amparado al sujeto que lo habita.<sup>66</sup> Chaplin/Charlot, que sabe del sufrimiento del mundo y que es capaz de regalar a aquel sujeto que ya no puede llorar en su desamparo el amparo en la risa, reconoce su fracaso al dejar de otorgar, a los que lloran, «la gracia de reír. Y a los que ya no pueden llorar ese gesto magistral, que vale por todo un tratado de Filosofía, el encogerse de hombros mientras los pies trazan una pirueta».<sup>67</sup> Un gesto que el sujeto atrapado en su destino opone como «réplica y comentario, inteligencia total de la situación y de su falta de remedio, y en la desesperación, alegría, alegría por el hecho simple de estar vivo y poder sufrir y danzar»,<sup>68</sup> y que se muestra insuficiente para sostener al sujeto en un mundo en

el que se vive abandonado. Y, por ello, en *Limelight* Chaplin «se vuelve hacia la que le ha prestado su hueco telón de fondo para hacer representable la vida, hacia la Muerte. Muere a dos metros de las candilejas mientras una muchacha danza». <sup>69</sup>

Hannah Arendt también hablará del fracaso de Charlot en el momento en que Chaplin se enfrenta a un público que ya no podía reírse sin preocupación porque «se había enfrentado a un “destino” frente al cual las argucias individuales [...] están abocadas al fracaso», <sup>70</sup> un mundo en el cual ya no vale la risa y las salidas cómicas ante los infortunios que dan paso a la desesperación. En ese momento, indica, cae la popularidad de Chaplin, no tanto por causa del antisemitismo, sino porque la humanidad de su personaje «carecía ya de sentido, porque la liberación fundamental del hombre que lucha por su propia vida ya no servía de ayuda». <sup>71</sup>

El público dejó de encontrar amparo en la risa provocada por Chaplin. Y aquel «hombre pequeño» fue cambiado por el «gran hombre»: «Ya no fue entonces Chaplin», dirá Arendt, «sino el Supermán quien se convirtió en el ídolo del pueblo». <sup>72</sup> Será en *The great dictator* (*El gran dictador*, 1940) donde Chaplin se esfuerce «por representar el lado monstruoso y bestial de Supermán; en un doble papel enfrenta al pequeño hombre con el gran hombre para al fin dejar caer la máscara tras la cual aflora Chaplin, el hombre real, el pequeño hombre». <sup>73</sup> Ahí, desesperado, quiere mostrar de nuevo al hombre frágil sin darse cuenta de que, precisamente él, «que había sido el ídolo del mundo habitado, apenas ya es comprendido por nadie». <sup>74</sup>

María Zambrano también señala el lugar de la representación del fracaso del histrión Chaplin. Se encuentra precisamente en la línea de luces de *Limelight*: «es como si quisiera decir muriendo ante la multitud: “No habéis sido público para mí, yo he buscado en vosotros al hermano”». <sup>75</sup>

### **El gesto del payaso y el filósofo: la pregunta abierta por el cine de Chaplin**

El arte cinematográfico, esa «suma de sombras» que forma «la pauta de la vida» tiene en este payaso, en sus gestos y mímica, en un Chaplin/Charlot que se encoge de hombros y da media vuelta en una pirueta, que busca en el vacío de la nada el sentido de sí mismo y del mundo, la sombra de nuestros conflictos. Y quizá refleje, en esa representación, el mayor de ellos: el conflicto del sujeto con la libertad de su propia construcción, el propio conflicto del pensamiento navegando entre las luces y sombras del mundo. Para Zambrano, Chaplin/Charlot unifica, en su gesto de hombros, en su andar tropezando con lo cercano, al payaso y al filósofo: su éxito y su fracaso en un mundo que ha dejado de ser habitado por el sujeto. El payaso (Charlot) y el hombre que agoniza en el payaso (Chaplin)

69. *Idem.*

70. Arendt, Hannah, «Charles Chaplin: el sospechoso», *op. cit.*, pág. 64.

71. *Idem.*

72. *Idem.*

73. *Idem.*

74. *Idem.*

75. Zambrano, María, «Charlot o el histrionismo», *op. cit.*, pág. 163.

76. Adorno, Theodor Ludwig, «Dos veces Chaplin», *op. cit.*, pág. 66.

77. *Ibidem*, pág. 67.

78. Zambrano, María, «Charlot o el histrionismo», *op. cit.*, pág. 163.

79. Benjamin, Walter, «Chaplin, una mirada retrospectiva», *op. cit.*, pág. 59.

realizan una danza sobre la vida: una comedia que es a la vez cruel y cómica, del hombre sin amparo en el mundo. Quizá por ello Theodor Adorno, el filósofo, no pudo sino sentirse impresionado por la imitación de sí mismo realizada por Chaplin, el payaso: «En efecto», señala Adorno, «él me ha imitado; seguramente soy uno de los pocos intelectuales a los que les ha sucedido y que pueden dar cuenta del momento».<sup>76</sup> La escena es significativa: Adorno, invitado a una cena en casa de Chaplin, se despide de uno de los invitados apretándole la mano. Se trataba de un actor que había perdido la mano en la guerra y, en su lugar, extendía a Adorno una prótesis de hierro. Al contacto con el metal, sin obtener respuesta a su apretón, el filósofo realiza un gesto de espanto, de apenas unos segundos, que alcanza a disimular. «Apenas se hubo alejado el actor», relata Adorno, «cuando ya estaba Chaplin reproduciendo la escena. Así de próxima se encuentra toda risa del horror, ese horror que él suscita y que únicamente en tal cercanía consigue su legitimación y su condición salvadora».<sup>77</sup>

Chaplin ha otorgado en su representación de Charlot «su imagen, su personalidad para llegar al fondo de la vida de los otros»,<sup>78</sup> para llegar al fondo de nosotros mismos, su público. Y, quizá por ello, «cristalizar una imagen definitiva del gran artista»,<sup>79</sup> como reflexionaba Benjamin, sea aún hoy un rompecabezas, como lo sigue siendo la respuesta a la pregunta sobre el sentido de este «pequeño hombre» frágil, en palabras de Arendt, que camina entre las sombras del espejo filmico del mundo armado con un bombín y un bastón y que, en la representación de su andar vacilante, nos muestra nuestros propios conflictos.