

EL CUERPO EN EL CINE (Fragmentos¹)

Vincent Amiel

Traducción: Rubén Biselli.

1. Prefacio

En nuestras pantallas, los cuerpos se alejan. Y la carne, que todavía palpita en la materia de la luz, desaparece de nuestras representaciones electrónicas. La superficie, poco a poco, reemplaza a la textura. Es el tributo pagado a la economía de la comunicación: las “imágenes compactadas”, transportables con mayor facilidad y a menor costo, sólo pueden serlo debido a amplias zonas estandarizadas, debido a la compresión y a la superposición de superficies planas. Se sobreentiende: cada vez más, sólo nos ofrecerán informaciones *target*, seleccionadas, esquematizadas. Los colores, las formas, las densidades y el movimiento son codificados, numerizados, antes de ser transportados por fibras ópticas y reducidos, en consecuencia, a “información”. Cuanto menos información haya, pues, más imágenes podrán ser transportadas, y a un costo menor. Los dibujos animados “japoneses” han sido los primeros en generalizar este cálculo de rentabilidad. Pero, de manera menos espectacular, es toda la paleta visual de la te-

levisión y del video la que se transforma. La mayor capacidad de ensamblaje (“montaje virtual”), la rapidez de ejecución, el reflejo de reducción de las informaciones, construyen tipos de representación de las que la densidad física se haya cada vez más excluida.

Con las facilidades contemporáneas de transmisión, son las cualidades sensibles de la imagen las que se alejan, son esos cuerpos tangibles que, de Rubens a Salgado, de Vigo a Cassavetes, han pesado sobre el movimiento de los seres, han pesado sobre el acto y el gesto, han inflexionado la idea o la narración. Cuerpos pesados, músculos tensos, carnes abandonadas; ellos han sido, durante siglos, la parte de imagen ofrecida al hombre, el fragmento indecible de una representación sometida a sucesivos órdenes ideológicos, por cierto demasiado explícitos (religiosos, orgánicos, románticos...). ¿En qué pantallas verlos, a partir de ahora? El cine sin dudas es el último (¿o lo *ha sido*?) que puede ofrecer a la mirada un movimiento lastrado, no separado de la

corporeidad de las formas, en el cual el grano no desaparece en beneficio de la rapidez de acción, ni la materia en beneficio del relato.

Sin embargo, él tampoco puede considerarse libre de culpa en lo referido a la borradura de esos gestos, de esa corporeidad. Debido a sus inclinaciones hacia lo novelesco, ya desde muy temprano el cine intentó utilizar el cuerpo como simple vector del relato, abandonando su espesor en provecho exclusivo de su funcionalidad. Hubo en ese proyecto del cine clásico, que muy rápidamente se tornó exclusivo, un peligro de borradura tan consecuente, tan radical, como el que pesa sobre el video contemporáneo. El cuerpo era allí -lo sigue siendo- un instrumento al servicio de articulaciones narrativas precisamente desencarnadas. Lo que se denomina la “legibilidad” de los relatos pasa por esta desapropiación efectiva de sus cuerpos por los personajes, que no son sino voluntades, consciencia: intereses por cierto *muy bien comprendidos*. Siéndolo menos los del cuerpo, éstos no encuentran sino una transcripción aproximativa y lejana en la caracterización operatoria que el sentido común puede dar al “deseo”, a la “fatiga”, al “miedo”. Pero sabemos desde hace siglos que tales máscaras son en la escena otros tantos *signos*, desprendidos de su espesor físico, de su dimensión propiamente corporal, la cual, en sus múltiples

ecos, aparece literalmente insignificante. En su dimensión clásica - es decir: narrativa y novelesca - el cine instrumentaliza el cuerpo, despojándolo de aquello mismo que lo sostiene, para no dar de él sino la idea. “Las historias chupan la sangre de las imágenes”, se queja Wenders: es de eso mismo de lo que se trata la mayor parte del tiempo, cuando las historias omnipotentes, de cualquier naturaleza y de cualquier inspiración que fueren, imponen su orden y su finalidad a la sucesión de las imágenes, reduciendo la función de éstas a la de mera *figuración*. El relato, la mayor parte del tiempo, se atiene a esto. Obligado a privilegiar la borradura, pone en escena una figuración que se basta a sí misma; desmaterializa los cuerpos para no hacer de ellos sino elementos de reconocimiento, del orden de la idea. *Toda la historia del cine ha consistido en legitimar esta pérdida, en imponerla, por así decirlo, contra la imagen*. Raccords, linealidad, *tempo*: el curso de los acontecimientos se vuelve contra los mismos acontecimientos, y es el cuerpo el que desaparece en primer lugar, para que no se evidencien sino sus intenciones. Es éste el espíritu en el que el cine está inmerso todavía, a pesar de las tentativas de algunos creadores que han sabido aprehender el cuerpo y hacerlo vivir en el flujo: no contra éste, sino en el equilibrio de sus potencialidades.

Puesto que si la imagen es una pre-

sencia, ante todo luz y materia, si sus colores son a nuestros ojos objetos verdaderos, como las formas y los movimientos que los animan, ¿cómo transformarlos suficientemente en representación sin que no se tornen sin embargo, tal como sucede con la mayoría de las palabras, simples “transmisores”? ¿Cómo introducir sentido sin que éste, inmediatamente, nimbe la imagen de abstracción?. Todo el problema está por ahora aquí. El arte cinematográfico consiste *también* en mantener esta presencia. El cine se ofrece como un flujo entre imágenes e historia, es decir, antes que entre la estabilidad y el movimiento, una distorsión entre la presencia y la fuga; entre lo que, del orden del relato, no puede concebirse sino en el pasaje y lo que, del orden del cuerpo, no puede imponer sino una presencia inmediata. Articular estas presencias es el trabajo paradójico del film. Que el relato tome cuerpo: he allí la anacrónica apuesta del cine, y su actualidad.

“El poema, una duda prolongada entre el sonido y el sentido”, escribía Valéry. De la misma manera se podría decir a propósito del film que debe dudar entre la figura y su carne, entre la historia y la imagen. Si hay pocas obras y expresiones que resisten, se hace más necesario considerarlas y reflexionar sobre su singularidad. Ante el imperativo del sentido, ante la conminación de la finalidad, ciertas imágenes con-

servan la multiplicidad de sus determinaciones y la lógica excepcional de su presencia inmediata. Sería necesario *ver* todo el alcance de ello. Y, ante todo, sobre nuestra mirada, demasiado acostumbrada a intelectualizar, y que, por una vez, no es sino uno con su objeto, movimiento por movimiento, físico por físico, pura sensación. Esta relación íntima, sin intermediario, de un hombre con el mundo, y no con su idea, de un cuerpo con otro, por la expresión planteada a la mirada de todos, a la posible sensación de cada uno, es una aventura estética sin igual. Tal como sucede con una expresión táctil -la cual, sin embargo, sería individual- se trata de una experiencia propia, sensual, absolutamente privada, que la pantalla, al infinito, multiplica. La mayor parte de los cineastas, la mayoría de los directores, jamás han intentado siquiera posibilitarla. Otorgar su carne a la luz, dar su grano al grano, permitir al gesto no ser sino él mismo. Estética encarnada que sin dudas compromete mucho más que otras: aquellas en las que el recorrido en superficie opera según el análisis de carriles más simples y olvidan lo que, en la imagen, no se somete ni a las palabras ni a la abstracción. Si Cassavetes goza hoy del éxito merecido que conocemos, ¿cómo explicarlo sino por esa atención constante, tan inusitada, tan preciosa, brindada al acontecimiento de un gesto autónomo que se quiere libre

de las intencionalidades sociales?. Hay allí también una paradoja: la de una producción que busca, e inscribe en el corazón de lo real, un movimiento que se *separa* y se libera de él.

Ni abstracción, ni “cine puro” que dejaría “el sonido sin el sentido”: es el intercambio permanente entre el gesto destinado y el movimiento que lo conduce, lo que permite el verdadero lazo con la realidad. Toda otra posición no conlleva sino *desrealización*. Ya que la pérdida de sentido (defecto de narración) tanto como la pérdida de sonido (defecto de inscripción corporal) privan al cine y al video de su capacidad de estar vivos, a la vez estables y cambiantes, productores de figuras familiares pero radicalmente nuevas.

No se trata pues, únicamente, de considerar sus características formales, sino evidentemente de intentar comprender en cuál sistema de representación esta producción es posible, qué estrípe del mundo se acopla mejor con ella, cuál arranca a la densidad de lo real un cuerpo tan pesado, cargado de repente de un movimiento propio. El desafío no es solamente estético (la capacidad de un arte para dar cuenta de experiencias sensibles, por otro camino que la imitación simple, con el fin de dotar de otras proporciones a esas vibraciones), sino de un orden que podríamos denominar cultural o, en sentido amplio, antropológico. Porque de lo

que se trata es de un problema de representación, y, más precisamente, de la “salida” posible de las representaciones admitidas, para transmitir otra verdad del hombre y del mundo. Las imágenes no son espejos: modelan nuestras aprehensiones. Y éstas, hoy, distancian nuestras propias experiencias de esas siluetas sin cuerpo de nuestras pantallas, cada día más extrañas.

¿A qué precio, en definitiva, escapar a lo convencional de la representación, que aliena todo cuerpo en el relato y la superficie?. Liberándolo de la sujeción de la unidad y de la conciencia; restituyéndole la complejidad de sus determinaciones propias.

1. - Por una parte, si el cuerpo ya no es dado desde el comienzo en su forma global, será necesario reencontrarlo, inventar ensamblajes, proporciones y energías nuevas.

A partir de una mano que acaricia, de un pie trabado, de un pecho que se levanta, la existencia se despliega de otra manera, más allá de los reconocimientos abstractos. Y el cuerpo imaginado - de una imaginación sensible, concreta - en este caso, es un cuerpo cuya palpitación, cuya potencia de ser, superan la envoltura de la representación “Sólo fragmentos, uno junto al otro, a lo largo de metros. Desnudos del tamaño de mi mano, otros más grandes, pero sólo pedazos...Sin embargo, cuanto más se mire, más profundamente se siente que

todo eso sería menos completo si cada figura lo fuera. Cada uno de esos pedazos posee una coherencia tan excepcional y tan atrapante, cada uno es tan indubitable y pide tan poco que se lo complete que uno olvida que no son sino *partes*, y a menudo *partes de cuerpos diferentes*, los que se reúnen tan apasionadamente aquí. De repente se adivina que concebir el cuerpo como un todo es más bien la tarea del sabio, mientras que la del artista es crear a partir de esos elementos nuevas relaciones, nuevas unidades, más grandes, más legítimas, más eternas: y esta riqueza inagotable, esta invención infinita, perpetua, esta presencia del espíritu, esta pureza y esta vehemencia de la expresión, esta juventud, este don de tener sin cesar otra cosa, de tener sin cesar algo mejor que decir, no tienen equivalente en la historia humana...”² Cuando Rilke escribe estas líneas a comienzos de siglo a propósito del atelier de Rodin, podría fijar el proyecto del cine naciente, ese arte de fragmentos que todavía no se ha dado reglas para reunirlos. Hace en todo caso, sin saberlo, la descripción de un arte del montaje que será retomado casi al pie de la letra por Robert Bresson: “Ver los seres y las cosas en sus partes separables. Aislar esas partes. Volverlas independientes para darles una nueva dependencia”. O incluso: “No solamente relaciones nuevas, sino una manera nueva de rearticular y de ajustar”.³

Como por azar, es el mismo Bresson quien construye una obra en torno de un cuerpo radicalmente nuevo, siempre presente, siempre antepuesto a la dramaturgia. Es en *Pickpocket*, en *Un condenado a muerte se ha escapado*, o incluso en *Lancelot del lago* donde el relato no se organiza sino *a posteriori*, a partir de la sensación, del peso sobre los hombros y de la habilidad de los dedos...Su obra es el modelo de una *fragmentación* que permite a la imagen pasar más allá de la representación tradicional para reencontrar, a través de un desplazamiento, otra unidad y otra presencia del cuerpo. Nos detendremos en ello más adelante.

2.- Pero hay otra perspectiva para desajustar el movimiento en relación al relato, y construir en la pantalla un trayecto autónomo de la corporeidad. En lugar de detener el gesto para centrarse en su realización, se trata por el contrario de liberarlo, de permitirle ir más rápido, más lejos de lo que la intención podría justificar. Como si le escapara, desbordando el cuadro y la razón de la intriga, y el cuadro y el horizonte de la imagen. La fuerza y la autonomía de la realidad física se producen entonces no “más acá” de la unidad del personaje, sino más bien como “más allá”, tras la constitución de un cuerpo que es olvidado en beneficio de su propio movimiento. Ya no se trata de una fragmentación sino de una dilación, que contri-

buye, por exceso inverso, a la desestabilización de los estados convenidos. De esta manera, antes que los fulgores de Cassavetes, las corridas sin objetivo de Buster Keaton han permitido hacer surgir, de su envoltorio puramente narrativo, la potencia puramente física de un cuerpo que se escapa, que va más rápido que su representación, que inventa bajo nuestros ojos otra forma de ser.

2. Buster Keaton y el exacto arrebatado de los cuerpos

En los años 10 y 20, cuando la farsa (o el *slapstick* americano) hace sentir sus efectos destructores sobre el sistema de los objetos y sobre los órdenes sociales, cuando a lo largo de las bobinas los cuerpos se atropellan para hacer aullar de risa a las salas repletas, Buster Keaton opone sutilmente la silueta aérea de su funámbulo y su rostro desencarnado. Miradas y fisonomía en desacuerdo con el movimiento habitual de las expresiones, en ruptura con las manifestaciones psicológicas ordinarias, Buster Keaton se inventa un espacio propio en el cual la precisión de los gestos tiene algo de extraño. Como en un mundo fuera de la realidad en el cual la mirada perdida fuese acompañada no de la mayor torpeza, sino, por el contrario, de una precisión sorprendente.

Justamente, sin dudas, porque la mirada ya no manda, porque la articulación de las intenciones desaparece en

provecho de una intimidad más inmediata entre el cuerpo y el mundo. Las corridas de Keaton son corridas soñadas, sus acrobacias son “diabólicas”: responden a otra lógica. En el mismo momento otros intentan contemporizar, modificar: Charlie Chaplin, Harold Lloyd. Sus sentimientos chocan con la realidad, sus pasiones se transforman en actos, sus angustias en actitudes reconocibles y codificadas. Keaton, por el contrario, vuela. A las formas agresivas, opone la huidiza línea de su movilidad. Nadie se encuentra más expuesto que él a los órdenes del mundo: lógica profesional, lógica sentimental, límite de vecindad y límite de los estados; le es necesario transigir con un ordenamiento estricto. Pero su movimiento no se pliega a la mecánica del mundo, no entra en su juego, aunque fuere para oponérsele. El movimiento en sí, la corrida por sí misma: Keaton ofrece a la mirada la imagen de una silueta libre, en un espacio propio.

No se equivocaron los surrealistas cuando lo adoptaron rápidamente como una de los escasos emblemas cinematográficos de sus exigencias iconoclastas. Breton elige su retrato para el primer número de *La Révolution surréaliste*, Desnos habla, a propósito de *Sherlock Jr.*, de un “film encantador, en el sentido propio de la palabra”; mucho más tarde, Robert Benayoun le consagra un álbum memorable, en el cual los rasgos y

las posturas del actor cómico son confrontados con composiciones de De Chirico o de Magritte, revelando una familiaridad que impacta⁴. Es que hay, entre el proyecto surrealista y los films de Keaton, más que una comunidad de farsas: en ellos la razón se pierde, la voluntad es anulada, sólo reina el automatismo de los encadenamientos y el collage de las figuras. A tal punto, que se ha querido relacionar la extrema precisión de los gestos burlescos, el encadenamiento riguroso y sistemático de las acrobacias de Keaton (en un film como *Los vecinos*, por ejemplo), con los mecanismos de la técnica triunfante. Las corrientes artísticas contemporáneas, la pintura de Léger en particular, podrían servir de ejemplo. Pero esta mecanización del mundo, que efectivamente opera en numerosas estructuras expresivas o explicativas, no puede ser clave de lectura de la obra de Keaton. Por el contrario, que sea el *cuerpo* quien tome a su cargo esta precisión y esta adaptación que otros confían a la máquina, constituye, por sí, una denegación del modelo tecnológico. No se trata de representar el cuerpo a la luz de la máquina (como en la misma época puede adivinarse en un Vertov), sino más bien de denigrar implícitamente la funcionalidad de ésta gracias a la muy precisa necesidad *interna* del gesto humano. Las corridas de Keaton, tan milimetradas en su desarrollo o en su cumplimiento, sus

posturas, tan precisamente situadas, sólo expresan su libertad inalienable. Sin intención ni dependencia, ejercen el pleno poder del cuerpo, contra su instrumentalización social. No es la “máquina humana” lo que está operando aquí: es la precisión del impulso, la lucidez de la pulsión, la extraordinaria potencia de percepción que la libertad vivida en plenitud suele otorgar, a veces.

En una sola secuencia, Keaton demuestra el ritmo perfecto de sus movimientos y la necesaria libertad que los produce. Es un verdadero manifiesto, un ejercicio de estilo sobre el *andar*, lo que se nos ofrece en *El cameraman*. Escapando de una pensión para señoritas en donde sus actitudes han provocado la furia de la encargada, Keaton corre por el vestíbulo: la secretaria con la que tiene una cita baja en ese momento la escalera de la casa, y sus trayectorias se conjugan de manera azarosa. Ella termina tranquilamente de bajar los escalones, él corre, y sin embargo, en el mismo movimiento, sin un ajuste, sin una duda, sus pasos se empalman y se armonizan para dejar la casa. Como si se hubiese cambiado de escena, o de situación, siendo que, por el contrario, todo se desarrolla en el mismo plano. Nada en realidad: dos movimientos que se funden en uno solo, y la huida se transforma en salida triunfal. Tiene la calidad de un Fred Astaire pasando de

la danza a la flânerie, para volver luego a un número coreografiado; sólo que aquí, ningún artificio legitima el pasaje de un estado al otro, de un ritmo al otro. *El gesto ha metamorfoseado el sentido.* En la misma realidad, en el mismo impulso, sin cambio de registro, el movimiento concilia perfectamente dos necesidades antagonistas: la huida y el acompañamiento. El cuerpo, aquí, in-mediatamente, lejos de toda voluntad. Esta verdadera coreografía no se descompone, encuentra al contrario su verdad en la continuidad. Más aún: tras algunos metros por la vereda, Buster, muy orgulloso de pasearse del brazo de su acompañante, modifica su paso (un pequeño salto le hace cambiar de ritmo) y adopta ahora un andar aplicado, el de alguien que es observado y que se da “aires de importancia”. Tiene conciencia, pues, en ese instante, de su propio movimiento. Y es entonces precisamente cuando una cáscara de banana lo hace desaparecer literalmente de la vista de todos. El viejo truco de la cáscara de banana que, incluso a fines de los años 20, ya no merecería ser mencionado de tan usado y común, y que, sin embargo, toma aquí un valor en extremo diferente. Las risas en la sala, todavía hoy, permiten comprobarlo. Porque la caída, muy brusca, viene precisamente a interrumpir un andar consciente, intencional, ostensible. Un andar que ya no pertenece al cuerpo, sino a la voluntad. *En el ritmo,*

sin conciencia, los movimientos se acoplan; a partir del momento en que son objeto de reflexión, el accidente los acecha. Todo el film funciona como una demostración de ello: eyectado de un autobús, Buster vuelve a ponerse de pie y corre tras el vehículo, para saltar sobre el guardabarros, parado en el cual, con una de esas poses hieráticas que le agradan, se deja conducir por la velocidad propia del ómnibus. En un instante, otra vez sin transición, las dos velocidades se acoplan, una fundiéndose en la otra. Gracias a un *raccord* sobre el salto, la carrera del personaje *deviene* literalmente la del automóvil.

La velocidad medida del mundo

Esta concordancia del ritmo es esencial, en tanto que ella abre el horizonte del mundo al individuo sin que se torne necesario recurrir a la conciencia. Ya se trate de un camión de bombero, de un ómnibus, de un tronco de árbol en un rápido (*Las leyes de la hospitalidad*) o de una escalera en movimiento (*La casa desmontable*), en más amplia escala de una locomotora (*EL maquinista de la “General”*), es la adecuación de sus movimientos a los de Keaton lo que está en juego, y lo que condiciona, la mayor parte del tiempo, su supervivencia. De esta manera la velocidad que arrastra a los cuerpos es ella misma relación, acople con el mundo. En este territorio burlesco en el que los objetos son tan a

menudo pretextos de choques y disgregaciones, en el cual la exterioridad es una constante agresión, las corridas de Keaton se conjugan por el contrario con otras corridas, sus movimientos con los movimientos del otro. Incluso en las persecuciones y las evitaciones, cuyas trayectorias devienen ballets, coreografías duales (*Navigator*), que se basan en la mensura y la aceptación del otro.

Característica aun más esencial en tanto que el recurso al afecto, al deseo, a las pasiones del cuerpo, se cumple hoy, a la inversa, como un repliegue, un retorno sobre sí. En la producción contemporánea, en el cine como en la televisión -y en tantos otros dominios de expresión también-, las sensaciones son siempre, con una suerte de evidencia indiscutible, el atajo para un retorno a la soledad del ser. O a su egocentrismo. Keaton nos habría dado el ejemplo de un cuerpo cuyos impulsos son efectivamente formas de salir de sí. Porque en definitiva “salir de sí” es salir del personaje, incluyendo el que cada uno de nosotros somos. De esta manera la silueta conjuga con el mundo, abraza sus asperezas, se adapta a sus condiciones, inscribiendo en él su velocidad como movimiento natural, y sus gestos como otros tantos enlaces de las cosas.

En lo más profundo de su distracción (“salir de sí”), Keaton es físicamente llevado por lo que lo rodea, zarrandeado por la exterioridad. Subiendo a

un ómnibus, es literalmente arrastrado por la ola de pasajeros hacia la galería, contra su deseo, ya que su amiga se había detenido en el primer nivel (*El cameraman*). No puede hacer otra cosa, pues, que sentarse en el lugar que los otros pasajeros, sin conciencia ni proyecto claramente concebido, le asignan de hecho. Como si su cuerpo, llevado por el entorno, es decir por el lugar que ha “cavado” en la realidad, triunfase sobre su voluntad. En la piscina pública, sigue a los habitués hacia el vestuario y, llevado otra vez más por el movimiento, sin prestar atención, entra donde entran todas las que lo preceden: en el vestuario de damas. Del cual se hace expulsar, obviamente, a los golpes. Diez, veinte veces, la voluntad y la intención son, de esta manera, puestas en cortocircuito en beneficio de una armonía momentánea del gesto y del andar en relación con el flujo exterior.

El interés se encuentra, en efecto, en la rapidez de los reacomodamientos: ella prohíbe que se plantee la cuestión de su pertinencia. Y el cuerpo, en ese instante, se proyecta solo, entidad límpida y exacta. “De repente, un momento, un pensamiento, una combinación que se nos revela con la rapidez del relámpago nos estremece, nos lanza delante de nosotros mismos...” escribe Giorgio de Chirico en 1929. En Keaton (cuyo *El cameraman* es precisamente de 1929), el pensamiento mismo se borra:

no queda sino el fulgor, que supera a la palabra o la intención, y proyecta el cuerpo solo.

En el mismo film, que es una verdadera mina y que cierra el gran período creativo de su autor / actor, la carrera desbocada explícitamente supera a la palabra. Cuando la joven lo llama por teléfono para concertar una cita, Buster, en el colmo de su euforia, deja el auricular y corre a encontrarla, mientras ella continúa monologando a través del aparato. Llegando junto a ella, sin aliento, mientras la joven sigue hablando...se excusa ¡de haber tardado demasiado!. Este procedimiento dramático, retomado de otra forma por Guitry en *Hagamos un sueño...*, quien lo utiliza para mezclar conversación “de proximidad” y conversación “a distancia”, produce aquí, literalmente, una carrera más allá de las palabras. La silueta de Keaton cruzando las esquinas, saltando las vallas indicadoras de trabajos viales, bajando por las avenidas, constituye *en sí misma* un gag, aun cuando no produce ni daños, ni golpes. Por el contrario, es su fluidez, su línea plástica entre dos escenas de conversación, quien la valoriza y le da su amplitud. La trayectoria y la velocidad se bastan aquí a sí mismas, y la psicología no podría explicar sino muy débilmente la potencia de estas imágenes. Ni el deseo, ni la impaciencia, formuladas como tales, pueden agotar este movimiento. Este movimiento que

arrastra los cuerpos, que hace atravesar la ciudad a una silueta frágil pero invencible -dotándola a la vez de potencia y de liviandad-, este movimiento, supera e *incluye* al deseo. Se ejecuta libre de causas y de consecuencias, y, así, de golpe, el cuerpo resulta como al costado de sus determinaciones convencionales.

Puesto que no se trata de ningún milagro: por ser presentado de otra manera, el cuerpo permite al espectador estos sentimientos excepcionales. Ni despreocupado de las evoluciones narrativas, ni dependiente, se afirma en relación a ellas, y no adquiere toda su dimensión que en esa relación de *alejamiento*.

El transporte hierático

Un cuerpo, pues, a la vez aquí y en otro lugar. Como en ese grupo de Bernini, *Dafne y Cloe*, en el que los cuerpos se tornan muchos más sensibles y presentes precisamente por encontrarse escindidos entre el acto de correr (debido a su condición de amantes) y el enraizamiento (debido a la fatalidad que los golpea); ya vegetales y todavía en el movimiento del deseo, manifiestan el impulso al mismo tiempo que la encarnación: pocas veces la corporeidad habrá sido mejor transcrita plásticamente. Es un poco lo que sucede en el desvío ahondado por Keaton entre la inmovilidad de sus rasgos y el fulgor del

movimiento que lo arrastra por entero. Porque no aparecen en su rostro las “explicaciones” de su gestualidad. Y es así como rompe con el psicologismo naciente del cine narrativo, con una cierta tradición del music-hall, con esos signos convencionales ostentados *a priori* por la máscara. Si los gestos de Keaton conmueven, es, la mayoría de las veces, por su distancia con toda significación explícita, por el contraste que crean con el mutismo del rostro: sobre un fondo de silencio, gritan la urgencia y la necesidad de un cuerpo literalmente transportado.

Secuencia de gracia absoluta, que conmueve la esencia de nuestros sentimientos más allá del realismo, como un sueño que deja las huellas sensibles de su ligereza: la tristeza que se apodera de Keaton en *El maquinista de la “General”*. En el sentido literal del término, el sentimiento se *apodera* de su cuerpo, sin explicación posible -ni deseable. Derribado por la ruptura incomprensible que acaba de anunciarle su novia, Keaton, rostro cerrado y rasgos “blancos” (como diríamos de una voz blanca), va a sentarse sobre una de las bielas de su locomotora. Hierático, inmóvil, no llora ni grita, no manifiesta ninguna emoción: de cierta manera ha dejado su cuerpo, sin investirlo ya de ningún sentimiento aparente. Pero la locomotora arranca, y las ruedas al rodar accionan las bielas con ese movimiento tan ca-

racterístico de balanceo, que las hace avanzar subiendo y bajando. Y el cuerpo de Keaton, ocupando todo el cuadro, efectúa en el espacio ese extraño ballet cuya sofisticación y vértigo contrastan con la impasibilidad del personaje. He allí un cuerpo transportado por su emoción, aun cuando no haya ninguna postura “novelesca” encargada de traducir ese estado. Cuerpo “despegado” del personaje, al mismo tiempo ligado a él y gozando de su independencia.

Esto también quiere decir que nosotros, espectadores, no sentimos la emoción manifestada de esta manera como lo hacemos habitualmente. No se trata de identificación, en el sentido de tomar el lugar de ese personaje que sufre y que, a su manera, lo expresa; se trata de una cierta manera de sentirse “corporalmente” transportados por esta imagen que nos hace salir de nosotros mismos. Como en un sueño -otra vez más- o como en esas representaciones oníricas de De Chirico o de Magritte, es “desde el exterior” que sentimos la verdad emocional de ese cuerpo. Y no “desde el interior”, como lo indicaría una representación psicológica más convencional. Quizás resida en ello, precisamente, la experiencia estética: la emoción de la forma, ni intelectualizada ni objetivada, sino sentida, como por apropiación.

Del cuerpo de ese hombre, de mi-

rada impasible, a menudo alejado de la tierra, y que, sin reacción, se deja zarrandear por el movimiento que lo arrastra, veremos otras apariciones en Bresson, en particular en esos últimos planos de *Mouchette* en los cuales el personaje - ¿bajo el efecto de qué sentimientos?- se deja llevar por la inclinación del terreno hasta ahogarse. Conocemos, como en Keaton, el sombrío nudo afectivo que lo habita; pero su gesto no es sin embargo la consecuencia de una intencionalidad comprensible. Como para aquél, aunque no se trate de algo hecho sin reflexión, el puro movimiento del cuerpo que lo arrastra es, ante todo, lo esencial. Hay un “dejar ir”, un “soltar el cuerpo” -como se diría de “soltar” un globo- que inmediatamente coloca el afecto corporal en primer plano, porque se necesita un momento en el que el sentimiento desborde sus manifestaciones habituales.

En la culminación de lo trágico la voz suena de otra manera, el puerto de sí mismo se derrumba, literalmente el ser se siente partir...Y sólo hay en la pantalla, en ese momento, un ballet de gestos y cuerpos transportados cuya movilidad sólo puede explicarse por el peso, el desequilibrio y el impulso, la pendiente o el viento. Extrañas manifestaciones, éstas que ofrecen aquí Keaton y Bresson, utilizando capacidades esenciales del cine para poner al cuerpo en escena fuera de sus determi-

naciones orgánicas y funcionales. (Las que son, sin embargo, el resorte de la gran mayoría de los films. Si la novela no puede disponer del cuerpo sino considerándolo un envoltorio utilitario, el cine, a su vez, se embarcó en una sumisión radical perpetuando este tipo de representación.)

De una cierta manera, los dos cineastas alcanzan por otras vías -evidentemente- lo que el filósofo Michel Henry desarrolla a propósito de la “experiencia interior”, siguiendo a Maine de Biran. Ese saber de sí mismo que no es del orden de la objetividad, ni de la introspección psicológica. “Si el primer arte de *la observación* interior ha sido practicado felizmente por los psicólogos, discípulos de Locke, el segundo, mucho más difícil, el de la *experiencia* interior, ¿ha sido verdaderamente practicado?»⁵ En la imagen de ese personaje habitado por la emoción pero transportado casi a pesar de sí, nos parece reconocer un tipo de representación que, evitando el lugar común de la introspección psicologizante, convoca (incluyendo al espectador como ámbito de resonancia) a esa “experiencia interior” que pone en juego al cuerpo en su totalidad y en ese movimiento que, él solo, lo torna perceptible a sí mismo. Porque esta “reflexión” de un tipo particular no se basa en la objetivación, que es distanciamiento, sino que, por el contrario, se acopla al acto que acompaña. “La reflexión se

identifica con la fuente originaria de toda evidencia...es decir no un acto reflexivo e individual sino una *acción, un esfuerzo, un movimiento*.”

Aquí no es evidentemente la reflexión de Keaton, o de su personaje, la que importa, sino la nuestra. Espectadores, alcanzamos la experiencia del personaje a partir del momento en que éste se abstiene de “psicologizarla”. La mediación desaparece entonces - la conciencia por figura interpuesta- y podemos ser arrastrados, atrapados, por ese movimiento que experimentamos verdaderamente desde el interior, sin que una operación de proyección o de simulacro sea necesaria. También aquí reencontraremos, junto a los cuerpos del *Maquinista de la “General”* o del *Cameraman*, todos aquellos que, en Bresson o en Cassavetes, operan una suerte de pérdida de sí por la experiencia del movimiento: los caballeros de *Lancelot*, cuyos esfuerzos por completo centrados en el hecho de llevar sus armaduras les hace olvidar otros horizontes, o esos cuerpos sin aliento, literalmente vacíos, de *Maridos*, que escapan a su vez a toda mecánica social.

La línea propia de las corridas de Keaton o sus ballets irreales en el espacio del cuadro, lejos de abstraer la representación, de formalizarla, conllevan para el espectador una suerte de conocimiento verdadero, íntimo, difícilmente significable, de la experiencia de sí:

sólo el cine, tal vez, esporádicamente, sea capaz de posibilitárnoslo.

Cuerpo del relato, relato del cuerpo

Todavía resulta necesario que los personajes que tenemos delante, actuando y corriendo, sean lastrados con un mínimo de sentimientos y emociones. O simplemente con determinaciones adecuadas para situarlos. Sin entrar en detalles, es evidente que en función del contexto experimentamos esos cuerpos móviles de diferente manera. Hace falta, como podría decirse de un ballet, un *argumento* para la coreografía. Menos que una razón, menos que un pretexto, apenas un entorno para que el eco de los gestos tenga un color particular. Es por ello que la problemática del cuerpo encuentra en el cine narrativo un lugar mucho más apropiado, infinitamente más rico que en un formalismo abstracto. No es sino en ese contexto que puede producirse el “desprendimiento” del que hemos hablado y que permite aprehender el movimiento en su propia fuerza.

Es la paradoja de esas siluetas que pasan rápidamente y de esa mirada fija: no son extraños a los relatos, se desprenden de ellos a pesar de todo, y los alimentan. Esto es necesario para que el cuerpo sea ése que conocemos, que vivimos, ligado, por otra parte, más allá de la inmediatez de su presencia, a recuerdos y a penas, a deseos y a culpas.

Presencia abrupta del cuerpo, pero integración al relato. Allí también el cine es singular, imponiendo y borrando, en el mismo movimiento, la imagen y el flujo.

Hay en *El cameraman* un encuentro que puede ser considerado un emblema de ese trabajo específico y paradójico sobre la plástica y la narración. Se encuentra al comienzo del film cuando el “pequeño fotógrafo” se halla de repente rodeado de una multitud excitada que viene a ver un desfile. En el plano, una cantidad de rostros vueltos hacia un fuera de campo del lado de la cámara. El del fotógrafo (que conocemos), impávido; más lejos, el de una joven que comenzamos a remarcar cuando se acerca a aquél. La multitud los empuja, los cuerpos son invisibles, los gestos ausentes: sólo los rostros, unos contra los otros, tienen signos de vida. Y el de la chica llega a rozar el del fotógrafo, la línea de sus ojos a encastrarse en los pómulos de Keaton, sus cabellos a acariciar al joven. Ella no se da cuenta de nada, mientras él cierra los ojos, queda pasmado, respira a todo pulmón esa proximidad inesperada. *Encuentro* integrado a un relato y constituyendo el del film; encuentro plástico: la simple yuxtaposición en la pantalla de dos formas. No se intercambia ninguna palabra, no se sabe de dónde viene ella, no hay ni premisas ni desarrollo. Es un encuentro sin intriga, sin argumento, sin espe-

tor dramático. Es el encuentro de dos cuerpos. No conozco ningún equivalente en el cine. Como si, en medio de la pantalla, un pintor cubista se hubiese divertido en dibujar dos rostros en un solo bloque, manifestando a través de su concordancia plástica la armonía de un orden diferente. Pero, en la tradición narrativa del cine, este orden diferente debería desarrollarse (y lo hará más adelante: es el vector del film). Por el momento no es nada: tan pronto aparecida como desaparecida, la joven no ha dejado, por así decir, más que la impronta de su mejilla, el recuerdo de una forma. No como el de una sensación -porque no estamos en el lugar del hombre- sino verdaderamente como el de un episodio, puesto que es la escena misma la que nos ha sido ofrecida para ser experimentada, por la mera disposición física.

Narración plástica: son los mismos cuerpos quienes cuentan una historia, como en Picasso o Modigliani por la mera disposición de formas que van más allá de la semiología psicológica o narrativa. Con ese mínimo de determinaciones que el cine crea -según el modelo del sueño, en el cual el contexto, sin ser conocido, jamás solicita ser esclarecido-, los cuerpos adquieren toda su amplitud sensible, causas y orígenes de la emoción y no, solamente, sus receptáculos.

De esta manera, Keaton lleva a

cabo su apuesta de sacar al cuerpo de su envoltorio dramático, de sus funciones sociales, precipitándolo fuera del personaje, arrancándolo de sus poses. Pero es para mejor reencontrarse con la totalidad del ser, ésa que podemos “comprender”, nosotros, espectadores, es decir, aferrar por entero como aquello que nos pertenece, más allá de todos los clichés novelescos. Esta trágica relación con el mundo que, literalmente, lo saca de la tierra es la nuestra, y la reconocemos sin tener que penetrarla. No se despliega sino en el instante, en el movimiento, pero aspira a una parte de vida esencial -la cual nada le debe a la representación convencional.

Chaplin: el personaje.

Si durante tanto tiempo, y desde siempre, se ha opuesto Keaton a Chaplin, se lo ha hecho -estoy convencido de ello- por la intuición de ese mundo que los separa, y que marca el advenimiento del cine novelesco clásico. No se trata sólo de un enfrentamiento comercial (en los años 20), de una diferencia de status en relación al “sistema” (en los años 30), sino de una percepción radicalmente divergente de lo que podía permitir la representación del cuerpo en la pantalla. Estos dos cómicos, educados en la misma escuela del music-hall, y que salpican sus primeros films de números de escenario, van muy rápidamente a encarnar dos

“escrituras” cinematográficas opuestas. Es en el momento en que el cine se constituye en verdadero narrador, eligiendo la acción de los personajes como el hilo conductor de su relato y haciendo de la novela su modelo indiscutible. Si Chaplin abre una vía en extremo frecuentada a continuación, lo lleva a cabo como un verdadero explorador, innovando en materia de escenografía, en materia de planificación, adecuando relato y personaje con una maestría rara para su época. Y si Keaton, por el contrario, elige privilegiar el cuerpo en relación al personaje, lo hace de una manera que permanecerá singular. Entre el caos de gags burlescos que caracteriza al género desde el período de anteguerra y el ordenamiento humanista a través del cual Chaplin le otorga un sentido, hay una vía estrecha y aleatoria, que encarna Keaton al otorgar a los cuerpos representados otra salida que la de la asimilación a las funciones narrativas. Si hay una confrontación positiva entre los dos grandes cómicos americanos, es la que pone de relieve estas elecciones esenciales.

“Sobresalieron, por otra parte, en dos registros sin medida común, la maldad y la indiferencia, que los alejaron irremediabilmente a uno del otro”, escribe Robert Benayoun⁷. Se podrían relacionar estas características con la relación que los dos autores mantienen con el relato. La “maldad” de Chaplin

le permite agarrarse de las diversas asperezas del mundo y generar sentido, progresivamente, con su sentimiento; en cuanto a Keaton, ya lo hemos visto, se encuentra literalmente desbordado por la irracional autonomía de sus arrebatos. Allí donde el primero construye un cuadro para su silueta, organiza las condiciones de un relato que la llevará consigo, el otro pone al relato en cortocircuito por el mero movimiento corporal. Es contra la organización narrativa que Keaton trabaja, contra la lógica de necesidad que el relato novelesco está por imponer al cine por el atajo (entre otros) de las impecables puestas en escena de Chaplin.

Éste utiliza en particular una organización del espacio destinada por completo a la comprensión y la legibilidad de las situaciones. Uno de los primeros, organiza el receptáculo de la acción de tal manera que ésta pueda valorizarse en su continuidad, y privilegiarse por sobre los otros elementos de la imagen. Así, una persecución por una esquina de calle se desarrollará en dos o tres planos, cada uno encuadrados y articulados entre sí para que la acción de los personajes sea valorizada (más divertida, más violenta, más eficiente). Todo el principio se basa en hacer que los gags no constituyan entidades autónomas y heterogéneas las unas con respecto a las otras, sino desarrollos integrados, ligados, sucesivos. Los cómicos de todas

las épocas se han enfrentado a esta contradicción, este desgarramiento, entre gag y relato, uno apareciendo siempre como una excrescencia parasitaria del otro. Pero la situación a comienzos de los '20 es diferente de lo que podría ser hoy, porque es el relato el que intenta entonces imponerse por sobre las interrupciones cómicas -en tanto que hoy es sin dudas todopoderoso. En ese contexto, Chaplin adapta las situaciones burlescas a la continuidad del film: por una planificación previa, pliega literalmente el gesto a las necesidades de un desarrollo fluido. En *Luces de la ciudad* se hace necesario que la joven florista ciega tome a Carlitos por un hombre rico: éste aparece entonces cerrando con un golpe la puerta de un auto. ¿Pero cómo crear tal posibilidad en el guión al mendigo que él es?. Un gag va a servir de pretexto, haciéndolo atravesar un auto parado en un cruce de calles -en lugar de contonearlo- para evitar toparse con el policía con el cual -evidentemente- no se halla en las mejores relaciones. De esta manera el *desvío* que representa el gag se usa para canalizar al personaje en la situación exigida por el relato. La situación se privilegia a un punto tal que ella instrumentaliza los gestos y los instantes, en la perspectiva de un constante devenir. (Es en relación a esto que Keaton se aleja totalmente de Chaplin, dejando a la inmediatez del cuerpo su preponderancia.) En *Vida de perro*, ya (en

1918) ciertos gags que podrían haberse desarrollado sobre el escenario, en un movimiento continuo, son articulados en un montaje que valoriza sus efectos y organiza literalmente la mirada del espectador, habituando a éste a desplazarse en función de la evolución de las situaciones. Proceso que podríamos considerar de *vinculación* (el rol del montaje no es otro que el de vincular la mirada a la acción), en tanto que el de Keaton era de *desvinculación*, en relación tanto al orden de las cosas como al del relato.

Pero para que este proceso de evolución, de articulación lógica ineludible, sea vivido por el espectador sin mayor dificultad, sin inestabilidad, se hace necesario que los personajes, y en particular el que encarna Chaplin, sean lo suficientemente imponentes, claros, tipificados, para llegar a ser portadores de la continuidad. En una palabra, se torna necesario que se les conceda una *identidad* que acompañe y compense las articulaciones.

De allí el logro ejemplar de Carlitos como personaje, idealmente complementario de esta lógica del relato. Es porque él existe más allá de su gestualidad, más allá del presente de su corporeidad, por lo que logra dar a sus aventuras la unidad indispensable que toda narración requiere. Sus atributos legendarios, bigote y bastón, andar chueco y bombín, no son solamente sig-

nos de reconocimiento: son índices de continuidad. Gracias a ellos, efectivamente, el reconocimiento es posible -y en consecuencia la permanencia- pero también la idea, la existencia más allá del gesto. A partir del momento en que el personaje existe como tal, ya no necesita habitar su cuerpo, ni el menor de sus estados. Los gags de Chaplin pueden ser relatados, los avatares de sus personajes también. Las intrigas de sus films pueden resumirse con facilidad sin desnaturalizar su interés. Aún más: los sentimientos de Carlitos llevan un nombre -revuelta, ternura, compasión-, sus miradas y sus muecas son identificables. Nada de esto es válido para Keaton. Una mirada suya es única, opaca, engastada en el espesor de un ser singular, mientras que la de Carlitos se ubica de entrada en la mediación de lo ya conocido, de lo comunicable, en la universalidad potencial que sostiene a todo personaje.

Entre cuerpo y personaje, dos cines -el de Keaton y el de Chaplin- cruzan sus caminos divergentes; desarrollan, en fin, representaciones con ecos diametralmente opuestos.

Notas.

¹*Le corps au cinéma* es un libro de Vincent Amiel publicado por Presses Universitaires de France en octubre de 1998. Hemos traducido el capítulo dedicado a Buster Keaton (hay otros dos referidos a Bresson

y a Cassavetes respectivamente) y, casi en su totalidad, el Prefacio del libro, en el cual Amiel desarrolla los postulados esenciales de su teoría, indispensables para comprender aquel capítulo. (*Nota del Traductor*)

²R.M.RILKE, *Correspondance*, Le Seuil, 1976.

³*Notes sur la cinématographe*, Gallimard, 1975.

⁴*Le regard de Buster Keaton*, Hersher, 1982.

⁵MAIN DE BIRAN, *Essai sur les fondements de la psychologie et sur ses rapports avec l'étude de la nature*, Alcan, 1932.

⁶MICHEL HENRY, *Philosophie et phénoménologie du corps*, PUF, 1965. Subrayado nuestro.

⁷*Op.cit.*