

INDICIOS SOBRE CINE TÁCTIL

Andrea Ancira y Neil Mauricio Andrade

Para ilustrar lo que sería un cine táctil basta recordar la fascinación que como niños sentíamos al acercar nuestros ojos a la pantalla de la televisión, hasta reconocer pequeñas celdas que componen la pantalla y sentir en nuestra mejilla la estática, el contrastante frío del cristal, antes de que alguna persona adulta nos corrigiera: “¡Así no se ve!”



*El filme es una forma de recorrer un cuerpo. Levantándose en él, acariciándolo, fijándolo, sentirlo bajo sus garras, desgarrarlo, consumirlo. Hacer del espacio un todo, una bola que gira...*¹ Un apunte de Teo Hernández en un metro de París en diciembre de 1981. Meses después, cuando empezó a rodar Pascal, lo retoma: *Hago un cine táctil. La mirada se prolonga por los brazos y la mano.*² Pascal es su amigo pintor y la película sigue frenéticamente el paseo del pintor por la ciudad, sus dedos deslizándose sobre unas lápidas, sus manos apretando un manojo de flores de un jardín, su cuerpo entero sumergido, retozando en una piscina. El cineasta responde cámara en mano a los movimientos del pintor. *Es el movimiento de la mano el que conduce la mirada y condiciona la imagen. La mano es prolongación de la visión. La cámara nos permite convertirnos en otro: volar, rotación, vibración.*³ Si la cámara permite convertirnos en otros es porque, en tanto cuerpo, quien usa la cámara es capaz de imitar al otro, seguir el accidentado tránsito de Eso, Aquello, y actuar como tal. Claro que Teo no se convierte en Pascal, sino que Teo ya no es Teo y Pascal tampoco es Pascal. La película abre una zona de indeterminación o *indecibilidad*, una “bola que gira”, una compenetración incesante de cuerpos desfigurados, una masa movidiza sin causalidad aparente.



*Idea para un filme: Empalmes, todo lo que esté entre dos espacios. Filmar lo que esté entre dos espacios.*⁴

1. Andrea Ancira y N. Mauricio Andrade eds. *Anatomía de la imagen* (México: tumbalacasa/Buró-Buró, 2019) 61.

2. *Ibid.*, 76.

3. *Ibid.*, 83.

4. *Ibid.*, 77.



En resonancia con el cine experimental de finales de los años sesenta, especialmente la escena francesa y anglosajona, los filmes de Teo Hernández carecen de linealidad o unidireccionalidad de modo que la “imagen causal” o narrativa pasa a un segundo plano, o incluso desaparece. Entonces, el cine experimental se hace reflexivo en un nivel material, es decir, aborda las condiciones de posibilidad económica y técnica del cine, tanto la potencia y los límites de la máquina como las relaciones sociales e intercambios que permite o clausura. Lo que hace singular al cine de Teo es que esta ausencia de encadenamiento narrativo entre un corte y otro no solo responde a esta doble preocupación económica, técnica y social, como podría caracterizarse al “cine estructural”, sino que es un punto de partida conceptual más afín a lo corporal. La ausencia de narrativa es positiva: un vector creativo de la imagen y su capacidad de afectarnos. Esta imagen nos aleja del realismo cotidiano, y nos acerca a un mundo sin fundamentos, que no responde a las jerarquías, roles y flujos de la cadena de montaje industrial que, lo sabemos, asemeja la cadena de producción económica, la fábrica social.

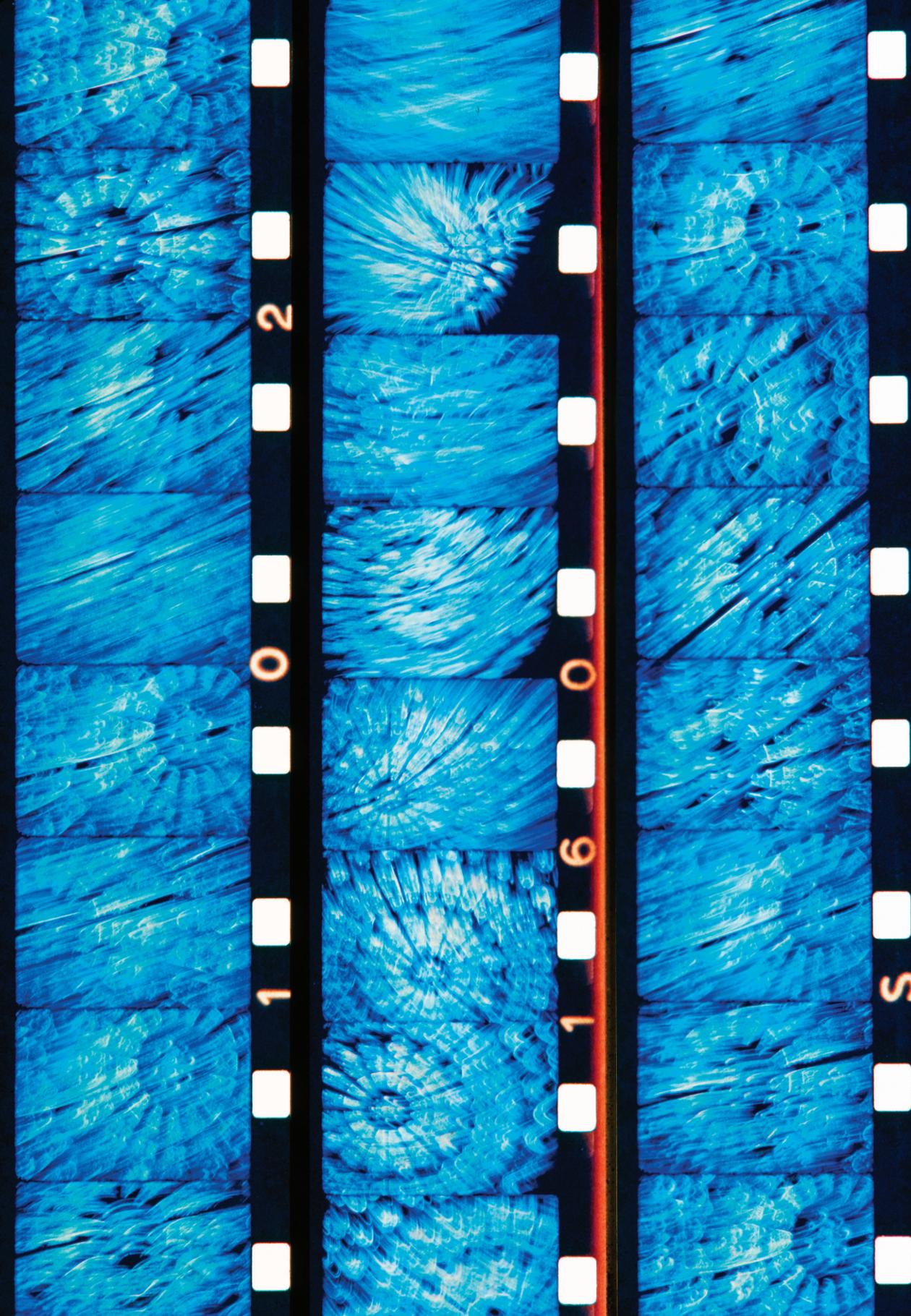
Para los pitagóricos y sus sucesores, era el ojo el que emitía el haz de rayos, el cual chocaba contra los objetos, y de este choque se producía la sensación de la visión. Exactamente como el ciego que avanza por su universo tocando los objetos con la mano, adivinándolos con la extremidad de su bastón, así el ojo se desplaza “tocando” la realidad. Concebido así, el ojo se convierte en el vértice de una jaula cónica, luego piramidal, de rayos tendidos para capturar, envolver, adquirir los objetos.⁵



El filme del Súper 8 es un cuerpo. Antes del cine, aquí, un cuerpo. En las *Chutes* de Teo Hernández este cuerpo se da aparte del proceso cinematográfico, el resultado y la recepción óptica. El cuerpo se aparta de un proyecto extra-cinematográfico. El filme es un cuerpo artesanal.⁶ Es el plano material que trabaja el cine directo o “sin cámara”. En otro escenario que no es el cinematográfico, Teo reconstituye los restos, las huellas, el registro del desgaste material, las memorias recientes. El filme es voluptuoso, rico, ambiguo. Más que montajes, se hacen collages o cut-ups. Empalmar, empastar, yuxtaponer, coser, urdir, amalgamar. Incorporar. El filme en cuanto obra de arte se desintegra y, aleatoriamente, se reintegra entre las manos, pierde algunos valores estéticos, gana otros... Los errores cinematográficos se convierten en estrías, pliegues, textos... ¿Son las *Chutes* el “lado B” de las obras cinematográficas en un sentido literal? ¿Lo no representado? ¿El material bruto de experimentación? ¿El inconsciente del cine narrativo? ¿Es el cuerpo del filme una química, una física abyecta?

5. C. González Ochoa, *Apuntes acerca de la representación* (México: UNAM, 1997).

6. A. Ancira, *Considerations and thoughts around the cutoff technique and aesthetics of Teo Hernández*. Presentación de *Lacrima Christi* en el programa “Mesures de Miel et de Miel Sauvage” en el Centro Pompidou, 15-17 de abril, París.



2

0

1

0

6

1

S

Lo acariciado no es tocado, hablando con propiedad. No es lo aterciopelado ni la tibieza de esa mano dada en el contacto lo que la caricia busca. Es esa búsqueda de la caricia lo que constituye su esencia, por el hecho de que la caricia no sabe lo que busca. Este no-saber, este desarreglo fundamental es lo esencial en ella. Es como un juego con algo que se sustrae, y un juego absolutamente sin proyecto ni plan, no con lo que puede llegar a ser nuestro y nosotros, sino con algo otro, siempre otro, siempre inaccesible, siempre por venir.⁷



Lo háptico nos habla de un modo de sentir próximo, íntimo, continuo, limítrofe, en contacto, irremediadamente, en vínculo. La manera en que experimentamos el tacto tanto en la superficie como en el interior de nuestro cuerpo.⁸ La piel es extensa, explícita, abierta, un cuerpo repleto de nervaduras. Los ojos también son cuerpos contra cuerpos. Según la óptica pitagórica, nuestros ojos “tocan” objetos a través de rayos de luz o, como explican los científicos modernos, “son tocados” por partículas sin masa extremadamente veloces llamadas fotones. Esto sin considerar que, “hacia dentro”, la retina, compuesta por células fotosensibles, ya es parte del sistema nervioso en su conjunto. Si esto es así, la presunta distancia de lo óptico versus la cercanía de lo táctil está en entredicho. La rigidez de esta dicotomía responde a un prejuicio cultural. Otra visualidad es posible. Una mirada háptica tiende a moverse sobre la superficie del objeto en lugar de caer en la ilusión de profundidad, tiende a discernir las texturas y no tanto a distinguir formas. Más que enfocar, esta mirada tiende a moverse, en lugar de contemplar, roza.⁹

7. Emmanuel Levinas, *Totalidad e Infinito. Ensayo sobre la exterioridad*. (Salamanca, Ediciones Sígueme: 2012) 82.

8. Laura Marks, *The Skin of the Film: Intercultural Cinema, Embodiment, and the Senses* (Duke: Duke University Press, 2000) 162.

9. L. Marks, 162.



Contra la omnisciencia desencarnada de la cámara en el cine narrativo que suele obviar el cuerpo, Hernández incorpora y emplaza la cámara en contextos materiales y culturales afectivos. Son rodajes situados. Lo único que concede su gesto elíptico son esbozos de ficción, a menudo la cotidianidad, en los que coexisten el inconsciente, lo simbólico y lo corporal, sin relación lógica ni imperativos de representación. La cámara es cuerpo y viceversa. En cuanto tales, usuario y máquina, la Mano-en-cámara, ese ente indeterminado e indecible se mueve en todas direcciones hasta instituir “fases del uso” del “tiempo cinematográfico”: dilatar, contraer, fragmentar.¹⁰ Volar, rotación, vibración. Estas palabras no son metáforas, sino rutas de experimentación, vectores de creación espacio-temporal. En cuanto al rodaje, ¿acaso es algo más que un pretexto para la indisciplina?



Pleamar. Quien mira el mundo demasiado cerca, lo pierde de vista, se marea, y precisamente por eso, es capaz de fluir. Y eso no es bien visto.



10. T. Hernández, *Anatomía de la imagen*, 58.

¿Existe alguna relación entre el cine táctil, el exilio, la migración, el nomadismo, la condición diaspórica tanto histórica como existencial? ¿Qué hay del “origen” y la memoria? El cine táctil reconoce el impulso idealizador del pasado y lo suspende, no para intentar revivirlo o recuperarlo, sino para tocarlo. Al rozar, frotar o friccionar esa imagen ideal, la imagen de nuestro presente y de nosotrxs mismxs se desfigura. El resultado es un referente precario, un grano, un indicio. En clave háptica, sin enfocar, esto se convierte en un gesto o un movimiento corporal. Tal vez, un barrido, una acción “más acá” del cine. ¿Cine extra-cinematográfico? ¿Cine expandido? Una imagen multisensorial que invoca, interpela, seduce. Como en un escalofrío, lxs espectadorxs se ven sumergidxs en una imagen indiciaria: las huellas y señales que dejan los objetos, las vivencias y personas que atestiguan o acompañan la reescritura colectiva de la memoria material. Si el cine táctil supone un habitar, una ética, está por verse.

