

presencia

carlos reygadas



 ANDANTE

presencia

© Carlos Reygadas C.
© anDante
© Corriente Alterna

www.lamanoandante.com

Primera edición
Ciudad de México, 2022
ISBN 978-607-59378-0-9

ver

cuando tenía diecisiete años vi por primera vez una película que no nacía para el comercio. Después de años sin televisor, mis padres adquirieron una colección de películas históricas en Betamax y los aparatos necesarios para verlas. Era *Nostalgia* de Andréi Tarkovski y la escogí al azar, sólo por ser rusa. Fue con mi madre, una tarde luminosa, entresemana. Hoy tengo cincuenta años y no olvido nunca ese tiempo: la atmósfera limpia, los ladrillos perdidos en los terrenos baldíos que rodeaban nuestra casa, el olor de las escaleras mojadas por los helechos que escurrían. Aún siento el peso de la escuela en el cuerpo, pero más allá de ese lastre, la vida estaba envuelta en el gozo de existir sin preocupaciones. La realidad flotaba unida: el tiempo y el hacer vivían inseparables. Esa tarde, por primera vez en la vida, descubrí un objeto distinto de aquello que había visto en el cine o la televisión y de golpe sentí que se ampliaba el mundo. Me encontré con una película donde la trama parecía secundaria —quizás incluso irrelevante— y todo lo demás se conformaba en una dimensión insólita. A diferencia de la integridad de lo que había visto en una pantalla, esta vez lo que estaba ante mí me resultaba desconocido e indeterminado, pero, sobre todo, *irreemplazable*. Los objetos y los seres, los sonidos y los colores parecían tener sentido por sí mismos; igual que los intervalos de quietud, los movimientos de

la cámara y los parlamentos. No había simulación, todo palpitaba junto, como si estuviéramos ante la realidad, o ante un incremento de ésta. Lo que se había filmado no parecía representar nada: simplemente se develaba ante nosotros. La corporeidad de los objetos, la disposición de los paisajes y la comparecencia misma de los seres vivos precedían a su significado. Todo estaba ahí, mostrándose en un movimiento imparable, segundo a segundo. La conocida misión de las imágenes y los sonidos como herramientas al servicio de la narración parecía suspendida, o acaso vibraba apenas en silencio, subordinada a una entidad mayor, a su existencia misma como seres expuestos ante nuestros sentidos.

Además de los cuerpos y las formas, la cámara en su movimiento frecuente descubría la materia como si acariciara al espacio. Recuerdo su desplazamiento proporcionado y armónico, siempre aplomado y certero, pero también prudente. Por primera vez en la vida, ese día sentí que podía ver el aire. Más aún, como lo había hecho desde niño cuando sacaba la mano por la ventanilla del coche o la metía en el agua desde una canoa, podía tocar el movimiento. El desplazamiento espacial constituía una entidad en sí misma, no una herramienta de descripción. Este *ser de movimiento* se manifestaba en un lugar más allá del mundo físico —en una pantalla— pero producía efectos plenos en mi interior. La cámara lo había construido ya en el rodaje, palpando el espacio con el sosiego necesario para capturar todo aquello que estuviera frente a su lente. Alguien había empleado dos inventos quiméricos —la cámara de cine y la grabadora de sonido— no como registradores de información narrativa sino como *máquinas transportadoras de existencia*. Las manchas de humedad enroscadas en las grietas de una alberca resquebrajada; el Volkswagen azul con su motor recorriendo todo el espectro de frecuencias al desplazarse ruidoso por un descampado; el sonsonete de una motosierra lejana —que nunca sería mostrada—, y la melodía de una lengua ensortijada,

imperante al margen de los subtítulos, intrascendente en su enunciación pero candente como materia sonora. Más tarde, el hombre inmolado sobre la estatua ecuestre y la Novena de Beethoven que se atascaba hasta arrancar, al fin, con dificultad —imagino una banda magnética que falló en el estudio y que en lugar de desechar, Tarkovski incorporó en su película. Es decir, además de la belleza de *lo construido*, advertí la acogida de *lo contingente*, incluido el error; lo que buscamos y lo que llega inesperado, el afecto por lo desconocido.

(*El capítulo continúa*)

formas y palabras

roland Barthes quería resistirse al cine porque decía que no podía separarse de su significante —que éste “siempre es en él”—. Escribió que, al margen de la retórica de los planos, la naturaleza del cine lo hace inseparable de su forma, haciéndolo liso: un *continuum* de imágenes. Una película, según él, sigue a las imágenes, formándose en ellas mismas; de ahí la imposibilidad de *ser más allá de su significante*. Para Barthes una imagen de cine, en tanto que “imperativo de la representación”, nos obliga a tomarlo todo, de golpe. “De un hombre que camina por la nieve todo nos está dado, aún antes de que signifique algo.” En la escritura, en cambio, no se nos obliga a ver cómo son las cosas “aunque el texto pudiera hacerlo con inmensa fuerza si lo quisiera, como cuando enuncia las muy largas uñas de Hölderlin”.

Se entiende en lo anterior al significante como a la materia que percibimos con los sentidos, y al significado como a la idea que su imagen propicia en la mente. En la literatura no hay un significante de sustancia propia: las palabras son su elemento. Lo que la literatura hace para conferir significados es trabajar con un lenguaje indiferenciado, sin valor individual. En el cine sucede lo contrario, el significante preexiste, gozando de una fisicidad propia: se trata de todo aquello que fotografiamos y grabamos. Las imáge-

nes resultantes —imágenes sonoras— son su materia y, a diferencia de lo que piensa Barthes, no son necesariamente representaciones de su significado, no lo repiten.

Para Barthes el cine es poco atractivo porque no insinúa, sino reproduce. Es decir, su poder de sugestión es tan pobre que él prefiere resistirse de plano. Pareciera que Barthes y el clima intelectual de su época —tan influyente en el sentido en que pensamos a la imagen desde entonces— consideraran los postulados de la semiótica como una verdad científica: la auténtica forma de la percepción. En justeza ésta es tan sólo una tesis sobre el funcionamiento del lenguaje basada en analogías didácticas de una rigidez arbitraria. Lo cierto es que lo que existe en el mundo es el significante: entes individuales, objetos, gases y seres vivos —irreemplazables. Cada uno de nosotros, en las más variadas formas, les damos a todos ellos un significado que es menos nítido de lo que la semiótica pretende establecer. Tenía razón Barthes cuando decía que el cine no podía separarse del significante, pero en lugar de un motivo de resistencia, es justamente éste su centro de atracción, si corregimos un detalle de su análisis: en lugar de duplicarse el significante en su significado, como él pensaba, haciendo del cine una disciplina menor, ¡la imagen de la presencia carece de significado y, por ello, nada duplica! El cine, al tratarse de una experiencia sensorial y no del procesamiento de un lenguaje racional, queda liberado de la dictadura del sentido. A diferencia de las palabras, las imágenes del cine, como la propia naturaleza, tienen la propiedad de carecer de significado y, por lo tanto, la facultad de constituirse más allá de una construcción cultural. La literatura y el cine son, en efecto, artes en oposición polar: la primera procede empleando como significante a un lenguaje simbólico —las palabras— para significar imágenes, conformándose como un arte de la representación; el cine, en cambio, trata con significantes autónomos que en sí mismos conllevan a su propio ser —entes diferenciados de formas irreemplazables— y por ello está exento de significar: es un arte de la presencia.

Cuando Barthes piensa en la literatura y su poder conceptual, invoca un lenguaje de la abstracción con el que el lector, al ir descifrando lo que lee, imagina las formas; el cine, en cambio, según él, nos priva de este gusto al entregarnos un todo visual y sonoro que nada deja a la imaginación y, además, lo hace de golpe en cada imagen, anulando el deleite de la progresión. Es verdad lo que dice Barthes: el cine termina por ser puro aburrimiento porque es un duplicado de la naturaleza. ¡Pero esto sólo es así en el caso del cine de la representación! Barthes —el estructuralismo en general—, comete un funesto error: *las imágenes del cine no son representaciones imperativamente*, aunque a lo largo de su historia, por abrumadora mayoría, así se hayan entendido y fabricado. Barthes siempre consideró a la imagen cinematográfica como una imagen-concepto —lenguaje— y no como una imagen-ser —presencia irremplazable—, fallando en comprender que las imágenes no son por naturaleza representaciones de nada sino ampliaciones de la realidad. Lo que ocurre es que un mal entendimiento de la dimensión del cine ha dado por resultado un uso exótico de éste: el de un mecanismo para narrar. Cuando el cine se concibe de esta manera necesita efectivamente trabajar como lo hace la literatura: significando con un lenguaje. Para ello se sirve de imágenes como las que describe Barthes: imágenes que no contienen en ellas nada más que lo que informan a golpe de vista, imágenes que no requieren de un detenimiento porque no viven en el tiempo, imágenes-emblema. Este cine merecería un nombre distinto pues, en lugar de ser un albergue de significantes, opera significando conceptos para construir una narrativa, a la manera de la literatura. Pero a diferencia de ésta y para más inri, el cine de la representación no puede evitar *mostrarnos la materia que quiere significar*, y así, comete un segundo atropello, también imperdonable: nos desprovee del valor primordial de la literatura, su infinita capacidad de sugerir. El cine de la representación es una disciplina corrupta, por más que su comparecencia a lo largo de la historia sea tan preponderante: no es ni cine

ni literatura. Lo podemos nombrar *literatura ilustrada*: su funcionamiento es literario, pues significa con un lenguaje, pero su impacto es cinematográfico, pues nos muestra todas las formas. El cine así entendido, anula ambas artes.

(*El capítulo continúa*)