

Óyeme con los ojos. Cine, mujeres, visiones y voces

Ana Forcinito (2018)

La Habana, Fondo Editorial Casa de las Américas, 272 pp.



Julia Kratje

IIEGE UBA CONICET

¿Cuál era la música que conmovía a Sor Juana Inés de la Cruz? ¿Qué canciones tarareaba? ¿Cómo latía su voz, cuál era su registro, de qué forma variaba el ritmo de su respiración? ¿Qué resonancias trazaban sus inflexiones, sus dinámicas y sus pausas? El Siglo de Oro ha guardado los ecos de sus palabras en las obras y en las cartas. Los libros y las películas invocaron su presencia al recrear la atmósfera del misticismo barroco, como la que impregna los versos de “Sentimientos de ausente”, donde la pena y el goce invaden con idéntica fuerza a quien padece la distancia de la persona añorada:

*¿Cuándo tu voz sono herirá mis oídos delicada,
el alma que te adora,
de inundación de gozos anegada,
a recibirte con amante prisa
saldrá a los ojos desatada en risa?*

Ana Forcinito se inspira en el turbulento arrebato de lo acústico y lo visual, tal como detalla la pluma de Sor Juana, para abrir un camino hacia el estudio de la sinestesia desplegada por el cine. La autora de *Óyeme con los ojos* propone un acercamiento al espacio audiovisual como lugar de encuentro con el universo de los afectos que privilegian el contacto vibrante de los sonidos y las imágenes.

La atención se dirige, especialmente, a pensar la voz y la mirada desde un enfoque feminista. Esta es una primera cuestión destacable: el feminismo constituye una clave de lectura. Con ello, no se pretende afirmar que las directoras de los filmes indagados sean feministas, ni tampoco que no lo sean, o que en parte puedan serlo. Sus diferentes posiciones éticas y estéticas se comprenden, en todo caso, desde una perspectiva analítica cuya finalidad no consiste en clasificar a cineastas de acuerdo con su adscripción política e ideológica, sino en iluminar las relaciones de género que afloran a partir de la circulación

de la palabra a través del lenguaje cinematográfico. En esta dirección, afirma Forcinito:

No intento estudiar el cine feminista como respuesta al cine sexista, sino más bien analizar visiones y voces construidas en torno a la poética de una queja, o de una herida o de una marginalidad, y que desobedecen y encuentran puntos de fuga a los parámetros masculinos y heterosexistas, aunque los acaten intermitentemente. (2018: 11)

Kaja Silverman, Hélène Cixous, Teresa de Lauretis, Ann Kaplan, Mary Ann Doane, Adriana Cavarero: los aportes teóricos que se rescatan para el estudio de la dimensión acústica —por cierto, lo que se focaliza es la voz, la voz como fuente sonora— permiten concentrarse en los contornos del mundo visible, pues los cantos, los gritos, los susurros, los jadeos quedan muchas veces marginados de la visualidad, borrados o dislocados respecto de las imágenes. Dicho orden jerárquico y violento no solo distribuye de manera inequitativa los cuerpos que acceden a ser mostrados en la pantalla, sino que además se ocupa de excluir aquellas voces que la gramática de la masculinidad, según sus parámetros restringidos de inteligibilidad, no consigue hacer callar. La voz, entonces, se convierte en un campo de batalla. Desde luego, en el cine esa disputa se forja gracias al guion, a la dirección de actores, a la cámara y al montaje, ya que el desafío de las soluciones convencionales se logra, por ejemplo, recurriendo a encuadres fragmentarios, a cortes en las secuencias narrativas, a intervenciones discursivas que exponen el proceso de producción, incluso a la tematización de los sentidos asociados al hecho de ver, de no poder ver, de querer o de no querer hacerlo.

En efecto, esos procedimientos audiovisuales ligados a una estética de la opacidad están presentes en los

cortos y en los largometrajes explorados por Forcinito: *Camila* (1984), *Miss Mary* (1986), *Yo, la peor de todas* (1990) y *De eso no se habla* (1993) de María Luisa Bemberg; *Rey muerto* (1995), *La ciénaga* (2001), *La niña santa* (2004), *La mujer sin cabeza* (2008) y *Nueva Argirópolis* (2010) de Lucrecia Martel; *No quiero volver a casa* (2000), *Barbie también puede estar triste* (2002), *Los rubios* (2003), *Géminis* (2005), *La rabia* (2008) y *Restos* (2010) de Albertina Carri; *Cielo azul, cielo negro* (2003) de Sabrina Farji y Paula de Luque, *Leyenda del ceibo* (2010) de Paula de Luque, *La voz* (2010) de Sabrina Farji; *El cielito* (2003) y *La cámara oscura* (2007) de María Victoria Menis; *Un muro de silencio* (1993) de Lita Stantic; *Posadas* (2010) de Sandra Gugliotta; *Por tu culpa* (2010) de Anahí Berneri; *Taxi, un encuentro* (2001) de Gabriela David. Claramente, en la mayoría de estas películas destellan los aires que renovaron el cine argentino en los años noventa. Pero más evidente aún es que todas llevan la impronta de haber sido hechas por mujeres. La relevancia de esta selección es tan incontrastable como la decisión de no dar mayores explicaciones al respecto. Son tantas las veces que los abordajes sobre género y arte dejan entrever una especie de obligación tácita de hablar sobre el sexo de quienes están detrás de las obras, que en los albores de 2020 se puede celebrar que *Óyeme con los ojos* no derrame mares de tinta para fundamentar, como en este caso, por qué todos los filmes (y la mayoría de las referencias bibliográficas) están firmados por mujeres. Hoy por hoy, esta elección es plausible gracias a las condiciones engendradas por los estudios feministas, que históricamente han ponderado la necesidad de tomar distancia de la norma universal (androcéntrica) que, por el contrario, encarnada en varios autores (casi siempre varones) no siente pudor alguno de escribir libros enteros sin reparar en la ausencia de nombres femeninos. Forcinito demuestra, en cambio, que los materiales de trabajo tienen la capacidad de expresar por sí mismos los alcances de su politicidad. Pareciera que por fin ha llegado el momento de reconocer que, en definitiva, todo corpus es político. En el marco de los estudios audiovisuales contemporáneos, el conjunto de filmes seleccionado por la autora podría leerse, entonces, como la instauración de un contracanon.

Así, pues, salta a la vista la originalidad de esta publicación que no se subsume a la hegemonía del ocular-centrismo: el sonido, precisamente, apunta a lo invisible del proceso de representación visual. La voz es concebida como registro de emociones escondidas que irrumpen como exceso o como distorsión (en *La niña santa*, por citar una obra magistral, los ecos inquietantes y las dislocaciones acústicas provocan

desvíos del significado, revelando la multiplicidad de las capas que componen las membranas del filme).

Tras una introducción que desarrolla el marco teórico general, el libro se organiza en siete capítulos. Comienza con una revisión de la tensión entre feminidad y masculinidad en algunas películas de María Luisa Bemberg, vinculando las imágenes del encierro, de la asfixia y de la reclusión con el disciplinamiento de la voz. El segundo capítulo examina el tratamiento de las voces en la obra de Lucrecia Martel. La filmografía de Albertina Carri, otra directora muy reconocida, recibe una exploración en el capítulo siguiente. A continuación, se indaga la resonancia del cuerpo materno, entendida como una falla de la razón, en producciones menos frecuentadas por la crítica, como las de Sabrina Farji, Paula de Luque y María Victoria Menis. Siguiendo a Mladen Dolar, Giorgio Agamben y Jacques Rancière, el quinto capítulo ofrece un estudio del devenir político de la voz testimonial en la película dirigida por Lita Stantic. La construcción estética de la memoria es el eje del penúltimo capítulo, donde se analizan cinco cortometrajes realizados para la serie “25 miradas/200 minutos” en ocasión de la celebración del bicentenario de la Revolución de Mayo. Finalmente, el séptimo capítulo trabaja las tensiones entre la voz autoritaria y el aniquilamiento de otras voces, donde el silencio es comprendido como una consecuencia de la marginación, de la violencia de género, de la discriminación, de la impunidad, de la humillación, de la desigualdad, del sexismo, de la homofobia, del desgarramiento subjetivo y social.

El ejercicio de oír con la mirada se despliega con una potencia notable, que habilita divisar otras vías plausibles para profundizar algunas líneas de pesquisa. La distinción entre lo acústico y lo semántico —que Forcinito retoma a partir de la oposición entre *logos* y *phoné* forjada por Cavarero en *A piu voci*— evita reducir el fenómeno de la significación a una unidad compacta. Si bien esta prerrogativa permite prestar atención a una esfera que los estudios sobre el lenguaje han tendido a descuidar o subordinar a la racionalidad, en cierto modo también se asienta en la separación entre significado y significante, pero invirtiendo la concepción del arte como mimesis o representación: parecería, por momentos, que se considerara esencial la imagen acústica y accesorio su contenido. En *Óyeme con los ojos*, “escuchar la voz como única (o singular) más allá del significado al que apunta” (2018: 29) se enlaza con las reflexiones acerca de la voz materna y lo presimbólico planteadas por Julia Kristeva y por Luce Irigaray. Pero la propuesta de ambas autoras, posicionadas desde

el feminismo de la diferencia, encuentra en el cine un palimpsesto minuciosamente articulado que de entrada destierra la dicotomía cuerpo/trascendencia: en un filme la voz es materia y discurso al mismo tiempo. Sería plausible, en tal sentido, cuestionar la interpretación del cine en términos de un arte necesariamente figurativo o realista, y a la vez problematizar la suposición de que existiría una dimensión escindida de la inteligibilidad: ni un mundo sombrío de significados, ni una confianza en que todo lo que de allí se escapa brindaría pistas para asir una feminidad potencialmente utópica. El análisis de la voz, de este modo, podría servirse de teorías de la enunciación combinadas con enfoques musicológicos para situar su presencia fonética, significativa y conflictiva en un ecosistema sensorial junto a otras manifestaciones acústicas, tales como los ruidos, los efectos sonoros, los silencios, las músicas instrumentales.

Un movimiento de cámara por el convento de monjas se acerca lentamente a Sor Juana, que está leyendo en la soledad de su habitación. Con el mentón apoyado sobre la palma de su mano, sentada frente al escritorio alumbrado por el resplandor de una ventana,

la película de Bemberg imagina su pose de entrega a la concentración.

“¿Cómo es Sor Juana cuando nadie la ve?”. Si bien hay un intento de responder esta pregunta, la exploración visual de Bemberg refuerza el límite de lo visual y enfatiza, con ello, la dificultad de ver e incluso la imposibilidad de recobrar los espacios del mirar que se resisten a ser expuestos, y que problematizan la pertinencia representativa de la imagen cinematográfica pero al mismo tiempo apuntan a la trascendencia de la voz, una voz registrada en la escritura que, aunque acallada en el silencio final, logra pervivir. (2018: 64)

Tal como señala Fornicito, los espejos acústicos devuelven una imagen extraña, enrarecida, no sincronizada, hasta cierto punto liberadora. Y es en esa desviación donde reside la fuerza creativa del cine para descubrir y labrar otros universos sensibles. Entre lo que se ve y lo que no se ve.

