

“EL OJO EN LA PUNTA DE LOS DEDOS”

Orisel Castro López

Resumen

El texto explora la exclusión histórica de las mujeres en el cine, tomando como punto de partida la figura de Alice Guy, pionera en la narración de ficción cinematográfica, cuyo legado fue invisibilizado durante décadas. A partir de la distinción entre la “cultura del ojo” y la “cultura de la mano”, el análisis reivindica un cine táctil y sensorial, vinculado a una sensibilidad femenina que ha sido menospreciada en favor de una visión racional y objetiva. A través de películas de directoras como Tanaka Kinuyo, Agnès Varda, Chick Strand y Ana Cristina Barragán, el ensayo traza un linaje cinematográfico basado en la percepción háptica, la materialidad y la experimentación sensorial, destacando la persistencia de estas formas expresivas en distintos momentos y geografías.

Abstract

The text explores the historical exclusion of women in cinema, taking as a starting point the figure of Alice Guy, a pioneer in cinematic fiction narration, whose legacy was made invisible for decades. Starting from the distinction between the “culture of the eye” and the “culture of the hand”, the analysis vindicates a tactile and sensorial cinema, linked to a feminine sensibility that has been undervalued in favor of a rational and objective vision. Through films by directors such as Tanaka Kinuyo, Agnès Varda, Chick Strand and Ana Cristina Barragán, the essay traces a cinematic lineage based on haptic perception, materiality and sensory experimentation, highlighting the persistence of these expressive forms in different moments and geographies.

Palabras clave

Cine, Mujeres, Exclusión, Alice Guy, Narración.

Keyword

Film, Women, Exclusion, Alice Guy, Narrative.

*Ama la superficie, casta y triste
Lo profundo es lo que se manifiesta*
Fina García-Marruz

Una mujer filma la primera ficción de la historia y la historia la borra. La cultura del ojo desplaza a un terreno “menor” a la cultura de la mano. La sociedad ha privilegiado sistemáticamente el conocimiento racional, la distancia objetiva, lo mensurable, en detrimento de la intuición, lo indefinido, lo subjetivo y lo ambiguo. Los últimos son rasgos atribuidos a una forma femenina de estar y entender el mundo, temida como es temido el caos y lo inefable, lo que pone en crisis al control y al orden establecido.

Para pensar esta alternativa a la hegemonía de la visión, propongo un acercamiento parcial y caprichoso, falible y fragmentario. Un asomarse al resquicio del agujero negro que ha absorbido tanto nombre femenino y ha reprimido toda una inteligencia en nuestra cultura. Una inteligencia más cercana a la carne, que ahora pulsa por desbordarse, informe, pero informando una sensibilidad reconocible.

Cuando Alice Guy hizo “El hada de las coles”, cometió la herejía de adelantarse a Méliès en la adaptación literaria y en la fantástica puesta en escena. Fue pionera antes que los Lumière en la narración de ficción, pero quedó suprimida por más de un siglo de los libros de historia del cine y de la mayoría de las aulas.

Hoy, que reaparece tímidamente como un hito, nos sirve como indicio temprano de una posible diferencia desde el origen del cinematógrafo, como representante de lo que Fina García Marruz, poeta de Orígenes, llamó “la cultura de la mano”:

La cultura femenina, pensamos, es una cultura de la mano, la viril del ojo, de aquí que todo intento de expresión que no realice una “mirada” parezca intento femenino y también el hecho de que la mujer no tenga nada que ver con el espíritu. El ojo es el que objetiviza la realidad, el que la desprende (...) La mano conoce con el alma, el ojo con el espíritu. La primera comparte, confunde, compadece. El segundo conoce, distingue, ama. El ojo alumbra con luz, atraviesa, penetra, la mano alumbra con tiniebla, su conocimiento es una pasión. La poesía femenina se mueve pues, en el terreno del sentimiento, del alma (o sea del “interés”), careciendo del superior desinterés del espíritu. Hijo desprendiéndose de lo maternal absorbente, de la tierra.
(García Marruz, 1947: 3)

Lo material

En “El hada de las coles” (1896) se inflama lo comestible y orgánico. Las coles aumentadas llenan la escenografía en que una joven danza sonriente y teatral, mientras extrae, grácil, a bebés reales y desnudos que lloran en la película silente. Los trae de la profundidad del plano sin cortes hasta el primer término para exhibirlos triunfante en el borde del cuadro. Ella mira directamente a los espectadores. Con ese primer intento – la primera de casi un millar de películas de su autoría- Alice Guy inaugura la ironía, la crítica social con perspectiva de género, lo extrañado y lo poético en el cine, con una hibridación inusitada y táctil entre artificio y realismo, ficción y fantasía documental de teatro y danza filmados.

Se podría rastrear la reaparición de esos motivos en las películas hechas por directoras adentro apenas, o al margen de la historia. Para este breve estudio, extraigo 4 ejemplos pertenecientes

a diversas décadas y geografías: “Pechos eternos” (Japón, 1955), de Tanaka Kinuyo, la primera directora de ficción japonesa; “L’Opera Mouffe” (Francia, 1958), de la legendaria autora belga Agnès Varda; “Fábrica de frutas falsas” (EEUU/ México, 1986), de la etnógrafa y cineasta experimental Chick Strand; y, “La piel pulpo” (Ecuador, 2022), de Ana Cristina Barragán, joven heredera de ese linaje en el cine ecuatoriano contemporáneo.

La piel –hasta en el título- es el elemento aglutinante en la selección, pero no el único rasgo que se repite en todos los filmes analizados. A propósito de piel, es inevitable mencionar un texto académico que ha desarrollado el estudio de la cualidad háptica de las películas en un extenso volumen: *La piel del filme: Cine intercultural, incorporación y los sentidos* (Laura U Marks, 2000). La autora propone una definición de visualidad háptica que nos resuena en el intento de abarcar lo que comprende una cultura de la mano como vaticinaba Fina, medio siglo antes.

Laura U. Marks asocia la pulsión de experimentación con una inconformidad con las formas existentes ante la incapacidad que manifiestan para representar la memoria.

Marcados por una “sospecha de la visualidad” y una “falta de fe en los archivos”, esos nuevos lenguajes desmontan el orden vigente de la representación y se proponen encontrar el significado en los intersticios entre las imágenes registradas y ofrecidas por la historia. Así, la estudiosa excava la definición de percepción háptica como una combinación de funciones del tacto, del movimiento y del propio cuerpo (“propioceptivos”), que resuena con la idea de que la mano no puede separarse de sí misma, porque *la realidad es como una inmensa mano que conoce entrañablemente, confundiendo con lo acariciado*. (García Marruz, 47: 3)

Tanaka Kinuyo era una actriz reconocida en Japón cuando dirigió su primera película en los años 50. Los obstáculos en esa empresa alcanzan para otro texto, aquí hablaremos de su obra “Pechos eternos”, como ejemplo de la mirada táctil. Como señala Laura Mulvey en una entrevista reciente, Kinuyo ha elegido nombrar su película con una imagen que alude a la contradicción que atraviesa el filme: los pechos como indicios de feminidad, *que ponen a la muerte y la pérdida en relación con el cuerpo de la mujer, la sexualidad y el deseo*. (Outskirts, 2023: 99)

La película toda está cargada de referencias al cuerpo, a la percepción sensorial, en una relación visceral que excede las palabras y toca la corriente subterránea del relato. Desde la primera escena, vemos a la protagonista aparecer en movimiento melancólico y alegre con sus hijos, cuando llegan a la casa. El bienestar se traduce en comida. El marido está fuera de cuadro, en el fondo de la acción, y revela su presencia algo ominosa por la voz que precede a la imagen discordante. La evocación continúa en la presentación de la esposa en el club de poesía. Un hombre lee su haiku en voz alta: *La espalda de mi marido, azotada por el viento, sale de mi vista*. Pechos Eternos retrata a una poeta japonesa real y la escritura, incluso el acto y la materialidad de la escritura, tiene un lugar privilegiado, pero esa composición en los primeros minutos del filme ya plantea una subjetividad háptica. Es la imagen de la espalda que se aleja, tocada por el viento, en la que se adivina el ansia perdida de la poeta. La escena siguiente cuenta el encuentro fortuito con el colega del club de poesía, y enseguida notamos quién interesa a la protagonista. La cámara se aleja y se fija en el hombre cuando a su vez se va de espaldas como en el poema, revelándose objeto del deseo.

Más adelante, la secuencia icónica de la película tiene lugar en el baño de aquel hombre que ya ha muerto. La poeta se ha transformado después de un divorcio doloroso, la separación de su hijo, el cáncer y el rechazo del amado imposible, que ahora ha desaparecido también por estar enfermo. Incluso su cuerpo ha mutado por la mastectomía que la avergüenza y amarga, pero a la vez la libera de las convenciones opresivas de la sociedad. El espacio queda dividido por una ventana corrediza entre la protagonista en el baño y la esposa del amado muerto, que le habla cariñosa desde la habitación contigua. Se escucha el agua que salpica como continuidad entre los dos cuartos y nos acerca al cuerpo del personaje principal con una sensación de placer y dolor que fluye y se confunde. La amiga abre la ventana y descubre el torso desnudo y mutilado de la poeta, que se lo muestra, mientras le revela su amor pecaminoso por el marido y su consciencia de estar enferma como castigo. No vemos nunca la imagen de ese cuerpo desnudo, pero lo vamos construyendo desde dentro de las sensaciones del personaje, el sonido que evoca el contacto con la piel y la mirada de la otra, inmersa en las emociones que le despierta.

El agua y el cuerpo

El motivo del cuerpo conecta con el siguiente ejemplo, un ensayo musical híbrido en varios movimientos, "L'Opera Mouffe". Esa original obra de la prolífica Agnès Varda, se ha traducido también como "diario de una embarazada", perdiendo una parte importante de su expreso cometido. La película comienza con un texto inscrito a mano (o que emula la caligrafía) sobre la pantalla en negro:

L'opéra-mouffe, cuaderno de notas filmadas en la calle Mouffetard en París, por una mujer embarazada en 1958.

Con ello, queda clara la intención de retratar un espacio, una calle, un barrio, pero desde la mirada subjetiva y circunstancial de una mujer encinta. Desde la apertura se marca la condición de un cuerpo, que es el que reflexiona y habla (más bien, canta) y, sobre todo, siente. El texto continúa ubicando en el espacio el barrio La Mouffe mientras se escucha a una orquesta afinar como antes de un concierto. La imagen de espaldas de una mujer sentada y desnuda se imprime sobre un telón de teatro y aparece el título. Cuando se levanta el telón, se ve de perfil el cuerpo sedente y descubrimos que es el de una embarazada. Se omite el rostro y se concentra en la barriga sobre el fondo negro. La piel que se estira mientras se contrae la panza de la mujer en reposo da paso a una calabaza.

Unas manos masculinas la cortan y extraen el contenido, lo arrancan y provocan con la asociación una sensación muy táctil y casi violenta.

Sigue el mercado, las texturas, las frutas y la gente, especialmente los viejos que caminan y se encuentran, rodeando a la directora en la multitud. Ellos miran directamente al lente y uno puede imaginar la sensación contradictoria que asalta a quien los filma. Por un lado, algo se mueve y crece dentro de su propio cuerpo, por el otro, afuera, la pobreza y la senectud la fascinan y la tocan con cierta ternura en la mirada.

Agnes Varda ha contado que en aquel invierno murieron tres personas en la calle Mouffetard por

el frío y ella les rinde un homenaje conmovido en la cinta. Otro hilo de ficción se teje con el registro de las personas en el mercado y una joven pareja posa desnuda dentro de un cuarto de paredes descascaradas. La cámara recorre las pieles que se confunden y se tocan llenas de goce y luego rima en otro recorrido por la corteza de una madera cortada que termina en una naranja abierta. Una col gira exhibiendo sus capas y retoña. La naturaleza muerta es ambigua y en constante movimiento dialéctico, siempre aludiendo a texturas y sensaciones punzantes y aumentadas. La música acompaña vanguardista el cambio de estado de ánimo hasta detenerse en un pitido irritante sobre la imagen de la fatiga y la angustia.

En la tradición documental silente de la sinfonía de ciudad, el toque femenino se descubre en una atención cercana y fluida a los detalles de la piel humana y vegetal, de las emociones de los transeúntes y la reflexividad sobre un estado único e indiscutiblemente propio que influye explícitamente en la manera de percibir las cosas. No es casual que el telón caiga, ya sin artificio sobre una mujer que se come con gusto una flor. El antojo de la artista rompe con lo que la antecede e inventa un lenguaje nuevo para celebrarse.

Chick Strand retoma muchos de esos motivos en “Fake Fruit Factory” (Fábrica de Frutas falsas, 1986), como anticipa el cacofónico título. La idea de la contradicción fluida entre lo real y lo ficticio, entre la celebración alegre y el atisbo crítico de un desequilibrio social, permea todo el metraje y toma forma en la constante interacción de las manos femeninas con las frutas de papel maché que están fabricando. La materialidad es sugestiva y los colores parecen comestibles, invitando a los espectadores a una confusión concupiscente.

La etnógrafa presencia por varios años la escena, y se acerca a sus retratadas mexicanas hasta conseguir una intimidad muy sensual en la conversación. No nos deja identificar cada voz con un rostro, sino que se concentra en el trabajo, en la relación cómplice y juguetona de las mujeres que ahí se reúnen, mientras hablan con naturalidad y humor de sexo, del patrón y de los secretos que se insinúan entre risas. Manos que palpan, acarician, aprietan. Voces que susurran, ríen en confianza. Coliflores que gotean un lechoso pegamento.

El agua regresa como caldo de cultivo del deseo, de la sexualidad, en una escena en que al fin podemos ver el cuadro más completo. Los cuerpos de las jóvenes obreras resplandecen al sol y brillan los colores de sus trajes de baño dentro de la piscina. El patrón gringo las lleva de paseo y parece poseerlas, pero en las voces de ellas él es el objeto del deseo y la cámara se fija también en su piel, en su pecho musculoso y en su boca mientras bebe y come. Los alimentos, las frutas falsas, los materiales de la manufactura, las pieles y el agua se confunden. Los rostros, las bocas comiendo, los cuerpos de los bebés, de las jóvenes y la humedad forman un mosaico sugerente e inquietante que por acumulación termina de pintar el fresco, en constante relación no sincrónica con los diálogos sueltos y atrapados al vuelo, de forma significativa.

Como cierre de este recorrido, la isla de “La piel pulpo” (Ecuador, 2022). Ana Cristina Barragán construye un mundo informado hasta la médula por la noción de lo háptico. Es un canto a la cultura de la mano de principio a fin. Una familia abandonada por el padre vive entre objetos olvidados y resignificados, a medio camino entre el naufragio y el fondo del mar. La madre lidera a sus tres hijos

adolescentes como una felina en la maleza y el agua va cercando todo. Lejos del orden patriarcal del “otro borde”, como lo llama ella con miedo por su prole, la naturaleza reclama el espacio entre melenas exuberantes, pieles humanas y animales, marinas y terrestres.

Tras un preludeo de criaturas indescifrables y fosforescentes vistas como microorganismos bajo el objetivo, un párpado aparece y con él, el primer contacto de una mano que le limpia la arena. Otro ojo se abre en el contraplano y a golpe de detalles se va descubriendo el cuerpo como si las manos trazaran los contornos. Una mano repasa un lunar y pellizca los pelos de la axila. Se acarician y hacen cosquillas los cuerpos confundidos en la cama. Antes de la visión, el tacto. Los dedos de los personajes son como tentáculos que van descubriendo el mundo por contacto y regresando siempre al tejido más familiar que los hace sentir seguros, como en el agua.

A la ballena encallada y agonizante intentan salvarla humedeciéndola, en un acto desesperado y quijotesco que une a los tres huérfanos en el duelo. Después de un cuerpo a cuerpo liberador, los tres están llenos de arañazos, marcas en las pieles rotas. Se han curado con saliva las heridas mutuas y se han mordido, con las manos manchadas de arena, de sangre. Se han trenzado los cabellos y han destruido los monumentos algodónados en miniatura de la madre al mar. Ahora se abrazan más cerca de la tierra como un pulpo con muchos brazos: *hijo desprendiéndose de lo maternal absorbente*, como escribía Fina.

La cultura de la mano ha sido identificada aquí como un reino femenino, en contraposición a la del ojo, masculina, como organización hegemónica imperante. En los ejemplos ofrecidos resurgen los motivos a manos de esas mujeres de distintas épocas, en un intento por validar un terreno ocupado históricamente, a través del descarte y el desprecio, por esas características que permiten un cambio. No es que lo femenino sea privativo de las mujeres. El cine está lleno de contraejemplos menos binarios en las vanguardias, las corrientes alternativas, las fronteras de todo tipo y en todas partes, pero es importante escribir otras historias, mirar con otros órganos y reconocer otros linajes desde los que oponer resistencia y devolver algo de equilibrio.

Bibliografía

García Marruz, Fina. Nota sobre Espacios Métricos, Silvina Ocampo. Cuba, 1947

Las Miradas perdidas. Cuba, 1951

Marks, Laura U. The Skin of the Film. Duke University Press, Durham and London, 2000

Cato Maas, Sofie. An Unexpected Conjunction: An Interview with Laura Mulvey about Douglas Sirk and Tanaka Kinuyo En Outskirts Film Magazine No 2, Agosto 2023

Filmografía

El hada de las coles (Francia, 1986) Alice Guy

Pechos eternos (Japón, 1955) Tanaka Kinuyo

L'Opera Mouffe (Francia, 1958) Agnes Varda

Fake Fruit Factory (EEUU, México, 1986) Chick Strand

La piel pulpo (Ecuador, México, 2022) Ana Cristina Barragán