

**OPRESIÓN Y LIBERACIÓN FEMENINA DESDE
LA MIRADA DEL OTRO**

**OPPRESSION AND WOMEN'S LIBERATION FROM
THE GAZE OF THE OTHER**

VERÓNICA ALCALDE
UNIVERSIDAD NACIONAL DE CUYO

Sumario:

1. Introducción
2. Gertrudis la fea y la fotografía vieja
3. La mirada del otro en María Victoria Menis
4. Conclusión

Resumen: En *La cámara oscura*, la escritora argentina Angélica Gorodischer nos habla del sometimiento de la mujer a las constricciones estéticas de su época y de la importancia que adquiere en su valoración la mirada del hombre. La directora de cine María Victoria Menis lleva el cuento a la pantalla y, en su transducción del lenguaje verbal al audiovisual, profundiza sobre otros aspectos que entran en juego en esta problemática, preguntándose cuánto más influyente puede ser la mirada del otro en la autopercepción de una niña cuando esta es la de su propia madre.

Palabras clave: Literatura y cine argentinos- Feminismo- Maternidad – La mirada del otro- Gorodischer- Menis.

Abstract: In *La cámara oculta*, the Argentinian writer Angela Gorodischer speaks about the oppression of women to the aesthetic constraints of her time and describes the importance that the male's look

acquires in their assessment. María Victoria Menis film director brings Gorodischer's tale to the screen and deepens in the transduction process that come into play. Menis wonders how much influential may be the gaze of a child in the self-perception of her/his own mother.

Key words: Argentinian Literature and Cinema- Feminism- Maternity- The gaze of the other- Gorodischer- Menis.

1. INTRODUCCIÓN

La obra de la escritora argentina Angélica Gorodischer es difícil de encasillar. Transita por la literatura creando universos ficcionales poblados de mujeres que se plantan frente a las constricciones del género, mujeres que se rebelan a las limitaciones impuestas.

Gorodischer toma posición respecto del lugar que ocupa la mujer en la sociedad y nos presenta una literatura que indaga sobre su identidad, que desentraña la realidad y hace explícitas sus diferentes facetas. Uno de sus relatos ha sido llevado al cine y nos proponemos reflexionar sobre ciertos aspectos desconcertantes con los que María Victoria Menis *observa* y *des-cubre* a la Gertrudis fea de Gorodischer en *La cámara oculta*.

2. GERTRUDIS LA FEA Y UNA FOTOGRAFÍA VIEJA

En el cuento *La cámara oscura* de Angela Gorodischer (incluido en *Mala noche y parir hembra*, de 1983), encontramos la historia de Gertrudis contada por su nieto. Una fotografía vieja que ha encontrado su mujer, es el disparador del relato que pretende explicar por qué la abuela Gertrudis ha sido condenada al ocultamiento por parte de una familia que se vio deshonrada.

El primer pecado de Gertrudis había sido nacer en la planchada del barco que traía a sus padres, inmigrantes judíos, a Buenos Aires. El segundo pecado, ser fea: *era fea con ganas*,

chiquita, flaca, chueca, bizca, con unos anteojos redondos de armazón de metal ennegrecido, que tenían una patilla rota y arreglada con unas vueltas de piolín y un nudo, siempre vestida de negro. (Gorodisher 1983:110)

Gorodischer expone la problemática de la estética como medida social de valoración de la mujer, algo que se ha mantenido a través del tiempo. Varía el concepto de belleza según la época, pero nunca la exigencia que somete a la mujer a adaptarse a ese concepto. No es novedosa la afirmación de que la imagen ideal ha sido y es una de las grandes constricciones que padecemos y que se emparenta estrechamente con la cosificación y desvalorización del género.

Gertrudis no vale porque es fea. Ni un nombre, primer rasgo identitario de todo ser humano, le concede su familia. La madre, agotada después del parto, no tiene fuerzas ni para pensar en un nombre para su hija cuando el empleado de migración debe inscribirla; por lo que es él el que sugiere llamarla Gertrudis. El narrador subraya que ni siquiera tuvo la dignidad de tener un nombre judío, y con esto se refuerza la negación de una identidad vinculada a una tradición y a una cultura.

La mirada del otro la define y toda ella se agota en su imagen. Gertrudis solo es una mujer fea, y esto actúa irremediablemente sobre su personalidad: ante la descalificación permanente de quienes la rodean se vuelve osca, silenciosa y solitaria. Entendemos ahí que el título del cuento, *La cámara oscura*, no se refiere sólo a la parte que compone una cámara fotográfica, sino también al aislamiento y oscuridad en que transcurre la vida de Gertrudis.

Pero su imagen, que es su condena, es, irónicamente, también su atributo, porque por fea la elige León para ser su esposa. León es un hombre atractivo (*tenía dos ojos como faroles*, dice la autora), fuerte, sociable, trabajador, viudo y sin hijos. Para los padres de Gertrudis apareció *como una bendición del cielo*.

León había tenido la desgracia de casarse años antes con una mujer bellísima, que no había podido darle hijos, y que, para colmo de males, le había sido infiel. La infidelidad no afectó tanto a León por el dolor que produce el engaño, como por la vergüenza de ser el engañado frente a todos. León no estaba dispuesto a repetir esa historia, pero necesitaba una mujer para que se hiciera cargo de las tareas domésticas y lo proveyere de descendencia. Por eso elige a Gertrudis, por trabajadora, por estar en edad de procrear, y, sobre todo, por fea como condición que garantiza su fidelidad.

Siempre callada, su presencia es invisible y es capaz de hacer los trabajos más agotadores además de servir a un marido mujeriego que la ignora, y de atender a los seis hijos varones y a las dos mujeres que le ha parido. Hasta que un día llega al pueblo un fotógrafo.

La historia en adelante cambia previsiblemente: la convence de que salga en la foto familiar que le encargan tomar. La mira, la ve, se acerca, y se queda un día más para seguir tomando fotografías a la familia. No sabemos qué hablan ni qué nace entre ellos, solo que:

A la mañana siguiente cuando (todos) se levantaron encontraron todavía las lámparas prendidas sobre las mesas y los postigos sin asegurar y la puerta sin llave ni tranca. No había fuego ni comida hecha ni desayuno listo ni vacas ordeñadas ni agua para tomar ni para lavarse ni pan cocinándose en el horno ni nada de nada. Mi abuela Gertrudis se había ido con el fotógrafo, nos dice el narrador.

Hasta aquí el cuento de Gorodischer: un relato enmarcado desde un tiempo presente donde una fotografía es el disparador de una analepsis que nos pone al tanto de la historia de una mujer fea que deshonra a su familia.

3. LA MIRADA DEL OTRO EN MENIS

María Victoria Menis lleva el cuento al cine en el año 2008 y sitúa la historia entre 1892 y 1929 en una colonia de Entre Ríos, provincia de Argentina. En *La cámara oscura* de Menis la trama argumental está sostenida por la misma temática: la tiranía de los cánones estéticos en la mujer. Pero Menis profundiza en aspectos poco trabajados en el cuento de Gorodischer, suma un nuevo factor a la construcción - destrucción de la identidad de Gertrudis: ¿qué pasa cuando la mirada del otro es la mirada de la madre?. La figura materna, que en el texto apenas aparece y es solo un personaje funcional para el desarrollo de la historia digamos que está ahí solo para parir a Gertrudis, en la película asume una fuerte presencia y una importancia capital.

Como en el cuento, Gertrudis nace de forma inoportuna en la explanada del barco, pero el primer defecto, antes que ser fea, es el de ser mujer. Su madre parturienta manifiesta decepción y rechazo al saber que el bebé que ha nacido es mujer y se niega a mirarla. Es la madre la que dice con dureza que no hay un nombre para ella porque solo hay nombres pensados para varones (en el cuento es el agotamiento el que le impide pensar en un nombre) y solo se acerca a mirarla por primera vez cuando uno de sus hijos ha exclamado ¡qué fea es!.

Son varias las escenas en las que Menis nos muestra el tratamiento desangelado que Gertrudis recibe de su madre o, la mayoría de las veces, la mirada descalificadora y castradora de esa madre que logra verse en su hija, que no puede ver belleza en ella. Esto va cincelandando la personalidad de Gertrudis. Es, en términos lacanianos “el estrago materno”. Dice Lacan en su *Seminario 17* sobre el vínculo madre-hija:

El papel de la madre es el deseo de la madre. Esto es capital. El deseo de la madre no es algo que pueda soportarse tal cual, que pueda resultarles indiferente. Siempre produce estragos. Es estar dentro de la boca de un cocodrilo, eso es la

madre. (Lacan 1992: 118)

En este punto deberíamos reflexionar sobre cuánto más profundo es ese estrago cuando el deseo de la madre se ve frustrado en la hija.

Muy pronto la niña entiende que es fea porque se percibe desde la mirada de su madre. Y entiende su fealdad como una condición que la convierte en un ser sin valor. En la etapa inicial de crecimiento se percibe el Yo desde la mirada de Otro, y el primer Otro existente para todo ser humano es la madre: y es la madre de Gertrudis, en este juego de espejos, quien constantemente le recuerda que ella no gusta, no vale, no sirve, no es. La fotografía aparece desde un comienzo como metáfora de la mirada del otro, y se repetirá varias veces a lo largo de la película.¹

La película tiene varios momentos en los que reconocemos la impronta surrealista (al punto de homenajear a Man Ray a través del personaje del fotógrafo que llega y “descubre” a Gertrudis. Uno de estos momentos lo encontramos en un corto animado por Rocambole, en el que presenciamos el fantaseo de Gertrudis, fantasía en la que claramente la niña expresa sus miedos y sus deseos.

El artista surrealista tiende a representar situaciones oníricas o de fantaseo que abren rendijas en el subconsciente dejando vagar la mente sin ningún freno inhibitorio. El fantaseo o sueño diurno, según Freud (palabra más que autorizada para los surrealistas) es un mecanismo de compensación de deseos insatisfechos. (Freud 1907)²

El corto muestra la interioridad del personaje, su temor manifestado en ese bosque oscuro y amenazante del que huye. Hasta que una mujer luminosa que abre el espacio y lo llena de colores, un otro que bien podría ser su madre (esto se insinúa en el gesto de pasar su mano por el vientre), hace contacto con ella

1 Véase: <https://www.youtube.com/watch?v=m6Y4W3GksYE>

2 <https://www.youtube.com/watch?v=PLJMdZPSJXA>

a través de la mirada. Observemos que recién ahí la niña tiene ojos. La “ve” y le transmite su luz a través de un beso que la libera de esa cáscara oscura que la oculta. Es el gusano que sale de la crisálida convertido en mariposa. Ese beso materno es el puente que la conduce del bosque amenazante a dormir en una rosa, de un entorno que la atemoriza y la expulsa, a otro que la contiene y la abraza. Aquí es importante reparar en cómo acompaña este cambio de estado el aspecto sonoro: música extradiegética que acentúa inicialmente el aspecto hostil del espacio, y que luego se diluye en notas de registro más alto y ritmo más pausado, remarcando la dulzura e intimidad del encuentro.

La Gertrudis adulta de Menis es una mujer que interviene silenciosamente en el mundo que la rodea, en cada detalle de su casa procura sembrar la armonía y crear belleza: los centros de mesa, la disposición de objetos decorativos en la casa, los vestidos que cose para sus hijas... Genera belleza al punto de tener unos hijos hermosos y es también capaz de conmoverse ante ella: un paisaje, una música, unas flores en el campo la emocionan y también la entristecen, porque ella ha sido privada de esa cualidad y permanece a la sombra.

Es interesante cómo Menis utiliza las posibilidades semánticas de la iluminación y el color, al hacer prevalecer la oscuridad en distintas tomas que realiza a la protagonista. En este sentido resulta sugerente una escena en la que León se está acostando en una cama de sábanas blancas sobre la que apreciamos el resplandor de la lámpara, mientras en un rincón oscuro de la habitación, Gertrudis, totalmente vestida de negro, acomoda con actitud sumisa y complaciente la ropa del marido. El título, *La cámara oscura*, se revela en esta escena como un código plurisignificativo gracias al aprovechamiento del lenguaje visual.

También echa mano a la intertextualidad con dos poemas de Alfonsina Storni. *Soy y Date a volar*. El primero es un soneto que Gertrudis está leyendo luego de un día laborioso, dedicado al servicio de su familia. Su contenido se adecua perfectamente

a su vida postergada al servicio de los otros. Sólo citaremos unos versos:

Soy suave y triste si idolatro, puedo
bajar el cielo hasta mi mano cuando
el alma de otro al alma mía enredo.
Plumón alguno no hallarás más blando.

Ninguna como yo las manos besa.

(...)

Sé la frase que encanta y que comprende
y sé callar cuando la luna asciende
enorme y roja sobre los barrancos.

(Storni 1951: 145)

El segundo poema de Storni, *Date a volar*, aparece en boca del fotógrafo que ha encontrado el libro que leía Gertrudis abandonado en una mesa, y le leerá a ella que se acerca apenas dos versos que son el anticipo del desenlace: *Anda, date a volar; sé golondrina/ Busca la playa de los soles de oro*. (Storni 1951: 98)

Así como la mirada del otro la desaprueba hasta no verla y convertirla en nada, la mirada del otro puede ser también la que le conceda existencia y la libere.

El fotógrafo francés que había sido corresponsal en la primera guerra, información que no tenemos en el cuento de Goro-discher, queda impactado desde el primer momento que la ve: su timidez, su comida, sus flores, y también su aspecto llaman poderosamente su atención. Decíamos que hay en el fotógrafo una referencia a Man Ray (esto se evidencia cuando vemos las composiciones que realiza en sus fotografías no comerciales), y sabemos que la belleza para el artista surrealista es aquella

que es capaz de provocar, de incomodar e interpelar a quien la ve. Una belleza que rompe los cánones de lo tradicionalmente aceptado, y Gertrudis rompe estos cánones.

Claramente es el fotógrafo el que ayuda a la protagonista a autopercebirse de otro modo y a abandonar la oscuridad a la que ha estado sometida toda su vida. Disfruta de sus comidas, aprecia sus detalles y descubre su belleza. A su vez, Gertrudis se enamora de su sensibilidad y su manera única de ver el mundo. Joan Battiste le habla, comparte con ella sus emociones, y, sobre todo, la mira. Gertrudis siente sobre ella su mirada y esto la inquieta. En una breve escena, un mínimo gesto, muestra que todo está cambiando: Gertrudis pasa frente a un espejo, y ella, que siempre había huido a su imagen bajando la vista, se vuelve, levanta la cabeza, observa su reflejo, se aprecia y por primera vez sonrío ante su imagen. Ella también se descubre.

A partir de aquí, Victoria Menis abre una puerta más y no se limita a repetir con exactitud el final del cuento de Gorodischer, en el que la mujer deja todo para escapar con el amante. Insistir en este final cerrado significaría no romper el círculo que construye a la mujer desde la imagen que el otro le devuelve. La aprobación o rechazo que recibe seguiría siendo la medida de valoración. Lo que conocemos es que Gertrudis, en privado, se deja retratar por el francés, se quita la ropa oscura y se ve hermosa mientras mira de frente a la cámara. Luego de eso, a la mañana siguiente, ya no está. Todo está sucio y desordenado como había quedado de la noche anterior, porque Gertrudis se ha ido.

En la película, Menis propone un final abierto donde no es posible saber si ella se va o no con el fotógrafo, y es porque esto realmente no importa. No importa si escapan juntos y viven felices, o si ella se va sola. El fotógrafo en la película es el impulso para poder romper con lo que la ata y salir al mundo. Como dice el poema de Storni, para “echar a volar”. Aquí resulta muy adecuado el término “transducción” utilizado por Darío Villa-

nueva para referirse a *la actualización de una obra literaria por parte de un cineasta según un sesgo interpretativo acorde con su idiolecto*. (Poyato Sánchez 2014: 133)

4. CONCLUSIONES

Marisa Victoria Menis nos habla, como Ángela Gorodischer, de la tiranía de los caprichosos cánones estéticos de un mundo donde prima la mirada del hombre, pero también de una tiranía de la estética aceptada y ejecutada también por la mujer, y de lo devastador que puede ser en la construcción de la personalidad de una niña esa constricción cuando la mirada del otro es la de la madre. Para finalizar, la película se vuelve más rica desde una lectura de género cuando Menis propone una independencia absoluta de la mujer, donde el otro puede ser un bastón, pero solo un bastón que la ayuda a iniciar un camino.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BLACK, NANCY (2003), *Medieval Narratives of Accused Queens*, Gainesville, University Press of Florida.
- BOHIGAS BALAGUER, PEDRO (1949), “Orígenes de los libros de caballerías”, en DÍAZ PLAJA, GUILLERMO (ed.), *Historia general de las literaturas hispánicas*, Barcelona, Barna, I, 519-541.
- CORTÉS GUADARRAMA, MARCOS (2008), “Manuscrito escurialense h-i-13: notas para un estado de la cuestión sobre la imagen de la mujer piadosa”, *Actas del I Congreso Internacional de Filología Hispánica, Jóvenes Investigadores*, Oviedo, Universidad de Oviedo, 427-438.
- FREUD, SIGMUND (1907), “El creador literario y el fantaseo”, *Obras Completas*, t. XV, Buenos Aires, Amorrortu, 370-406.
- GORODISHER, ANGÉLICA (1983), *Kalpa imperial*, Gigamesh.
- LACAN, JACQUES (1992), “El Seminario, Libro 17”, *El Reverso del Psicoanálisis*. Buenos Aires, Eudeba, 100-134.
- POYATO SÁNCHEZ, PEDRO (2014), “La transducción al cine de la novela.

Tristana: la forma cinematográfica buñueliana", Rev. *Signa*, 731-752.

STORNI, ALFONSINA (1951), *Antología poética*, Buenos Aires, Espasa Calpe.

