

La rebelión de la imagen revelada: mirando a través de "la cámara oscura"

Alejandra Heffes *

"Fotografiar es apropiarse de lo fotografiado... Aunque la cámara sea un puesto de observación, el acto de fotografiar es algo más que observación pasiva"
Susan Sontag

Resumen

La identidad social no está necesariamente determinada por la sociedad, sin embargo, se encuentra inevitablemente construida por ella y mediada por su discurso. Cada sociedad impone una concepción sobre lo corporal y lo bello que, al igual que la palabra, se halla sometida a una administración social, donde lo privado y lo público se entrelazan. Así el discurso funciona como un instructivo sobre el actuar, el hablar y hasta el pensar permitiéndole a cada integrante asumir el rol social que los demás sean capaces de reconocerle.

Estas líneas invitan a mirar a través de la protagonista del film "*La cámara oscura*", la imagen femenina que se define mediante la instauración de un tipo deseado de mujer según un patrón ideal construido socialmente para el actuar, el decir y el callar. Sin embargo, ella, se anima a descubrir y explorar los confines del universo en la puerta de su casa, al apropiarse de la palabra y re-crear una existencia que la salve. Gertrudis, se aleja del lugar común de la victimización creando un planteo superador al reforzar la marginalidad con la desobediencia imponiéndose a la invisibilidad y el silencio. Ella fue capaz de cuestionar los mandatos hablando desde el silencio al expresar su rebeldía ante una cultura de dominación, instalando la fotografía familiar en el centro de su hogar, a la vista, simbólicamente en el espacio público.

Palabras Clave: fotografía, cuerpo, patrones de belleza.

* FCH-DEM-UNICEN. Contacto: aleheffes@hotmail.com

Heffes, A. "La rebelión de la imagen revelada: mirando a través de 'la cámara oscura'" en *Zona Franca. Revista del Centro de estudios Interdisciplinario sobre las Mujeres, y de la Maestría poder y sociedad desde la problemática de Género*, N°31, 2023 pp. 168-197. ISSN, 2545-6504 Recibido: 1 de agosto 2022; Aceptado: 14 de julio 2023.

The rebellion of the revealed image: looking through “the camera obscura”

Abstract:

Social identity is not necessarily determined by society, however, it is inevitably constructed by it and mediated by its discourse. Each society imposes a conception of the corporeal and the beautiful that, like the word, is subject to a social administration, where the private and the public are intertwined. Thus, the speech works as an instruction on acting, speaking and even thinking, allowing each member to assume the social role that others are able to recognize.

These lines invite us to look through the protagonist of the film “The dark camera”, the feminine image that is defined by the establishment of a desired type of woman according to an ideal pattern socially constructed for acting, saying and being silent.

However, she is encouraged to discover and explore the confines of the universe at the door of her house, by appropriating the word and re-creating an existence that saves her. Gertrudis moves away from the common place of victimization creating an approach that overcomes by reinforcing marginality with disobedience, imposing itself on invisibility and silence.

She was able to question the mandates speaking from silence by expressing her rebellion against a culture of domination, installing the family photograph in the center of her home, in sight, symbolically in the public space.

Keywords: photography, body, beauty patterns.

Introducción

“hay que aprender a ver”
Maestro de Gertrudis en: “*La cámara oscura*”

La historia produce simulacros de belleza que poseen al mismo tiempo valor simbólico y valor normativo. Estos simulacros exorcizan el perturbador enigma sobre el cuerpo y lo reemplazan con imágenes que producen una objetivación ficticia que, por la selección de la que resultan, por la fascinación que ejercen y por la autoridad cultural que certifican, adquieren un alcance canónico. Estas producciones socio-históricas se convierten en ficciones reguladoras ya que es la

sociedad misma quien crea el sistema de convenciones que a su vez la define. Sustituye el funcionamiento del cuerpo físico por las reglas de un cuerpo socializado ya que, a través de un trabajo alquímico, crea una significación propia, característica de cada grupo. Cada sociedad moldea una visión del mundo que proyecta una mirada singular sobre el cuerpo, razón por la cual, éste no puede concebirse como un real ontológico, sino como una representación simbólica, producto de una determinada construcción histórica y social. Desde la perspectiva fenomenológica se constituye un nuevo punto de partida; el “volver a las cosas mismas” husserliano implica rescatar al ser humano como totalidad viviente y existente en un medio social, cultural e histórico por medio de la intencionalidad de la conciencia.

Entonces, el cuerpo, como primer territorio de poder, establece su centralidad como dimensión vital y biológica constituyente del sí mismo. La existencia del ser es corporal y el cuerpo, como ese primer espacio habitado, se convierte en una porosa frontera entre el adentro y el afuera. Producto de la acción individual y colectiva, se convierte en centro del simbolismo social, el cuerpo es considerado como un elemento de gran alcance para analizar sus diversas formas de existencia en las diferentes estructuras sociales. Para Le Breton (2002), sin un cuerpo que le proporcione un rostro, la persona no existiría y vivir consiste en reducir continuamente el mundo al cuerpo, a través de lo simbólico que éste encarna.

Para Merleau Ponty (1986) un simple movimiento activa el cuerpo y lo pone en juego ya que éste responde a los estímulos de las cosas. Lo corporal cobra existencia necesariamente en un “aquí” y “ahora” construyendo esa “realidad suprema” de la que hablan Berger y Luckmann (1966), dentro de una estructura tempo-espacial. De esta forma, en cada gesto quedan enlazados pasado, presente y futuro.

Es signo y representación y en su especificidad confluye la idea del “cuerpo como metáfora de lo social y lo social como una metáfora del cuerpo” (Le Breton, 2002: 38). Merleau Ponty (1986) insinúa que el mundo percibido siempre es mundo

para un sujeto que lo percibe, y éste será mundo para una conciencia encarnada en un cuerpo. De modo que se daría una incorporación de lo percibido por medio de la conciencia que lo vive, y a la vez la conciencia es concebida como cuerpo dirigido al mundo. Para él, mundo, conciencia y cuerpo mantienen una relación dialéctica y dinámica, en la que el cuerpo es el “medio general” que permite habitar y tener un mundo.

De modo que la imagen que las personas poseen de sí mismas es una construcción socio histórica-cultural que refiere a la forma en que la apariencia, genera una representación mental, compuesta por un esquema corporal perceptivo que modela las emociones, pensamientos y conductas asociadas. Son representaciones sustitutas, “ficciones” de corporeidad, entendiendo el término “ficción” en sentido de producción. Estos sucedáneos tienen la doble función de simbolizar el cuerpo por medio de representaciones y de fijarlo según normas con la ayuda de modelos idealizados. En la cotidianeidad, el cuerpo se vuelve invisible, ritualmente borrado por la incansable repetición de situaciones y la familiaridad de las percepciones, de modo que, muchas sociedades ya no logran distinguir entre el hombre y su cuerpo.

Los modos de relación, la dinámica afectiva de la estructura familiar, la manera en que la persona se sitúa en esta trama de la sumisión o la resistencia que oponga, da lugar a coordenadas que son consideradas esenciales en el proceso de socialización. El cuerpo existe en la totalidad de sus componentes por el efecto conjugado de la educación recibida y las identificaciones que llevaron al actor a asimilar los comportamientos de su medio. El orden social se filtra a través de las acciones del hombre para tomar allí fuerza de ley, el cuerpo es la interfaz entre lo social y lo individual, la naturaleza y la cultura, lo psicológico y lo simbólico.

Pero estas representaciones sobre el cuerpo han sufrido a lo largo de la historia un proceso de transformación, en especial las referentes al cuerpo femenino y el aspecto que más ha afectado a esta concepción es el ideal de belleza como

arquetipo imperante. Es posible pensar, entonces, que la belleza, asociada a la perfección áurea de las formas, es un concepto que surge en un espacio socio-histórico determinado y que se torna una exigencia de esa misma cultura que la define.

Estas líneas se proponen analizar el entrecruzamiento de tres temporalidades que se amalgaman evidenciando las pervivencias que subsisten frente a estas categorías que, si bien son históricas, refuerzan su marca en el espacio social. Se trata de la época en la cual transcurre la narración literaria, que data de fines del siglo XIX primeras décadas del XX, 1983, momento en que la autora, Angela Gorodischer, escribe el cuento y el tiempo en que María Victoria Menis reconstruye la historia de *La cámara oscura*, año 2007.

Si bien la percepción de lo bello está marcada por el relativismo histórico, las distintas épocas, no logran alterar las expectativas y exigencias a la que es sometido el cuerpo de la mujer para adaptarse a los rígidos cánones socio-culturales vigentes en cada uno de esos momentos. Se produce una fusión temporal donde la problemática de la estética como medida social de valoración de la mujer permanece en el tiempo y se vincula directamente con la cosificación y la desvalorización del género. Entonces, cobran preeminencia las apariencias y la mirada del otro es quien define nuestra posición dentro del todo social, de modo que el cuerpo se convierte en una transcripción de la persona.

Pero la idealización femenina no es simple cuestión estética, sino también una cuestión política fuertemente vinculada al concepto de poder. Si bien la concepción de belleza ha estado durante siglos asociada principalmente a la mujer, la historia demuestra que el concepto de belleza femenina ha sido definido por el mundo masculino. De modo que esta noción resulta ser una construcción patriarcal cuya ideología ha intentado mantener a la mujer dedicada a intereses inmediatos, y alejada de cuestiones sociales e inclusive intelectuales, vinculando la representación de lo bello a ideales que refieren exclusivamente a la apariencia

física. Este ideal de belleza, tan fuertemente controlado, se aloja en una zona opaca que se convierte en referencia invisible de la sociedad que lo especifica.

Las concepciones sobre el cuerpo se hallan sujetas a las nociones de persona y a la conciencia del arraigo corporal, sólo se manifiestan en períodos de tensión del individuo. Entonces nace el sentimiento provisorio de una dualidad que rompe la unidad de la presencia: el sujeto se siente cautivo dentro de un cuerpo que no le pertenece.

“*La cámara oscura*” (María Victoria Menis, 2007) propone pensar la cuestión de la belleza como reflejo de una sociedad donde la diversidad no logra ser aceptada. Desde su trama cuestiona el poder de la mirada y la capacidad de singularizarnos a través de cómo y qué elegimos ver. Pone en debate la concepción basada en la mirada que aísla al distinto y lo destierra del todo social, expresando su disimulada intolerancia frente a ese “otro” que esa misma sociedad ha construido. Es su propio cuerpo quien increpa a la protagonista, su rostro la interpela, la expone a situaciones límite al punto de pensar que, su propia corporeidad, es quien se volvió en su contra. Este estigma la perseguirá durante casi toda su vida, que transcurre huyendo sistemáticamente de la mirada de los demás. Crece como una sombra ocultándose, desplazándose tratando de pasar inadvertida, tal como le enseñó su madre.

LA HISTORIA DETRÁS DE “*La cámara oscura*”

“mi padre agradeció toda su vida haber llegado a esta tierra. Ellos escapaban de los pogroms, de la muerte”. Gertrudis en: “*La cámara oscura*”

La historia que narra *La cámara oscura* se enmarca en las últimas décadas del siglo XIX cuando un barco cargado de inmigrantes llega con el objetivo de instalarse en tierras argentinas. En la explanada, mientras intentan desembarcar, una mujer que llega con su familia huyendo de los pogromos de la Rusia Zarista a Buenos

Aires, da a luz ante la mirada indiferente del resto de los viajeros que parecen naturalizar la escena. En ese momento y, a medio camino entre el barco y tierra firme, en aquel “no lugar” nace Gertrudis.

Llega a una familia que, desde su nacimiento, la envuelve en miradas despectivas; su madre no deseaba una hija mujer y en un gesto de rechazo a su existencia, hasta se niega a darle un nombre. Esta negación al reconocimiento de su identidad, es la marca indeleble a través de la cual transcurre el film “*La cámara oscura*” homónima del cuento de Angélica Gorodischer¹. Como representación de aquello inesperado, se reafirma la idea de su no pertenencia. Y como una constante en su vida aparecerá el obturador de la cámara como ese lugar desde donde se ve y es vista, donde se hace presente la mirada del otro.

La trama se desenvuelve en torno a una tensión binaria entre términos opuestos que expresan el contraste entre Gertrudis y sus hermanas. Mientras ellas aparecen envueltas en colores, extrovertidas y alegres, Gertrudis viste ropas oscuras, remedando una sombra imperceptible que se desplaza entre la gente, ocultándose y dirigiendo su mirada siempre hacia abajo “para disimular el ojito”. Su madre, la primer mirada que recibe, se encarga de recordarle una y otra vez su ausencia de belleza y la imposibilidad de cumplir con las expectativas familiares y sociales, sin siquiera considerar su brillante desempeño en la escuela de la Colonia entrerriana.

¹ Angélica B. Arcal de Gorodischer es una escritora argentina nacida en 1928 que eligió Rosario como ciudad de vida y recientemente fallecida. Está considerada como una de las tres voces femeninas fundamentales dentro de la literatura Iberoamericana. Solía definirse como “feminista” y sus personajes femeninos están creados distantes de los estereotipos trágicos de las heroínas. “Hay muchas mujeres que consiguen lo que querían sin hacer una revolución, sino naturalmente, como puede hacerlo un hombre. En 2016, con motivo de la presentación de uno de sus libros “Las nenas” donde las protagonistas son niñas que desafían las reglas, escapando a situaciones opresivas impuestas por la lógica masculina, decía que estaba “cansada de las mujeres vencidas en nuestra sociedad falogocéntrica, que terminan muertas, alcohólicas o suicidadas” para ello proponía “cortar con ello literariamente hablando. Una nena también puede revelarse desde su lugar en la sociedad, que no es solamente obedecer a mamá”. https://www.eldiarioar.com/sociedad/93-anos-murio-escritora-angelica-gorodischer_1_8721267.html- febrero-2022

Las distintas etapas de su vida quedan grabadas en fotografías que guardan el registro de su imagen capturada por una cámara, que desde su niñez hasta su presentación en sociedad la muestra de forma etérea, casi huidiza. Siendo joven es prometida en casamiento a un acaudalado viudo quien venía de un matrimonio escandaloso en el que su bella esposa era señalada en el pueblo por sus aventuras y conquistas. Pese a que le fueron presentadas todas las hermanas, la idea de no tener que cuidar y celar a su nueva mujer, hizo que, por antagonismo, la elección recayera en Gertrudis, quien ni siquiera acompañó el festejo de su familia que celebró la ansiada boda durante tres agitados días.

El tiempo la encuentra como una esposa servicial y abnegada, madre de cinco hijos, que continúa con el mismo rol que mantenía en la casa paterna, cuidando de todo y de todos, siempre ocupándose de aquellos detalles otorgadores de sentido que casi nadie percibía ni valoraba. Como un lujo de la época y como un gesto casi hedonista, León, su esposo, contrata a un fotógrafo francés para que retrate a la familia completa. Jean Baptiste llega a la casa, se hospeda allí un par de días y comienza a fotografiar todo lo que lo asombra. Gertrudis se niega a ser retratada e intenta desvanecer su figura de la escena, mientras León y sus hijos posan orgullosos por los logros obtenidos. Sin embargo, a pesar del esfuerzo de la familia por lucir viriles, bellos y felices, quien logra cautivar la mirada de Jean Baptiste es Gertrudis. La contempla de una manera diferente, la observa, la ve.

El fotógrafo francés antes de llegar a la Argentina, había estado en contacto con el horror de la guerra como corresponsal, habiendo conocido el lado más cruel y oscuro de la humanidad y esas escenas desgarradoras, rodeado de mutilados y cuerpos sin vida, habían modificado para siempre su modo de ver la vida e inclusive el mundo real. En Europa había comenzado a participar del movimiento surrealista¹¹

¹¹ El artista surrealista tiende a representar situaciones oníricas alejadas del mundo racional que marcó tan profundamente el quiebre de los ideales del progreso indefinido y el optimismo después de la Primera Guerra Mundial. En su intento por criticar el mundo de la razón habilita la fantasía que no solo vive en el mundo del sueño, sino también en el subconsciente freudiano que permite el vagar de la mente ignorando cualquier freno inhibitorio. La fantasía o sueño diurno es el que también se

y como otros artistas anhelaba encontrar nuevas formas de expresión. Éstas eran necesarias ya que el antiguo canon de belleza había estallado. Para él, las poses impostadas de León y sus hijos tenían algo de absurdo y artificial, su mirada busca algo diferente, algo digno de verdadera admiración. En su proceso de búsqueda, descubre el rostro de Gertrudis, y su mirada logra desplazarla de esa atmósfera de sombras y silencios que habitaba para situarla en otro espacio. Su mirada es diferente y a través de él, Gertrudis, se re-encuentra. Se mira, se observa, se reconoce.

Sobreviene aquí la idea de la percepción de la realidad como construcción, como creación a partir de una mirada y en este sentido, Gertrudis, siendo reconstruida se re-construye. Hasta la llegada del fotógrafo francés la marca de otras miradas le había impedido verse. Gertrudis dejará de mirar hacia abajo. Levanta la cabeza. Se mira al espejo. Se piensa. Sonríe. Se re-inventa.

LA MIRADA DESEADA

¡Ay! Gertrudis... acordate que cuando mires a la cámara tenés que bajar la cabeza para que no se vea el desvío del ojito".
Madre de Gertrudis en: "*La cámara oscura*"

Como lo expresa Le Breton (2002) la existencia es, en primer término, corporal. Las acciones que tejen la trama de la vida cotidiana implican la intervención de esa corporeidad humana que representa un fenómeno social y cultural, materia simbólica, objeto de estereotipos e imaginarios sujetos a la invención histórica del hombre-modelo y la consecuente corrección del hombre histórico de acuerdo a un determinado patrón. El cuerpo al no existir en estado natural, siempre está inserto en una trama dentro de la cual cobra sentido que expresa cómo la concepción de las formas culturales trabaja y presiona sobre él, "nuestros cuerpos hacen las veces de nuestra casa, el hogar primero", son el espacio interior que reconoce Bachelard,

sumerge la Gertrudis niña, simboliza la posibilidad de expresar sus miedos y compensar sus deseos insatisfechos.

“los cuerpos están en nosotros tanto como nosotros estamos en ellos” (Bachelard, 1990: 188).

No tenemos un cuerpo, “somos” somáticos, escribe Heidegger (2014), ya que los seres humanos se interpretan a sí mismos desde un horizonte de prácticas, instituciones y prejuicios socio-históricos que prescriben su situación hermenéutica. Es el eje de la relación con el mundo, el lugar y el tiempo en el que la existencia encarna. El cuerpo guarda un conocimiento tácito de su lugar en el mundo. Por eso, el cuerpo-hogar simboliza el refugio afectivo y emocional del sí mismo, “El cuerpo actúa como superficie de inscripciones de los sucesos, mientras que el lenguaje lo marca y las ideas lo disuelven” (Bachelard, 1990: 184). Es el terreno de objetivación de lo social.

En tanto que espacio-lugar, el cuerpo indica, parece hablar desde sí, se revela enviando señales como signos de una superficie a ser leída, como espacio persistente atravesado por las macro regulaciones. Es el vehículo primero de la sociedad, de su conquista y dominación, es finalmente quien define el éxito o el fracaso de todo proyecto social. El cuerpo se convierte en recinto del sujeto, el lugar de sus límites y de su libertad, el objeto privilegiado de una voluntad de dominio que le permite concebirse como sí mismo, se erige como la frontera precisa que marca la diferencia entre las personas. Esta concepción moderna sobre el cuerpo implica la ruptura del sujeto con los otros, conformando así una estructura social, de carácter individual. La experiencia humana, más allá del rostro insólito que adopte, está basada en lo que el cuerpo realiza, en aquello que el cuerpo muestra, el hombre habita corporalmente el espacio y el tiempo de la vida. El cuerpo, moldeado en un escenario histórico-cultural, en el que habita el sujeto, es un vector semántico por medio del cual se constituye la evidencia de su relación con el mundo, sus actividades perceptivas, la expresión de sus sentimientos, las convenciones de los ritos de interacción, gestuales y expresivas, la “puesta en escena” de la apariencia.

Aquello que el hombre pone en juego en el terreno de lo físico se origina en un conjunto de sistemas simbólicos. Del cuerpo nacen y se propagan las significaciones que constituyen la base de la existencia individual y colectiva.

Como emisor o como receptor, el cuerpo produce sentido continuamente y de este modo el hombre se inserta activamente en un espacio social y cultural dado. El cuerpo al no existir en estado natural, siempre está inserto en una trama dentro de la cual cobra sentido. El proceso de socialización de la experiencia corporal, inherente a la condición social del hombre, deja sus marcas más profundas especialmente durante la infancia y la adolescencia y las pautas y modelos aprehendidos se muestran insuficientes para comprender la propia existencia.

Dado que la expresión corporal se modela socialmente, son los otros quienes contribuyen a dibujar los contornos de su universo y a darle al cuerpo el relieve social, le ofrecen la posibilidad de construirse como actor a tiempo completo de la colectividad a la que pertenece. Dentro de una misma comunidad social, todas las manifestaciones corporales de un actor son virtualmente significantes para sus miembros. Únicamente tienen sentido en relación con el conjunto de los datos del simbolismo propio del grupo social. “No existe nada natural en un gesto o en una sensación” (Le Breton, 1992: 88). “En aquellas sociedades donde aún perviven estructuras relativamente tradicionales y comunitarias el “cuerpo” es concebido como el elemento que liga la energía colectiva. A través de él, cada hombre está incluido en el grupo” (Le Breton, 1992: 91). En las sociedades comunitarias, integradas por los colonos judíos de fines del siglo XIX, la existencia de cada uno se funde en el principio de “lealtad al grupo”. El cuerpo no existe como elemento de individuación, como categoría mental que permite pensar culturalmente la diferencia de un actor con otro, ya que nadie tiene permitido distinguirse dentro del grupo. Y esta diferencia provoca dolor al estigmatizado.

Así como el dolor físico es una señal de que algo está mal en el cuerpo, otro dolor que es social manifiesta que ese cuerpo social ha sido lastimado, “en un

sentido similar, la vergüenza es una señal de que hay algo está mal en una formación social” (Goudsblom, 2008: 23). En la búsqueda de aprobación de la mirada del “otro”, a partir de la apelación a su anuencia, es que se establecen las reglas del juego del intercambio social, así es posible concebir que la vergüenza como dolor social, “deriva del miedo, del miedo a perder los dos premios más preciados de la vida social, el respeto y el afecto” (Goudsblom, 2008: 21).

Además de ser un vehículo mediador en nuestra relación con el mundo y de ser sujeto de intencionalidad originaria, el cuerpo también tiene capacidad expresiva y significativa por medio de la gestualidad. El cuerpo visible dispone de una especial elocuencia, en virtud de la cual un gesto presenciado tiene un carácter de solicitud, de pregunta que suscita una respuesta. “No hay emociones que no sean aprendidas y ya que ninguna emoción existe genéticamente fijada a un patrón, la vergüenza puede pensarse como una emoción exclusivamente social, surge en la interacción social y sólo funciona en ella”. (Goudsblom, 2008: 22). La indiferencia y el desprecio que Gertrudis recibe de sus compañeros, o del resto de los jóvenes, por no alcanzar el ideal de belleza deseable, vuelven problemática su relación con el mundo^{III}. A lo largo del desarrollo de la trama de la película, ella intentará encontrarse y producir un sentimiento de identidad que la reconcilie con su apariencia.

“Los seres humanos son sensibles a las presiones del grupo, a menudo sin querer o sin darse cuenta, dejan que sus propias ideas y acciones sean influenciadas por lo que otras personas, pares o superiores hacen y dicen” (Goudsblom, 2008: 14) por eso, ella percibe y padece gestos de desaprobación. “El dolor social, es social, “en sentido doble: es infligido socialmente por la gente que “avergüenza”, como castigo y demostrado socialmente por la otra persona que es avergonzada como expiación” (Goudsblom, 2008: 23).

^{III} Ejemplo de estas situaciones son las escenas donde se desarrollan las clases en el aula escolar o el momento del baile cuando las jóvenes son presentadas en sociedad y ningún joven se fija en ella ni la invita a bailar.

Como una constante en las secuencias que van marcando las distintas etapas de su vida, siempre hay una fotografía que testimonia ese ritual de paso, en varias, su imagen aparece con la cabeza baja, como le indicara su madre de pequeña, tapando con su cabello el desvío de su ojo y en otras simplemente desplazándose por la escena o casi despegándose de ella “ hay muchas reacciones de comportamiento tales como esconder la cara de uno detrás de la cara del otro, o agachar la cabeza, lo cual puede ser altamente espontáneo pero también es susceptible de ser aprendido, controlado, ritualizado” (Goudsblom, 2008: 19). “La vergüenza puede ser muy dolorosa para las personas que la sufren, que se la esconden a sí mismos. Si la vergüenza no-reconocida y escondida crece galopantemente, puede tener enormes consecuencias” (Goudsblom, 2008: 20). Las ocasiones de vergüenza son situaciones de interacción social en las cuales las personas creen no haber cumplido con lo que se espera de ellas, se sienten culpables por haber fallado. De modo que la vergüenza es una emoción exclusivamente social más que casi todas las demás emociones, surge “en” y “por” la interacción social y sólo funciona en ella, incluso a nivel inconsciente.

En la escena de la primer foto familiar, ante el pedido de la madre de ocultar su “defecto”, Gertrudis niña, coloca una muñeca delante de su rostro, como una metáfora de la belleza idealizada. La elección de la muñeca puede entenderse como un objeto elegido por el principio de sustitución que posee como función prioritaria: reparar, proteger, escudar. El objeto entra a “jugar” con quien lo manipula, interacciona y se deja usar como parte de un drama, en el cual esa muñeca refugio se convierte en protección frente al disparo producido por la cámara.

Porque lo que importa son los otros, es frente a ellos que se inscribe la vergüenza al sentir que se ha dañado el respeto o afecto por la persona. Al hacer algo desfavorable, se pone la posición social en riesgo “Sentimos que nos merecemos la humillación o quizás incluso la exclusión, y mostramos cómo nos sentimos: pequeños y que no vale la pena que nos vean...” (Goudsblom, 2008:22). La vergüenza nunca existe antes de la mirada otorgada. Es la mirada ajena la que

actúa como estímulo y produce en el sujeto una emoción que es reflexiva, pero no es necesario que el observador crítico sea real, sino que puede ser virtual, imaginado o sólo habitar en el recuerdo, como la madre de Gertrudis. Es una mirada que resulta del fenómeno de ser juzgado u objetivado, sobre la base de la mirada de un observador, que aun viniendo de fuera no puede ser ignorado, la sociedad hizo lo suyo, ya está internalizada...

LA MIRADA NEGADA

“Las cosas no son siempre lo que parecen”.
Jean Baptiste en “*La cámara oscura*”

La protagonista, Gertrudis, es dueña de un nombre^{IV} particular que permite reforzar la negación de una identidad perteneciente a la tradición cultural judaica y también de una mirada especial sobre el valor de los detalles y la belleza de las pequeñas cosas, rasgos que tampoco le permiten vincularse con los otros. Su propia familia, la comunidad e inclusive ella misma ha decidido habitar su vida desde el lugar de los diferentes.

Así, ubicándose desde el lugar de los “privados de belleza” va conformando un mundo propio, cerrado, en el que habita como una mujer ignorada, silenciada que procura existir en una realidad de la que diariamente intenta huir. Llegada a la edad de casarse, su vida transcurre junto a un apuesto viudo, figura central de la familia, que es admirado por sus hijos. A lo largo del film se suceden largas secuencias que retratan las labores del día a día en las cuales, los cotidianos rituales femeninos son sobrellevados rutinariamente con el ritmo cansino propio del mundo rural en los albores del siglo pasado. Estos quehaceres diarios conviven con el desinterés de un marido que llegó a su vida ante la necesidad de conseguir “una”

^{IV} Su nombre, en lengua germana, significa “fuerza de lanza”. De hecho al momento de nacer su madre se niega a ponerle nombre ya que solo tenía pensado nombres de varones, y el nombre que recibe es el que le sugiere el funcionario de migraciones al padre al momento de inscribirla en el acta de nacimiento. No tiene nombre que remita a la identidad judía y por nacer en la explanada, fuera del barco, debe ser inscripta como argentina.

mujer que nadie mirase y que le pudiese proporcionar descendencia, preferentemente masculina para colaborar con las tareas rurales. Son estas familias inmigrantes quienes dieron origen a la mítica figura de los “gauchos judíos” dedicados a labrar la tierra en las colonias agrícolas entrerrianas^V.

En estas escenas, se destaca la claridad de los exteriores, la abundancia de luz blanca en las escenas diurnas, la utilización de una amplia gama de colores pasteles que acentúan los tonos claros de las porcelanas, los recipientes, las palanganas, las amplias camisas de franela y los vestidos claros de sus hijas impecablemente planchados. En medio de ese ambiente, Gertrudis se destaca como una nota disonante: morena, callada y siempre vestida de negro, como manifestación de la ausencia de color. Quienes la rodean acostumbrados a su evanescente presencia, enceguecidos por los erráticos cánones de perfección que propone una concepción epocal de belleza hegemónica, refuerzan la diferencia ignorando los sentimientos de quienes han sido exiliados, escindidos de un todo social que no termina de aceptarla. De hecho, Gertrudis no comparte el espacio con el resto de la familia, sirve la mesa pero se sienta a un costado de la mesa y se dedica a tareas de bordado mientras sus hijos y marido disfrutan de lo que ella les ha preparado.

Se convierte así en una mujer casi invisible, traslúcida, ignorada por los otros, alejada de los círculos sociales, aunque pese a ello, no renuncia a ver el mundo que la rodea con un ávido interés por esas mínimas muestras de belleza que sólo se hacen perceptibles al detenerse a contemplar los detalles que sólo ella creaba. Gertrudis procura dar armonía y belleza silenciosamente a todo aquello que tocan sus manos: los centros de mesa, la ropa de sus hijas, la disposición de los objetos decorativos en la casa, genera tanta belleza que también se las ha heredado a sus hijos e hijas. Lo bello de su vida también se hace presente en la lectura solitaria de

^V Las colonias fueron fundadas en la Argentina por el Barón Maurice de Hirsch (1831-1896). El gran protagonista de esta etapa fue el proyecto colonizador que diseñó este filántropo judío alemán – la *Jewish Colonization Association (J.C.A.)* – para ofrecer un hogar seguro a aquellos judíos cuyas libertades eran suprimidas en sus países de origen.

los poemas de Alfonsina Storni^{VI}, en la penumbra de su casa cuando la familia descansa.

En el transcurso de la trama de *La cámara oscura*, puede identificarse la utilización de varias metáforas. Desde un enfoque epistemológico y por su papel heurístico, ellas permiten una explicación del mundo dirigiendo el pensamiento de un ámbito conocido hacia otro desconocido. Permiten entender el funcionamiento de un sistema a partir de la intersección de dos campos semánticos. Es un procedimiento que permite comprender una realidad en términos de otra. No es posible pensar o hablar sin metáforas, las metáforas son un síntoma, reflejan la sociedad que las utiliza. Una vez aceptado un campo metafórico, no sólo se explica el mundo de una determinada manera, sino que también se excluyen otras formas de explicación y cualquier otro marco metafórico es desechado por impensable: la lógica metafórica que se establece es tan poderosa que se acepta como “real”.

Si bien no implica una identificación total biunívoca entre sujeto y concepto, la metáfora selecciona connotaciones que además del sentido arrastran al término. Un sistema metafórico refleja el imaginario colectivo que la crea y la difunde, impone una lógica aprendida y sentidos socialmente compartidos. La metáfora “impregna la vida cotidiana, no solamente el lenguaje, sino también el pensamiento y la acción” (Frigolé, 1987:136), ya que las metáforas como expresiones lingüísticas son posibles, debido a que adquieren sentido precisamente en el marco de relaciones del sistema conceptual de una sociedad determinada. Es por esto que, el sistema conceptual en términos del cual es presentada y representada la mujer está condicionado históricamente y no podría entenderse independientemente de su

^{VI} “Anda, date a volar, sé golondrina/busca la playa de los soles de oro/gusta la primavera y su tesoro/la primavera es única y divina - Corre, camina más, es poco aquello.../aún quedan cosas que tu mano anhela/corre, camina, gira, sube y vuela:/gústalo todo porque todo es bello”. Estrofas de “Date a volar”, poema que lee Jean Baptiste a Gertrudis en una de las escenas. “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”. Estrofas del poema “Soy” que lee la protagonista en la soledad de la noche.

fundamento en la experiencia mediada por un esquema conceptual específico del mundo rural de fines del siglo pasado.

La cámara oscura está atravesada por metáforas que sugieren representaciones que refuerzan significados simbólicos desde otros lugares. En el film abundan las escenas interiores dentro de la casa que expresarían la protección que siente Gertrudis en el ámbito familiar donde ella se siente cobijada ya que, es dentro de ese mundo, en el que puede volverse invisible a la mirada de ese afuera que le es hostil. La potencia metafórica de la casa también refiere a los alimentos y la simbología de lo culinario, es el hogar, el lugar donde se enciende el fuego, donde se cocina. Aparecen varias escenas en las que puede verse a la protagonista cocinar para la familia en el interior del hogar elaborando conservas tapadas que prolijamente guarda en frascos de vidrio transparentes bien cerrados. El contenido de lo guardado, para que se conserve, está preparado para quien quiera destaparlo. Podría establecerse aquí una relación metafórica entre la preparación y guardado de los alimentos para un tiempo futuro y la añoranza secreta de Gertrudis de que alguien se interese por conocerla y al des-cubrirla, llegar a su interior. Mientras desarrolla todas estas actividades, ella lleva puestos delantales oscuros al igual que su vestimenta, característica que mantiene desde su juventud y hasta casi el final del film. Es la oscuridad de su ropaje lo que refuerza la idea de ocultamiento, del cuerpo cuyas formas se invisibilizan al vestirse con prendas holgadas en un intento de consciente des-corporización.

Pero sin duda la característica más sugerente del personaje principal de la historia es su silencio. Para Lacan (1994) dar la palabra es reconocer al sujeto, como sujeto de la palabra, que puede intercambiarla y al hacer uso de la palabra se erige como un ser de lenguaje. Pensar el mundo significa hacerlo inteligible mediante una actividad simbólica que consiste en el uso apropiado de la lengua, el mundo se descubre a través del lenguaje que lo nombra y las palabras esbozan significados y constituyen una herramienta para comunicarlo.

El silencio, con sus palabras no dichas, no equivale a ausencia, sólo es un silencio del decir; es lo no expresado de manera explícita. Está dicho, pero de otro modo. Es un decir latente, escondido o sugerido, un decir desde otro lugar que implica estrategias de enunciación específica y un proceso de desciframiento de sentidos escondidos y contenidos sobreentendidos.

Significa callar para sugerir, ocultar para enunciar. La interpretación adquiere de este modo vital importancia, ya que establece una particular relación con quien “escucha”, de modo que la instancia de recepción cobra un rol marcadamente activo. El silencio, la reserva y la palabra retenida son atributos sociales aprendidos e incorporados, pueden incluso ser considerados hábitos que remiten a determinadas épocas y grupos sociales, de modo que el poco hablar será uno de los atributos propiamente femeninos durante diferentes épocas. Sin embargo, “el silencio es una opción entre el decir hablando y el decir callando” (Castilla del Pino, 1992: 80), se recurre a él para decir entre líneas, por desplazamiento, contorneando o desviando, para mostrar disimulando. “La sociedad humana está condicionada por la capacidad de hablar; pero recibe su forma –lo que, naturalmente, sólo se manifiesta aquí y allá- por la capacidad de callar” (Simmel, 1986: 397)

Entre lo que se dice y lo que no se dice, lo manifiesto y lo oculto, lejos de trazarse una férrea línea divisoria, opera un movimiento ininterrumpido en el cual, el sentido, la identidad y la relación con los otros adquiere una forma indeterminada y fluctuante, que contiene aquello que se dice junto con lo que no, en intrínseca correlación. El silencio, así, envuelve todo mensaje, y a la vez se deja envolver por éste, disfrazado de pausa o de intervalo, el silencio se manifiesta frente a la ausencia de respuesta. El silencio no forma parte del no ser y en tanto “ser” adquiere un contenido y un significado. Si bien representa un modo de expresión, de hablar callando, también se traduce en indiferencia, como forma de menosprecio. Gertrudis guarda un silencio simbólico, a lo largo de la historia. Ese silencio también forma parte de los mensajes sociales, que se evidencian cargados de amenazas o al menos de tensión.

El personaje principal mantiene escasos diálogos con el resto de los personajes, quienes solo en pocas ocasiones le dirigen la palabra. “El silencio es, pues, actuación. Actuación silenciosa”. Y por eso mismo “el silencio es un hacer” (Castilla del Pino, 1992: 80). Lo innombrable simula lo inexistente, lo que carece de relevancia y no merece ser expresado, sin embargo, el silencio como última frontera, convive y se articula con lo intrínsecamente expresable. Él tiene significado por sí mismo aunque no deje de permanecer en el orden mudo de lo innombrable, de lo indecible e inexpressable. El silencio es la alteridad radical de la palabra.

"Cada individuo es el universo de palabras que lo constituyen, el conjunto interminable de juegos de lenguaje en los que participa, las palabras que dice y las que deja de decir...La verdadera seducción que provoca el misterio del mundo se encuentra precisamente en esta permanente tensión entre aquello que es establecido por la palabra y lo que deja de nombrarse" (Colodro, 2004: 59). De modo que aquel enunciado que se reprime o que en algún momento se ha preferido olvidar, continúa presente, probablemente de otro modo, quizás irreductible y nunca limitado a la superficialidad del lenguaje. Callar, como en el caso de Gertrudis, puede convertirse en una decisión elegida, inclusive, como estrategia de supervivencia.

LA MIRADA INVERTIDA

“Nadie jamás descubrió la fealdad por medio de las fotografías. Pero muchos, por medio de las fotografías, han descubierto la belleza.”
Susan Sontag

Durante muchos años la vida de Gertrudis, transcurrió estando sin estar, diciendo sin hablar, suspirando y soñando alguna otra realidad posible, hasta que León, su esposo, contrata los servicios de un fotógrafo ambulante francés como regalo a sus hijos para que los retrate. En esa época, registrar los logros familiares materiales alcanzados mediante el trabajo, es uno de los primeros usos populares de la fotografía.

Su llegada, alterará la rutinaria existencia de esta mujer silenciosa y retraída. Y será el fotógrafo quien “la vea”, quien la des-cubra en su belleza, él quien a través de su cámara logrará capturar la impronta de su imagen. A lo largo del film se repite en distintos momentos un mismo mensaje: *“la presencia de Dios se muestra a través de la belleza de las cosas”*, dice el maestro a la Gertrudis niña. *“Las cosas no son siempre lo que parecen”*, agrega el fotógrafo treinta años después, para hablar, en otro momento, del “arte surrealista” que intenta encontrar una *“nueva forma de belleza en lo oculto”*. Esa belleza está en Gertrudis, siempre contemplativa y tímidamente extasiada por la belleza del campo, las flores de su huerto y por las páginas de sus libros de poesía. Una belleza que su familia no consigue apreciar.

En la primera fotografía familiar, ella se niega a retratarse, sin embargo, accede ante el pedido de Jean Baptiste que requiere su participación en la escena. Susan Sontag (2012), escribe que “muchas personas se inquietan cuando están por ser fotografiadas: no porque teman, como los primitivos, un ultraje, sino porque temen la reprobación de la cámara”, pese a que algo puede ser más bello en una fotografía que en la vida real. La cámara fotográfica actúa siempre como metáfora de la mirada del otro.

Para esta autora, detrás de la lente, el fotógrafo pareciera tener escasa importancia, pero en la medida en que es instrumento de una subjetividad intrépida y exploratoria, el fotógrafo lo es todo. Él permanece detrás de la cámara para crear un diminuto fragmento de otro mundo: un mundo de imágenes que procura sobrevivir a los fotografiados. Una vez terminado el acontecimiento, la fotografía aún existirá, confiriéndole una especie de inmortalidad e importancia de la que jamás habría gozado de otra manera. Precisamente porque seccionan un momento y lo congelan, todas las fotografías atestiguan la despiadada disolución del tiempo. Cada fotografía fija es un momento privilegiado convertido en un objeto delgado que se puede guardar y volver a mirar. El fotógrafo está comprometido, voluntaria o involuntariamente, en la empresa de volver antigua la realidad, y las fotografías mismas se convierten en instantáneas antigüedades.

Toda fotografía, parece entablar una relación ingenua, y por lo tanto más precisa, con la realidad visible, aunque en un sentido la cámara captura la realidad, las fotografías representan una interpretación del mundo. Fotografíar es apropiarse de lo fotografiado. Significa establecer con el mundo una relación determinada de conocimiento y por lo tanto de poder. “Aunque la cámara sea un puesto de observación, el acto de fotografiar es algo más que observación pasiva” (Sontag, 2012: 22). La cámara atomiza, controla y opaca la realidad. Es una visión del mundo que niega la interrelación, la continuidad, pero confiere a cada momento el carácter de un misterio. Las fotografías, que en sí mismas no explican nada, son inagotables invitaciones a la deducción, la especulación y la fantasía. La capacidad de la cámara para transformar la realidad en algo bello deriva de su relativa debilidad como medio para comunicar la verdad. No obstante, la representación de la realidad de una cámara siempre oculta más de lo que muestra. Las fotografías no se limitan a capturar la realidad de modo fehaciente. Es la realidad la que se somete a escrutinio y evaluación según su fidelidad a las fotografías.

Jean Baptiste, rodeado de oscuridad para realizar el revelado de las fotos, en su improvisado laboratorio, descubre mediante la entrada de un haz de luz, el reflejo que proyecta en la pared la imagen invertida de Gertrudis. Como una metáfora más, de la imagen, el fotógrafo, mira lo mismo que habían mirado tantas otras personas, pero ve algo diferente. Como artista de su época, sostiene los principios del surrealismo, para él la belleza reside en aquello que es capaz de incomodar, de provocar e interpelar a quien lo aprecia. Lo bello debe alterar los cánones de lo tradicionalmente aceptado, y Gertrudis se inscribe en esa concepción.

Este des-cubrimiento lo lleva a acariciar la pared en la que se reflejaba su silueta, como si esa sombra cobrase corporeidad real, “hay algo depredador en la acción de hacer una foto. Fotografíar personas es violarlas, pues se las ve como jamás se ven a sí mismas, se las conoce como nunca pueden conocerse; transforma a las personas en objetos que pueden ser poseídos simbólicamente” (Sontag, 2012: 31).

Así, la llegada del fotógrafo establece un antes y un después en la vida familiar, y la forma en que mira a Gertrudis, provoca transformaciones especialmente en ella. Sin embargo, pese a su esencia solitaria expresada durante su infancia y adolescencia, el mundo, aunque solapadamente, para ella existe y Gertrudis sabe de su existencia. Sólo está impedida de verlo como algo posible de habitar. Es sugestiva, la repetición de la escena en que ella, apoyada en el marco de la puerta a cualquier hora del día, deja perder su mirada más allá del horizonte como buscando algo que parece bastante más lejano que lo visible, ella guarda “una mirada que ya no mira un objeto particular, sino que mira al mundo” (Bachelard, 1990: 183).

Ese horizonte en el cual Gertrudis se pierde, se traduce en la inmensidad como “una categoría filosófica del ensueño” (Bachelard, 1990: 163), de modo que “la contemplación de la grandeza determina una actitud especial, un estado de alma tan particular que el ensueño instala al soñador fuera de su mundo próximo, ante un mundo que lleva el signo de lo infinito” (Bachelard, 1990: 163).

En el film, tanto el cielo como la llanura forman parte de la inmensidad y la observación de ambos, conduce al ensueño, como un estado en el cual se huye de ese mundo inmediato y enseguida se transporta lejos, se está en otra parte, en otro espacio. Es aquí donde el mundo se abre, se amplía y con él, la posibilidad de habitar una realidad distinta, quizás más acogedora. Pareciera que la inmensidad está en el interior de las personas, se encuentra “adherida a una especie de expansión de ser que la vida reprime, que la prudencia detiene, pero que continúa en la soledad. En cuanto estamos inmóviles, estamos en otra parte; soñamos en un mundo inmenso” (Bachelard, 1990: 164) y por paradójico que parezca, es a menudo la inmensidad interior la que da su verdadero significado a esa inmensidad que se presenta ante nuestros ojos. Se descubre, así que “la *inmensidad* en el aspecto íntimo”, es en realidad “una *intensidad*, una intensidad de ser, la intensidad de un ser que se desarrolla en una vasta perspectiva de inmensidad íntima” (Bachelard, 1990: 171). Dado su carácter de inmensidad, “los dos espacios, el espacio de la

intimidad y el espacio del mundo se hacen consonantes. Cuando se profundiza la gran soledad del hombre, las dos inmensidades se tocan, se confunden (Bachelard, 1990: 178).

Pero este permanente estado de fuga del mundo real, no es exclusivo de esta etapa de su vida. Durante su infancia solía provocarlo ante la indiferencia de su madre y el silencio atronador que mantenía como forma del castigar el incumplimiento de su hija con respecto a sus expectativas. Es que Gertrudis nunca fue parte de “lo esperado” y la mirada de la madre será fuertemente condicionante de su vida prefijando un destino, un carácter, una forma de ser y de dejar de ser. Ella es objeto de una mirada desangelada que engendra en ella marginación y auto-exclusión, años de oscuridad y repliegue ocupando un rol cercano a la invisibilidad. Sensaciones que logran traducirse en la animación del bosque tenebroso^{VII}, que remeda el mundo que la rodea, al que la condena la mirada excluyente de su madre.

Sin embargo, Gertrudis, decide no clausurar su existencia, aunque cuando habla pareciera estar pidiendo disculpas, el mundo de fantasía, del que se convierte en personaje central, es tan fluido que así como esa primer mirada maternal la sentenció, pudo entender que otra mirada le tendería un puente.

Durante la breve estadía del fotógrafo en la casa familiar, se producen intercambios de palabras, encuentro de miradas entre Gertrudis y él. Este acercamiento desestructura su rutina, ella pareciera habitar su mundo cotidiano pero desde otro lugar. Será un día soleado cuando en la cotidianeidad de sus

^{VII} En el film hay una escena animada, con clara referencia al mundo onírico del surrealismo, en la cual Gertrudis niña, atraviesa un bosque tenebroso, que intenta traslucir su interioridad. Se trata de un bosque oscuro que la acecha y amenaza por el cual corre huyendo temerosa hasta que una mujer hermosa y resplandeciente abre el espacio y lo inunda de colores y da lugar a la aparición de alguien que la mira y la ilumina a través de un beso que la libera de esa oscuridad que la cubría. Podría ser el esperado beso materno que actúa como puente entre el bosque amenazante a la cálida rosa en la que se duerme. Esto funcionaría como metáfora del pasaje de un entorno que la atemoriza a otro que la abraza y protege.

actividades, cruza por delante del espejo, pero algo se modifica. Ella que huía de su imagen bajando la vista, se vuelve. Esta vez se detiene a ver su reflejo. Levanta su cabeza, se mira y sonríe ante su propia imagen.

De hecho, el término espejo, procedente del verbo *specio*, significa mirar. Debido a ello es que se asocia este objeto etimológicamente con el sentido de la visión y el acto de la mirada, sin los cuales perdería su razón de ser. El espejo muestra lo que no se ve, ese espacio recóndito y desconocido al que sólo tenemos acceso a través de la mirada indirecta del reflejo, tergiversa este modelo simplificado que muestra la relación lineal entre observador y objeto: frente a una superficie reflectante, el sujeto que percibe se convierte así mismo en objeto percibido. Pero también puede llegar a ocultar en la misma medida que muestra. El espejo presenta una naturaleza paradójica: superficie y profundidad simultáneas, en la que la superficie real no se ve o se deja de ver y la profundidad es virtual, ilusoria e intangible. Este objeto se debate entre no poder reproducir la realidad, ni tampoco lograr engañar del todo: esencialmente, representa lo enigmático al lograr la simultaneidad de lo que se muestra y se oculta.

La metáfora del espejo al igual que las lentes de la cámara fotográfica, representan el territorio de la inversión como continuidad natural entre el afuera y el adentro, el derecho y el revés, expresando los dos sentidos de manera simultánea en la alteración de los planos. El espejo como productor de imágenes depende incondicionalmente del objeto que se refleja en tiempo real ya que la imagen reflejada es una representación inmediata, pero por su misma condición es fugaz, etérea, inaprensible. Simboliza el punto de encuentro entre lo material y lo intangible, entre lo conocible y lo desconocido, lo finito y lo infinito.

Pero el acto de ver significa también el de ser visto. Se presenta, entonces, una simultaneidad entre el acto de observar y ser observado. De hecho, desde que la ve por primera vez, Jean Baptiste, se dedica a observar a Gertrudis a través de la ventana del galpón donde se ha instalado. Los cristales de las ventanas como

objetos físicos constituyen una barrera espacial más o menos visible, divide espacios pero, al mismo tiempo, “permite mirar de adentro a afuera, o de afuera hacia adentro, creando esa posibilidad de “estar” con la mirada, sin habitar y ocupar un lugar en concreto” (Giraud, 2007: 69).

Así como los espejos y los cristales, en el film, también las celosías y postigos simbolizan el pasaje entre aquellos que son vistos y aquellos que saben que lo son, entre aquellos que son vistos y los que no lo saben, entre los que se creen al abrigo de las miradas y aquellos que saben que son mirados en un momento, entre aquellos que se exponen y aquellos que se protegen. Expresión de este mundo metafórico es la ambientación de la casona dentro de un mundo rural, en el que se muestra una casa totalmente abierta de día y entreabierta de noche. Todos los espacios poseen puertas vidriadas con postigos que se abren y cierran según la hora del día. La presencia de luz natural durante las escenas pareciera un intento por superar la opacidad de la realidad que habita la protagonista, de hecho Gertrudis permanece largas horas al aire libre entre sus flores coloridas, mirando la blancura de las nubes o con los ojos perdidos en la inmensidad de la llanura entrerriana.

Tanto los cristales como las celosías funcionan como parte de un mundo bisagra. Las celosías esconden tanto como dejan filtrar la luz, los olores y los ruidos, aíslan, protegen, separan, pero también organizan las relaciones con el mundo exterior dejando la posibilidad, a quienes permanecen en el interior, de modular la cantidad de luz, canalizar el calor y los sonidos. Es a través de estos elementos que se articula la delicada relación entre el interior y el exterior de la casa. En el imaginario, aquello que se encuentra entreabierto, prohíbe tanto como permite y la celosía, que se abre y cierra, representa esa tensión entre las miradas cruzadas de modo que esta intermediación física sirve como máscara social, apoya las relaciones que mediatiza, confiriéndoles un valor de control social.

El binomio interior-exterior también aparece trabajado en la película reforzando esta idea de interioridad-exterioridad o abierto-cerrado, simbolizado en elementos

como las puertas, “la puerta es todo un cosmos de lo entreabierto, es por lo menos su imagen principal, el origen mismo de un ensueño donde se acumulan deseos y tentaciones, la tentación de abrir el ser en un trasfondo, deseo de conquistar a todos los seres reticentes. La puerta esquematiza dos posibilidades fuertes...a veces bien cerrada, con cerrojos echados, encadenada, a veces abierta de par en par” (Bachelard 1990: 193). “¡Cómo se vuelve todo concreto en el mundo de un alma cuando un objeto, cuando una simple puerta viene a dar las imágenes de la vacilación, de la tentación, del deseo, de la seguridad...! ¡Diríamos toda nuestra vida si hiciéramos el relato de todas las puertas que hemos cerrado, que hemos abierto, de todas las puertas que quisiéramos volver a abrir!” (Bachelard, 1990: 194).

EN UN INTENTO DE CIERRE

“Toda imagen es, en cierto modo, un relato”
Roland Barthes

La cámara oscura narra una historia que nos introduce en un tiempo que aunque está delimitado, logra trasladarse a cualquier momento histórico de la realidad, dado que la invitación a reflexionar sobre la mirada humana, la mirada del “otro” y de cómo somos mirados por quienes deberían amarnos, mantiene plena vigencia. Su directora, al igual que la autora del cuento, Angélica Gorodischer, elige narrar la historia de un personaje silencioso que sufre la opresión de su imagen y encuentra la liberación en el lugar menos pensado: su propia imagen. Y así como la mirada del otro la excluye hasta no verla, es la mirada del otro quien le adjudica existencia y la libera.

Esto prueba que la diferencia y la exclusión no son nunca de orden biológico, sino construcciones de naturaleza socio-cultural, producto de normas, prácticas e instituciones históricamente cambiantes. La identidad de Gertrudis se construye a partir de pensarse como un ser no deseable ni tampoco deseado, como hija por su madre y como mujer una vez convertida en esposa. Pero ella logrará des-cubrirse al momento en que es des-cubierta por la mirada de un fotógrafo que al conocerla,

la mira, la ve, la desea y escucha. Su silencio vivencial se interrumpe ante la escucha del recién llegado.

Aquel cuerpo silencioso, que resistió tanto tiempo a que se le arranque su secreto no dice definitivamente su verdad, pero *muestra*. El cuerpo, como espacio de memoria, no logra ocultar todo, mantiene evidencias, testimonia sus heridas, inclusive desde el silencio, el cuerpo sabe hacerse escuchar y se convierte en delator de sus dolores. Pero, frente a la humana aspiración de seguridad, el cuerpo dormido reaparece como expresión de la vida, movilizado por la imprevisibilidad del deseo, y la inestabilidad de las pasiones. El cuerpo, ya no como estigma, sino como un lugar que cobija sentimientos indóciles donde se gestan espontáneamente las conspiraciones de fuerzas y deseos que alteran el orden y el acatamiento individual a la norma. Aquel cuerpo sometido a la racionalidad al que pretenden volverlo calculable, regular, dócil, confiable, predecible, eligió mostrarse romper el silencio inculcado por el disciplinamiento social y hablar. Así como su nacimiento fue a orillas de un río, su re-nacimiento también lo será. La infantil fantasía de la pequeña Gertrudis se cumple: el gusano se convierte en la colorida mariposa de aquel bosque tenebroso de la infancia. Una mirada transformó su realidad.

Mediante esos retratos negados, puede construirse una crónica histórica de ella misma y de los miembros de su familia “La fotografía se transforma en rito de la vida familiar justo cuando la institución misma de la familia, en los países industrializados de Europa y América, empieza a someterse a una operación quirúrgica radical. A medida que esa unidad claustrofóbica, el núcleo familiar, se extirpaba de un conjunto familiar mucho más vasto, la fotografía la acompañaba para conmemorar y restablecer simbólicamente la continuidad amenazada y el ocaso del carácter extendido de la vida familiar” (Sontag, 2012:19). Estas huellas espectrales, las fotografías, constituyen la presencia vicaria de la familia dispersa, a menudo las imágenes fotográficas, es lo único que ha quedado de ella. La contingencia de las fotografías confirma que todo es perecedero.

Aquella mujer silenciosa y oscura, casi imperceptible para muchos, elige su destino asumiendo una elección. Está amaneciendo en la primera y en la última escena del film y sobre la mesa aún continúan los platos de la cena con la que despidieron al fotógrafo francés herido en batalla durante la guerra. Aún están las lámparas encendidas cuando su hijo mayor comienza a buscarla por la casa, la puerta se encuentra entreabierta y la cámara se posa sobre el retrato familiar recientemente revelado, la única fotografía en la que ella aparecía junto al resto de la familia. En ella Gertrudis no mira a cámara, como habitualmente, sus ojos se dirigen al suelo, tiene la cabeza de lado y viste de negro.

Pero Angélica Gorodischer, no piensa sus personajes literarios como mujeres insumisas. Sus heroínas “aparentan” estar vencidas, derrotadas, pero logran resistir y finalmente actuar: decidir.

Esta vez, Gertrudis, se apropia de la palabra al expresar su rebeldía ante una cultura de dominación, re-inventando una vida que la salve.

1929: Colonia Villa Clara, Entre Ríos, dice al pie de la imagen, colocada simbólicamente en un lugar público.

Solo está la fotografía.

Ella eligió...

BIBLIOGRAFIA:

BACHELARD, Gastón (1990). *La poética del espacio*, Fondo de Cultura Económica, México.

BARTHES, Roland (2003). *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*, Paidós, Buenos Aires.

BERGER, Peter - LUCKMANN, Thomas (2008). *La construcción social de la realidad*, Amorrortu, Madrid.

CASTILLA DEL PINO, Carlos (1982). *El silencio*, Alianza Editorial, Madrid.

- COLODRO, Max (2004). *El Silencio en la Palabra: Aproximaciones a lo Innombrable*, Siglo Veintiuno, México.
- ECHEVERRI, Carlos (2017). *Espejos: transparencia, reflejo, contradicción e interacción*, en: Cuadernos de Música, Artes visuales y Artes escénicas, Volumen nº6, Número 1, Enero- junio 2011, pp. 65-70, Bogotá D.C., Colombia.
- FRIGOLE, Joan (1987). *Metáforas domésticas y culinarias sobre la mujer y la reproducción en el área mediterránea: aproximación a un sistema conceptual*. REIS, Revista española de investigaciones sociológicas, Nº 40, España.
- GIRAUD, Claude (2007). *Acerca del secreto. Contribución a una sociología de la autoridad y del compromiso*, Editorial Biblos, Buenos Aires.
- GOUDSBLOM, Johan (2008). *La vergüenza como dolor social en La civilización en cuestión. Escritos inspirados en la obra de Norbert Elías*, Miño y Dávila, Buenos Aires.
- HEIDEGGER, Martin (2014). *Seminarios de Zollikon*, Editorial Herder, Barcelona.
- LACAN, Jacques (1994). *El Seminario, Libro 4, La relación de objeto (1956-57)*, Paidós, Buenos Aires.
- LE BRETON, David (1992). *Antropología del cuerpo y modernidad*, Nueva Visión, Buenos Aires.
- LE BRETON, David (2009). *El silencio: aproximaciones*, Sequitur, Madrid.
- MERLEAU-PONTY, Maurice (1986). *Estructura del comportamiento*, Hachette, Buenos Aires.
- MONTERO BOSCH, David (2016). *La ambigüedad de la culpa y la vergüenza y las técnicas de dominación* Pasajes: Revista de pensamiento contemporáneo Nº. 49, Valencia.
- NAON, Noemí - ALVARADO, M. Cristina (2007). *La muñeca: Representación de las complejidades del sujeto*, Instituto Oscar Massota, Bahía Blanca.
- SIMMEL, George (1986). *Sociología: Estudio sobre las formas de socialización*, Alianza, Madrid.
- SONTAG, Susan (2012). *Sobre la fotografía*, Debolsillo, Buenos Aires.

TREIBEL, Guadalupe (2008). *La mirada indiscreta*. Entrevista Página 12, viernes 10-10-2008, consultado en línea mayo 2023, en: <https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/las12/13-4425-2008-10-10.html>

REFERENCIA AUDIOVISUAL

MENIS, MARÍA VICTORIA (directora) “*La Cámara oscura*” (2007), sobre el cuento homónimo de Angélica Gorodischer, publicado en el libro “*12 mujeres cuentan*”, Buenos Aires, Ediciones La Campana, 1983.