

## El Otro valorado.

Hacia una nueva percepción del cuerpo femenino.

Ensayo para una *des-estética* [1] del cine:  
*La cámara oscura* de María Victoria Menis

*Paola Susana Solorza*  
Universidad de Buenos Aires  
Buenos Aires – Argentina



La percepción ha jugado históricamente un rol fundamental como mediadora entre el sujeto y el mundo que lo rodea. En la conformación de la subjetividad Lacan expone su teoría del espejo en tanto momento clave en que el niño se percibe como *Otredad*, lo cual implicará asimismo la fase de socialización donde “ser” supondrá ser



percibido por otros ya que, en tanto seres sociales, somos en función de los otros que completan o interpretan nuestro ser a través de su percepción (Lacan 86). La interrelación imagen-mirada es, por lo tanto, de vital importancia, y todavía más si tenemos en cuenta un mundo como el contemporáneo donde lo visual es elevado a primer plano.

Sabemos que la percepción no es en modo alguno inocente sino que responde a todo un sistema de representaciones que vamos internalizando desde niños, sistema asimilable a un imaginario patriarcal, como sugiere Guy Debord en *La sociedad del espectáculo*: “la perspectiva visual... [se ajusta] a modos de ver dominantes” (Debord 15). Si trasladamos todo esto a la teoría cinematográfica, encontraremos que del mismo modo que la percepción está imbuida de modos de ver patriarcales en el mundo real, también el cine, en tanto sistema de representación, responderá a parámetros que moldearán la percepción dentro de un régimen de discursos dominantes de corte netamente patriarcal, si nos referimos sobre todo al denominado cine clásico o hollywoodense, que desde las primeras décadas del siglo XX ha ejercido su influencia duradera sobre el cine americano y mundial.

Laura Mulvey, quien en 1975 publicó “Visual pleasure and narrative cinema” en la revista *Screen*, fue una de las primeras en criticar la ostensible *objetivización* del cuerpo femenino a través de

distintos mecanismos como el *voyeurismo* y la *fetichización*. Dentro de la división heterosexista activo-pasivo, el hombre es la mirada y la mujer es la imagen u objeto de esa mirada, algo que de modo similar afirma John Berger en *Ways of seeing*, dando cuenta de que el sistema incluye una norma que instituye una diferencia fundamental entre los géneros: "Man act and women appear. Men look at women... Women watch themselves being looked at" (Berger 47).

Para que exista la mencionada *objetivización* del cuerpo femenino –implicada en esa necesidad de controlar el mismo por parte de un protagonista-espectador masculino, como consecuencia del temor a la castración que ese cuerpo femenino en sí mismo vuelve ostensible por su carencia fálica- éste debe ser ejemplarmente un *cuerpo* idealizado y bello, y en este punto nuevamente la percepción es importante, esta vez en relación con los parámetros de belleza y fealdad para catalogar y definir lo percibido dentro de una escala axiológica.

El prototipo de cuerpo femenino y bello en el cine forma parte de lo que Ann Kaplan denomina "patriarcal myths through which we [women] have been positioned as Other... and as eternal and unchanging" (Kaplan 12).

Frente a este estado de cosas, existe sin embargo para la teoría cinematográfica feminista la esperanza de construir una subjetividad femenina diferente y un cuerpo femenino que se corra de ese lugar

de objeto regido y construido por el discurso patriarcal dominante. Laura Mulvey afirma que “the voyeuristic-scopophilic look that is a crucial part of traditional filmic pleasure can itself be broken down” (Mulvey 68).

¿De qué manera esto puede ser possible? Apelando a un contra-cine o a una *des-estética* feminista, tratándose, como afirma Teresa de Lauretis, de un sujeto-mujer “no construido a través de los prismáticos voyeuristas del discurso patriarcal” (De Lauretis 156) o como Ann Kaplan también sugiere “looking at responses by women directors to repressive Hollywood representations” (Kaplan 15). Una de las tantas respuestas resistentes al prototipo de cine clásico es el film *La cámara oscura* de la directora argentina, María Victoria Menis. Estrenado en Buenos Aires en el año 2008, se trata de un film que juega con una estética absolutamente diferente y cuyo guión se basa en el cuento homónimo de la escritora argentina, Angélica Gorodischer.

La historia transcurre entre 1892 y 1929, en un lugar llamado “Colonia Villa Clara” en la provincia de Entre Ríos, al norte de la República Argentina. El film rompe con la linealidad clásica de las películas de Hollywood ya desde el inicio, pues posee un relato de estructura circular, donde es la escena final de la película la que abre la historia. La escena inmediatamente posterior nos remite al

nacimiento de la protagonista en la planchada de un barco de inmigrantes, recién llegado al puerto de Buenos Aires.

Ese nacimiento en un lugar de tránsito o lo que foucaultianamente podemos denominar un *no-lugar*, porque no se produce completamente en tierra argentina, tampoco en alta mar, tendrá sus incidencias en la protagonista en tanto estigma simbólico de no pertenencia. Siendo hija de una madre judío-alemana y de un padre ruso, en el momento de inscripción de la niña en el Registro Civil el empleado les plantea el dilema de la nacionalidad: dado que no nació en tierra argentina tendrá que ser inscripta como alemana o rusa. La exclusión completa del orden no solo social sino lacaneanamente *Simbólico* –en términos de lenguaje- se pone de manifiesto cuando los padres deben darle un nombre a la niña y no saben cuál, a tal punto que la madre manifiesta su negación a nombrarla quedando en evidencia la marginalidad de la niña del orden Simbólico. Es el empleado del Registro Civil quien le pondrá un nombre incluyéndola –aunque solo marginalmente- dentro de ese orden, como Gertrudis.

A partir de este momento, se volverá ostensible la causa de la marginación y estigmatización de la niña, ya anticipada en la constante cara de disgusto de su madre al observarla, y explicitada luego por uno de sus hermanos: “Ughh... Es fea” [2]

Vemos también claramente la intención de la directora, María Victoria Menis, al guionar el cuento de Gorodischer y dirigir un film donde la protagonista principal es una mujer que no se destaca precisamente por el canon de belleza tradicional presente en las protagonistas del cine hollywoodense, ejerciendo de este modo un acto de resistencia frente al discurso dominante. Al interior del film, la protagonista encarnará esta resistencia, corriéndose de los estereotipos de lo femenino.

Esto marcará una tensión en la historia narrativa, donde Gertrudis buscará constantemente *fugas* para evadirse de una realidad que la estigmatiza. Esas *fugas* tendrán que ver con las múltiples lecturas y la imaginación que ella desarrolla creándose mundos paralelos, dando lugar a una deconstrucción de la linealidad narrativa del film mediante el elemento surrealista-buñueliano [3]. El mismo emerge de las visiones de Gertrudis a través de una técnica de animación dirigida por el artista y dibujante argentino, Ricardo Mono Cohen ("Rocambole"), donde la protagonista al final de sus lecturas, juega con las sombras y luego se ve a sí misma corriendo por un bosque animado hasta convertirse en mariposa. Nótese el simbolismo que todo ello acarrea: la necesidad de liberarse de un contexto opresor –la familia, que representa la percepción patriarcal– y el sueño del devenir-mariposa, pasaje de lo feo a lo bello, trayendo a colación la tradicional metáfora del gusano convertido en mariposa.

Para su familia será una niña y luego una mujer invisible a la que nadie valora por no poseer el atributo que enaltecería su género, el de la belleza. Como afirma Georges Vigarello en *Historia de la Belleza*: “la belleza valoriza al género femenino hasta el punto de parecer su culminación” (Vigarello 28), es decir, que para obtener reconocimiento, un cuerpo construido e interpretado como femenino, deberá responder a los criterios de belleza vigentes. Gertrudis es un cuerpo “ruidoso” frente a lo establecido que pone de manifiesto “una materialidad que existe por fuera... de los discursos del poder que delimitan las prerrogativas de género” (Jurovietzky 243). Y al existir por fuera de esos discursos conforma una “Otriedad” que escapa constantemente al ojo de la cámara fotográfica.

Desde niña, en el primer retrato familiar, su madre le había enseñado que su “anormalidad” debía ser invisibilizada: “Acordate que cuando mires a la cámara, tenés que bajar la cabeza para que no se vea el desvío del ojito” [4]. Esa invisibilidad se convertirá en *leit motiv*, Gertrudis tratará de evitar siempre las fotos o de ocultarse en ellas como lo hace en aquel primer retrato de infancia donde como respuesta a la orden de su madre, la niña agarra una muñeca y la coloca delante suyo cubriéndose casi por completo. En el retrato junto a sus compañeros de escuela, Gertrudis sale corriendo en el momento mismo en que la foto es tomada, quedando su imagen completamente fuera de foco y casi imperceptible. En la foto del baile

de juventud se tapa el rostro con el cabello e inclina su cabeza levemente hacia abajo. A todo esto se suma el uso del riguroso color negro en el vestir, para pasar desapercibida, en contraste con sus hermanas que siempre usan vestidos de vivos colores.

Sus padres le arreglarán un matrimonio con el viudo Cohen, siguiendo la tradición judía que le viene por herencia materna y pasará de ser una hija invisible en la casa de sus padres a ser una mujer invisible en la casa de su marido, puesto que éste sólo la quiere para "procrear".

Cohen ha estado casado con una mujer cuya belleza atraía a todos los hombres del lugar y que tenía fama de haberle sido varias veces infiel. En el momento en que la familia concreta el encuentro y Cohen ve por primera vez a Gertrudis, se produce un *flashback* en la película donde el viudo recuerda a su hermosa esposa que se arregla frente al espejo y la regaña porque lo hace para otros. Al término de ese *flashback*, Cohen observa con cierta felicidad a Gertrudis pues, desde su percepción patriarcal, sabe que con una mujer como ella -alguien al margen de la belleza clásica- podrá estar tranquilo ya que ningún otro hombre se la robará.

En la fiesta de casamiento en la que todos bailan enardecidos, Gertrudis se aleja para refugiarse en la tranquilidad de la naturaleza y los libros, pero a nadie le llama la atención su ausencia en una fiesta

donde debería ser la protagonista, como si realmente no contara para los demás.

A partir de aquí, en la película se produce un salto temporal de 20 años, y encontramos a una Gertrudis ya madre de seis hijos cuyas únicas tareas son las domésticas; concentrada en la monotonía del hogar el único momento de libertad que tiene es el de la lectura: literatura francesa –que conserva desde niña- y que le permite contrarrestar la dureza de su vida presente.

Un cambio radical se producirá con la aparición de un fotógrafo francés que don Cohen contrata para retratar a su familia. La irrupción del extranjero concebido también como “Otriedad” –cuya diferencia y marginalidad se dan a través de la no pertenencia a ese Orden Simbólico en tanto que hablará un español notoriamente imbuido de acento francés- viene a representar el doble complementario del personaje de Gertrudis. Los dos están marcados por esa no pertenencia a un orden dado y por una percepción que se encuentra en las antípodas del resto de los personajes: “Nada es lo que parece” **[5]** –dirá el fotógrafo francés, Jean Baptise Rollet. Su nombre, traducido: “Juan Bautista”, trae a la memoria al gran profeta mencionado por el Cristianismo y por el Islam, un personaje en el que se condensa un notable sincretismo. En su lugar, este fotógrafo-profeta lo que viene a predicar es la vanguardia de un movimiento: el surrealismo, que él experimenta mediante otro

sincretismo, el montaje que realiza con sus fotografías, componiendo nuevas imágenes de la realidad, donde por ejemplo, los peces son capaces de elevarse a los cielos.

Jean Baptise es portador de una mirada alternativa compatible con la de Gertrudis, cuya imaginación ya había anticipado en la película estos momentos *surrealistas*, esas *fugas* de la realidad. Será el único que posará la mirada en Gertrudis, el único para el cual la protagonista no será una mujer invisible. La mirada del fotógrafo, que trasvasa la lógica patriarcal, no objetivará a Gertrudis sino que contribuirá a visibilizar lo escondido o lo pasado por alto por parte de la familia. En consecuencia, Gertrudis se mirará por primera vez en el espejo ya no con frustración sino con una sonrisa, transformándose en sujeto activo de la mirada y aprendiendo a valorar su propio cuerpo.

El cambio en la percepción es claro, y demostrado a través de reiterados indicios en la película: como en un juego de cajas chinas, el fotógrafo trae su cámara que constituirá el reverso de la que hasta entonces representaba el mundo. Como afirma Laura Mulvey: "the camera becomes the mechanism... an ideology of representation" (Mulvey 68). Cuando Jean Baptise toma sus fotografías, en todo momento se muestra el mecanismo: la formación de la imagen invertida de la cámara oscura; incluso cuando está armando su cuarto oscuro para revelar las fotografías, deja un pequeño hueco por el que

puede verse el exterior y casualmente aparece Gertrudis allí afuera, siendo su imagen proyectada de manera invertida en la pared de ese cuarto. Un claro simbolismo de la inversión en la mirada y en la percepción y de que todo depende del cristal con que se mire, las vanguardias artísticas enseñan a abrir los límites de la percepción mediante el *extrañamiento*, como lo hace el surrealismo, de este modo es posible encontrar belleza donde para otros sólo hay fealdad.

Jean Baptise afirma haber sido corresponsal de guerra durante cuatro años, habiendo conocido el horror en todas sus formas y aclara que luego de la guerra el arte tuvo que “reinventar una nueva forma de belleza” [6].

En una escena posterior el fotógrafo francés, luego de observar a Gertudris durante el almuerzo, cierra los ojos y en su imaginación recrea el rostro de ella repetido en cada uno de los pétalos de una flor, la visión termina con un cuerpo de mujer de formas no acabadas que se mezcla con el agua y la misma naturaleza. De esta manera, mediante un cambio de percepción se establece una construcción variable del cuerpo femenino que privilegia un “cuerpo en devenir” (Bajtín 285), esto es, un discurso sobre el cuerpo en estado de construcción y creación permanentes que destierra el estereotipo de belleza naturalizada apostando por la pluralidad.

María Victoria Menis realiza así una reflexión crítica sobre las políticas de la mirada en el cine, otorgando especial atención a otras

posibilidades del mirar. En este punto, resulta interesante traer a colación los anteojos que ha usado Gertrudis durante todo el film. Mary Ann Doane afirma que en el cine clásico hollywoodense, “the woman who wears glasses constitutes one of the most intense visual clichés of the cinema. [...] The woman with glasses signifies simultaneously intellectuality and undesirability, but the moment she removes her glasses... she is transformed into spectacle, the very picture of desire” (Doane 139). Esto no ocurre en *La cámara oscura*, que no forma parte del cine clásico, en ningún momento Gertrudis se quitará esos anteojos que configuran un atributo de su personalidad y que pueden ser interpretados como un modo de apertura a esa percepción diferente que ella, al igual que el fotógrafo, poseen. Tengamos en cuenta que hasta en sus visiones surrealistas aparecen los anteojos, con lo cual podemos seguir el razonamiento de Doane quien apostando también por otra estética dirá: “Glasses worn by a woman in the cinema do not generally signify a deficiency in seeing but an active looking or even simply the fact of seeing as opposed to being seen... and in usurping the gaze she poses a threat to an entire system of representation” (Doane 140). En efecto, la mirada activa y la amenaza a todo un orden de representación patriarcal se concreta al final de la película cuando Gertrudis decide fugarse con el fotógrafo, abandonando a su familia, esa familia donde ella ha sido siempre un personaje marginal, casi invisible. En la última escena de



la película que es la misma escena que abre el film, dado que como habíamos señalado al comienzo, el mismo tiene una estructura circular, aparece su hijo mayor buscándola y sólo ve la mesa con los restos de la cena de la noche anterior. Es la primera vez que Gertrudis no está allí, dentro de ese orden, como un mero ser funcional al sistema, ejercitando la monotonía de los quehaceres domésticos y es entonces, cuando el orden se vuelve desorden. Es así como ella adquiere una subjetividad activa, su fuga antes siempre imaginada mediante las lecturas, las visiones y los sueños, finalmente se ha concretado. Ha logrado encontrar un lugar de libertad en conjunción con la naturaleza, junto a Jean Baptise, donde no sólo se transforma en sujeto activo: vemos cómo ella toma la cámara de Jean Baptise y lo fotografía, -los roles se han invertido-, sino que redescubre su cuerpo a través del deseo y podemos observar a una Gertrudis ya no invisibilizada bajo la negrura de sus ropas sino abiertamente libre con un minúsculo vestido blanco que muestra gran parte de su cuerpo. Ha perdido el estigma al que la había confinado la percepción patriarcal. Siguiendo a Begoña Siles Ojeda podemos afirmar que la protagonista termina por "hallar un espacio que deconstruye ese modelo de representación basado en la diferencia negativa del Otro" (Siles Ojeda 6). En el cambio de percepción renace una Gertrudis segura de sí misma, su cuerpo es asimilado positivamente, por una mirada que tampoco cae en el extremo



opuesto, el de objetivizarla, evitando las fijezas. Se trata de un cuerpo femenino que, en conjunción con la naturaleza, parece difuminar sus límites, como aquella visión de Jean Baptise que mostraba a Gertrudis como un cuerpo de formas inacabadas que se metamorfoseaban. María Victoria Menis construye de este modo su teoría fílmica feminista que, como sugiere Begoña Siles Ojeda, constituye “un nuevo caleidoscopio a través del cual se puede mirar... a un sujeto social diferente penetrado por una nueva conciencia. Una conciencia donde se desvanece la oposición binaria de la razón patriarcal para abrirse a la profundidad y la... reflexión... intentando trazar la imagen de un sujeto no unitario, sino múltiple” (Siles Ojeda 7).

Podemos concluir que mediante este “contra-cine” (Mulvey 66) o “des-estética” del cine (de Lauretis 24) se deberá contribuir a crear en el presente y en el futuro, un discurso sobre el cuerpo y la subjetividad que apunte, sobre todo, a la pluralidad y a la valoración positiva de las diferencias.

© Paola Susana Solorza

## Notas:

[1] Tomo este término de Teresa de Lauretis: "Aesthetics and feminist theory: rethinking women's cinema", *Wide Angle*, vol. 6, nº 3, January 1985.

[2] Fragmento guión cinematográfico del film *La cámara oscura* (Todo Cine Producciones-Argentina / Sophie Dulac Productions-Francia) - Dirección: María Victoria Menis – Año: 2008.

[3] Recordemos que uno de los films más importantes del movimiento surrealista es *Un perro andaluz* (1928) del director español Luis Buñuel, y el período en el que se desarrolla la historia narrativa del film *La cámara oscura* –tenemos en cuenta los años de niñez y juventud de la protagonista- es en todo coherente con el momento de auge del surrealismo en la segunda década del siglo XX, de modo que no es casual que María Victoria Menis recurra a esta técnica para deconstruir la estética clásica, a través de los sueños y la imaginación de Gertrudis, abriendo así la lógica de la percepción.

[4] Fragmento guión cinematográfico del film *La cámara oscura* (Todo Cine Producciones-Argentina / Sophie Dulac Productions-Francia) - Dirección: María Victoria Menis – Año: 2008.

**[5]** Fragmento guión cinematográfico del film *La cámara oscura*  
(Todo Cine Producciones-Argentina / Sophie Dulac  
Productions-Francia) - Dirección: María Victoria Menis – Año: 2008.

**[6]** Fragmento guión cinematográfico del film *La cámara oscura*  
(Todo Cine Producciones-Argentina / Sophie Dulac  
Productions-Francia) - Dirección: María Victoria Menis – Año: 2008.

## Bibliografía

- Bajtin, Mijail. *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*. Madrid: Alianza, 1987.
- Berger, John. *Ways of seeing*. London: Penguin Books – British Broadcasting Corporation, 1983.
- Debord, Guy. *La sociedad del espectáculo*. Buenos Aires: La Marca Editora, 2008.
- De Lauretis, Teresa. "Aesthetics and feminist theory: rethinking women's cinema". *Wide Angle*. Vol. 6. Nº 3. January 1985. 20-32.
- Doane, Mary Ann. "Film and the masquerade: Theorizing the female spectator". *Screen*. Vol. 23. Nº 3-4. September-October 1982. 74-88.
- Jurovietzky, Silvia. "Mujeres de raros diseños". *Lazos de familia –Herencias, cuerpos, ficciones-* (Ana Amado y Nora Domínguez comps.). Buenos Aires: Paidós, 2004.
- Kaplan, Ann. "Is the gaze male?". *Women and film: Both sides of the camera*. London: Methuen, 1983.
- Lacan, Jacques. "El estadio del espejo como formador de la función del yo [je] tal como se nos revela en la experiencia

psicoanalítica". *Escritos I*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno, 2002. 86-93.

Maluf Weidner, Sonia – Cecilia Antakly de Mello – Vanessa Pedro. "Políticas de la mirada: feminismo y cine en Laura Mulvey". 20 enero 2011.

<[http://hamalweb.com.ar/2010/contenedor\\_txt.php?id=34](http://hamalweb.com.ar/2010/contenedor_txt.php?id=34)>

Mulvey, Laura. "Visual pleasure and Narrative Cinema". *Feminist Film Theory. A Reader*. New York: New York University Press, 1999. 58-69.

Rubio, Consuelo: "El cuerpo en el cine dirigido por mujeres", 8 marzo 2011.

<<http://alfonselmagnanim.com/debats/79/quadern07.htm>>

Siles Ojeda, Begoña. "Una mirada retrospectiva: treinta años de intersección entre el feminismo y el cine". *Caleidoscopio –Revista del Audiovisual*. Valencia: Universidad Cardenal Herrera-CEU, 2000.

Vigarelo, Georges. *Historia de la belleza – El cuerpo y el arte de embellecer desde el Renacimiento hasta nuestros días-*. Buenos Aires: Nueva Visión, 2007.

## Films

*La cámara oscura* (Todo Cine Producciones-Argentina / Sophie Dulac Productions-Francia) - Dirección: María Victoria Menis – Guión basado en el cuento homónimo de Angélica Gorodischer - Año: 2008.

*Un perro andaluz* (Francia) - Dirección: Luis Buñuel – Guión: Luis Buñuel-Salvador Dalí – Año: 1928.