

“La cámara oscura” de Angélica Gorodischer: develamiento del *inconsciente óptico* de la historia argentina y la construcción de la mujer entre los siglos XIX y XX

Sofía Mansur Nahra (ILH-UBA)

En el período preindustrial se inicia la fotografía. El desarrollo del capitalismo profundiza los avances técnicos que modifican las subjetividades e impactan en el desarrollo de la tecnología fotográfica. Así la forma de captar una situación que pueda ser fotografiada desencadena nuevas maneras de ver y contemplar al objeto que, a su vez, varía históricamente. Desde la perspectiva de Walter Benjamin (1931) la fotografía permite captar el “inconsciente óptico” ya que muestra una organización distinta de los espacios y los objetos que el que está elaborado conscientemente por los seres humanos: “La naturaleza que habla a la cámara es distinta de la que habla a los ojos; distinta sobre todo porque un espacio elaborado inconscientemente aparece en lugar de un espacio que el hombre ha elaborado con consciencia. [...] Sólo gracias a ella [la fotografía] percibimos ese inconsciente óptico, igual que sólo gracias al psicoanálisis percibimos el inconsciente pulsional” (Benjamin, 2004: 3). A su vez afirma que la cámara fija imágenes fugaces y secretas “cuyo shock suspende en quien las contempla el mecanismo de asociación” (2004: 9). Por eso sugiere la intervención de la leyenda que “incorpora a la fotografía en la literaturización de todas las relaciones de la vida, y sin la cual toda construcción fotográfica se queda en aproximaciones” (2004: 11).

Tomando estas premisas teóricas se puede analizar el cuento “La cámara oscura” (1983) de Angélica Gorodischer que pone en el centro una foto que arrastra la historia familiar. A través de esta imagen se articulan dos historias: la pelea entre Isaac y su pareja, Jaia, a fines del siglo XX por causa de la interpretación de la foto en ese presente; y el relato de cómo fue tomada a finales del siglo XIX que devela, a su vez, la historia personal de Gertrudis, abuela de Isaac. Las dos historias son contadas en primera persona del singular por Isaac.

En la primera parte del cuento, Jaia encuentra la foto y decide ponerla arriba de la chimenea, a la vista de todos. El narrador comenta que ella “se puso hecha una fiera cuando yo dije que la foto de mi abuela Gertrudis no tenía por qué estar encima del estante de la chimenea en un marco dorado con adornos que le debe haber costado sus buenos pesos, que no me diga que no. Y esa foto, justamente ésa” (Gorodischer, 2009: 105). La foto muestra lo que la familia no puede decir. Así las interpretaciones en disputa de Isaac y de Jaia en un mismo presente histórico confrontan las perspectivas entre pasado y presente permitiendo la aparición de los prejuicios, silencios y omisiones. Los prejuicios establecidos en el pasado también hacen eco en el presente mediante el discurso del narrador. La cita anticipa dos movimientos. Uno es el gesto simbólico de Jaia que subvierte la invisibilidad históricamente adjudicada a la abuela Gertrudis, ubicando la foto arriba del estante de la chimenea con un marco adornado. La elevación simulando un altar la pone a la vista de todos los integrantes de la familia. El otro es la molestia de Isaac por la actitud de Jaia que lo obliga a remover la historia familiar construida que guarda rencores contra la abuela Gertrudis. Después de que Jaia termina de escuchar la historia le dice a Isaac: “para mí es una desgracia venir a enterarme a esta altura de mi vida de que estoy casada con un bruto sin sentimientos” (106). Para Jaia es una cuestión de falta de empatía del nieto para con su abuela y de una falta de comprensión de la situación. Pero Isaac nunca comprende porqué Jaia se molestó por su relato. El narrador se cree la historia familiar y no hay lugar para los cuestionamientos porque, precisamente, no los ve. A través del relato familiar, Isaac percibe lo que cree la foto le muestra como algo objetivo. Así, por ejemplo, compara la fealdad de Gertrudis con el porte de “buen mozo” de su abuelo León. Dice: “apenas si se la ve a mi abuela al lado de él, eso es una ventaja” (106). Con esta desvalorización estética de la abuela sobre el abuelo repite y perpetúa la condena familiar y social a esta mujer que se atrevió a dejar a su marido por otro hombre, el fotógrafo, sin conocer sus razones o necesidades. Así esta primera historia que transcurre en el siglo XX presenta dos representaciones (la imagen y la escritura) que surgen de la descripción de la foto que produce dos interpretaciones en disputa: la de Isaac, que arrastra los prejuicios familiares e histórico sociales del siglo XIX sobre las mujeres, y la de Jaia que es la que se ajusta más a la construcción narrativa, permitiendo inferir que es la correcta a los lectores, y cuestiona los prejuicios del momento en que fue tomada la foto y la historia familiar del narrador. Entonces, por un lado, la interpretación de Isaac acuerda con la de su familia que arrastra los prejuicios de la época en la que fue tomada y, en ese sentido,

a la representación consciente del que la tomó. Sin embargo, por el otro, esa misma imagen vista casi un siglo después expone otra disposición de lo representado y, por eso, permite una nueva interpretación a los ojos de Jaia que, de esta forma, expone el “inconsciente óptico” de la fotografía original. La invisibilidad de la disposición en la foto y de lo que cuenta Isaac se contraponen a la visibilidad que instala Jaia. Cabe destacar que como es un cuento la foto no aparece nunca como imagen sino como relato o narración en la boca de Isaac.

De esta forma, el “inconsciente óptico” de la fotografía se revela en la contraposición de sus interpretaciones y desarma los prejuicios sociales del siglo XIX y expone los secretos familiares del narrador. Desde el comienzo de su vida Gertrudis es construida y relatada como el problema: primero porque nació mientras su madre bajaba del barco que traía a toda la familia desde Alemania hacia Argentina; segundo porque sus padres esperaban un varón, lo que complicó la elección de su nombre. Lo eligen por sugerencia del empleado de inmigración, pero es un nombre que no cumple con los parámetros de la tradición judía. Cuenta Isaac: “[...] mi abuela Gertrudis tenía quince años y ya era horrible. Bizca había sido desde que nació en la planchada del barco alemán, pero ahora era esmirriada y chueca y parecía muda, tan poco era lo que hablaba” (110). Horrible, bizca, esmirriada, chueca y casi muda. No cumplía con los parámetros estéticos de la mujer, de modo que era difícil “hacerla” casar con un hombre para “asegurarle” el futuro. Pero el abuelo León apareció “como una bendición del cielo” (112). A partir de ahí, la historia construye un contraste entre la fealdad y la renquera de Gertrudis y la presencia glamorosa del abuelo León. Ella es relegada a las tareas domésticas y a la “(re)producción” de hijos, mientras él tiene tiempo para el ocio y expresar su gusto por las mujeres. Ella es opacada; él, sobresaliente. Los hijos también son sostenedores de ese orden familiar y social: “Hay que ver las cosas que contaba mi tía Raquel de cómo se levantaba antes de que amaneciera y preparaba la comida para todo el día, limpiaba la casa y salía a trabajar en el campo; y de cómo cosía de noche mientras todos dormían [...] Y todo eso sin hablar una palabra, siempre callada, siempre mirando al suelo para que no se le notara la bizquera” (114). La mirada del afuera también influencia la subjetividad a Gertrudis. Las posturas de su cuerpo son para tapar los “defectos”, la mudez como reflejo de lo que no es importante y validado.

El gesto de visibilización y validación de Gertrudis en la historia ocurre con la llegada del fotógrafo al campo, quien fotografía a toda la familia. Él es descrito como “rubio, flaco, no muy joven, de pelo enrulado y rengueaba bastante de la pierna

izquierda” (116). La renguera es una característica que comparte con Gertrudis. Al momento de la foto familiar, ella no quiere salir pero el fotógrafo “le dijo que si alguien tenía que salir en la foto era ella” (116) y accedió. Isaac enfatiza que al otro día su abuela se fue con el fotógrafo y que había indicios que lo confirmaban. Por ejemplo, las miradas durante la cena y una conversación que tuvieron los dos afuera, pero que nadie de la familia puede reponer. Surge otra vez lo omitido y lo que no se sabe, pero que el relato del narrador quiere instalar como única interpretación. A través de la misma recae el peso social por “haberse ido con otro hombre”. En el acto de captar el instante, la cámara dominada por el fotógrafo además de poner en relieve el reconocimiento de Gertrudis en ese mismo presente, también le abre una posibilidad distinta para autovalidarse.

“La cámara oscura” entre lo que dice y lo que silencia, crea una trama en la que dejar la casa, el trabajo doméstico, el mantenimiento del campo, el servicio a su marido y la crianza de los hijos es la única forma de salir de la violencia según las condiciones históricas del siglo XIX. En “La mujer trabajadora en el siglo XIX” (1993) Joan Scott afirma que en Europa “la historia de la separación de hogar y trabajo selecciona y organiza la información de tal modo que ésta logra cierto efecto: el de subrayar con tanto énfasis las diferencias funcionales y biológicas entre mujeres y hombres que se termina por legitimar e institucionalizar estas diferencias como base de la organización social” (1993: 3, 4). Como consecuencia de esto, en su metodología se propone leer en los procesos discursivos de “la retórica del capitalismo industrial” las bases que sostienen la división del género en el trabajo de las mujeres. Así al operar sobre el discurso este texto ofrece una vía para analizar dentro del marco de lo literario los “prejuicios sociales” sobre el cuerpo de Gertrudis y su vida ligada con el ámbito doméstico en el siglo XIX. Por su parte, Francine Masiello (1997) analiza en tres períodos de la historia argentina cómo en las distintas narrativas “el concepto de ‘mujer’ es una construcción de la ideología y de la ficción”, sosteniendo como hipótesis que “cuando el Estado se encuentra en transición de una forma de gobierno a otra [...] hallamos una alteración de la representación del género. Surge una configuración diferente de los hombres y las mujeres, modificada según el período histórico y la naturaleza de la crisis nacional” (1997: 17). Además explica que la esfera doméstica fue el lugar para “desarrollar nuevos códigos de aprendizaje” (21) y que la intervención de las mujeres en la prensa fue una manera de estructurar “la narrativa de la nación” (24). De esta forma, expone cómo la noción de mujer cambia históricamente, como se puede

ver en el cuento de Gorodischer en la contraposición de las lecturas de dos momentos históricos sobre una misma persona y sus acciones.

Finalmente puede señalarse que “La cámara oscura” incorpora procedimientos de la oralidad en la construcción de la voz narrativa de Isaac. Esto genera en el lector un efecto de familiaridad que ayuda al borramiento de la mirada patriarcal que lo atraviesa. Efectos de familiaridad y borramiento que se van desdibujando a medida que avanza el relato y aparece la voz de Jaia. Una voz que no lo explicita todo pero dice lo suficiente para trazar la complicidad con el lector. A su vez, la trama se estructura alrededor de la historia de una fotografía familiar con dos interpretaciones en tensión acerca de la descripción de la misma. Otro procedimiento formal que dialoga con conceptos teóricos vinculados con la tecnología de reproducción técnica en relación con la literatura. Su uso permite narrar una historia ficcional que está atravesada por las construcciones de la mujer alrededor de los prejuicios arrastrados en dos temporalidades y que se transmiten generacionalmente. En un momento histórico de producción ficcional donde las formas literarias ya están delimitadas, Gorodischer reescribe en clave ficcional en el siglo XX problemas del XIX: la incorporación de la técnica, las variaciones históricas de la contemplación del objeto y cuestiones del género ligadas al trabajo doméstico y a la estética. Estos problemas exigen la revisión de la historia para repensar las bases de los discursos que sostienen esas formas de la opresión.

Referencias bibliográficas

Benjamin, Walter (2004). “Pequeña historia de la fotografía”. *Sobre la fotografía*. Valencia, Pretextos.

Gorodischer, Angélica (2009). “La cámara oscura”. *La cámara oscura*. Buenos Aires, Emecé Editores, 104-120.

Masiello, Francine (1997). “Introducción”. *Entre civilización y barbarie: mujeres, nación y cultura literaria en la Argentina moderna*. Buenos Aires, Beatriz Viterbo, 9-24.

Scott, Joan (1993). “La mujer trabajadora en el siglo XIX”. G. Duby y M. Perrot (dirs.), *Historia de las mujeres en Occidente. El siglo XIX*. Madrid, Taurus.