

# La cámara oscura a través de la lente transpositiva

Oswaldo Beker

UBA

Mesa 2

Palabras clave: Adaptación, Literatura, Cine

“... la repetición, el reencuentro de la identidad, constituye por sí misma una fuente de placer”

Sigmund Freud.

Pero si no soy la misma, la pregunta siguiente es: ¿quién diablos soy?

¡Ah; ese es el gran enigma!

Lewis Carrol

Hay por lo menos dos temáticas recurrentes en las literaturas de todos los tiempos que mucho tienen que ver con el misterio de la vida: uno es el amor y el otro la muerte. Quizás por su misma naturaleza inasible, generaciones de artistas se han acercado a estos umbrales con la intención de arrojar un poco de luz o, en todo caso, intentar desvelar un porqué secular, siempre vigente y tan caro a la naturaleza humana. Si quisiéramos aligerar la trama de las literaturas a lo largo de la historia, podríamos decir que todas las historias que se han escrito no son más que una variación de esos dos desvelos, el amor y la muerte. En “La cámara oscura”, tanto en el texto raíz de Angélica Gorodischer (1983) como en su posterior transposición en la película homónima de María Victoria Menis (2008), el amor circunda los límites diegéticos propuestos para el relato de la historia, pero lo hace de una manera particular, dejándose revelar casi como al descuido. Y ese revelarse, término nada casual, viene a darse hacia el final de la historia como si se tratase de una fotografía generada por la cámara oscura, una porción de la realidad que se plasma luego de determinado proceso en el que intervienen luces y

sombras. Veamos de qué se trata la transposición de esta fantasía ideada por Gorodischer.

El relato que es punto de partida, “La cámara oscura” aparece por primera vez en “12 mujeres cuentan”, publicado en Buenos Aires por Ediciones La Campana. El relato propone un gran flashback en la memoria del narrador que, a partir de la aparición de un portarretratos sobre el estante de su chimenea, cuenta la historia de su abuela Gertrudis y por qué su familia guardaba de ella el peor de los recuerdos. A continuación, se narra el nacimiento en un barco de Gertrudis y su silenciosa vida como una mujer casi insignificante, “fea con ganas, chiquita, flaca, negra, chueca, bizca”. De ella aprenderemos que se casó con León, un viudo con el que tuvo hijos y al que sirvió con dedicación en su casa de campo. En ese contexto, los días eran buenos, iguales, al menos hasta la llegada a la casa de un fotógrafo al que León había contratado para retratar a la familia en distintas situaciones. La narración se da con naturalidad, y no da cuentas de nada fuera de lo común hasta el final, en el que el narrador cuenta que Gertrudis se escapa de la casa con el fotógrafo, con el que había tenido un romance. El film posterior narra casi con fidelidad esta misma historia, que encuentra el punto álgido sobre el final, lo mismo que en el relato de partida.

“La cámara oscura” es un relato que, a la distancia, invita a una serie de reflexiones desde el metadiscurso. Escrito en la década de los 80s, Gorodischer pinta a una mujer fea, invisible, incapaz de brillar por sus medios o de lograr que su existencia sea relevante para los demás, más allá de sus labores domésticas. En ese contexto social, la figura de Gertrudis podía ser vista a través de otra lente, una lente muy distinta de la actual... En aquel entonces, el foco de atención estaba puesto en el efecto literario de crear a una mujer que solo pudiera ser valorada en plenitud por la mirada de alguien especial, de alguien con la capacidad y el entrenamiento para ver lo bello más allá de las convenciones socioculturales y de las normativas estéticas objetivistas. Gertrudis encarna, en esa lectura inicial, ese cuestionamiento a la idea kantiana de que la belleza es algo que gusta universalmente. En el relato, el personaje da cuenta de aquella idea, propuesta por Umberto Eco, de que lo que funda la belleza es la mirada, y nunca el objeto que se observa. La belleza está en el lente, en la cámara, en el que observa; pero no en el objeto observado. Hasta ahí la primera lente, pero hablamos también de una segunda lectura, más enraizada en un presente atravesado por nuevas ideologías y paradigmas sociales. Gertrudis, a la vista del lector contemporáneo, pasa a ser no ya un

objeto revelador de la belleza subjetiva, sino una mujer en toda su connotación. Una mujer sometida al juicio estético, a los caprichos de un régimen patriarcal que la somete a una vida sin sueños ni ambiciones. Gertrudis es, a través de la lente posmoderna, la mujer, con minúsculas, que es reflejo de La Mujer, con mayúsculas; el arquetipo de un fenómeno social. Claramente, esta mirada cae de manera natural ante el lector actual, que, lejos de hacer una lectura filosófica sobre el solipsismo y la realidad (belleza) como un fenómeno creado por un observador, tendrá ahora una lectura más político-social con relación al rol de la mujer en el contexto epocal del relato.

Quizás por ese motivo el metadiscurso en los medios, al momento del estreno de la película dirigida por Menis, hizo foco en este último tipo de lectura. En uno de los portales digitales, leemos que el intento de la directora fue mostrar la vida diaria de Gertrudis como “una mujer normal, que realiza sus tareas cotidianas” y que “representa a muchas mujeres, incluso en la actualidad, que no pueden decidir sobre sus vidas”.<sup>1</sup> También se pregunta, la misma directora, desde dónde eligen las mujeres que eligen: “Antes no te dejaban elegir y ahora te condicionan.”<sup>2</sup> En otro portal leemos, por ejemplo, que luego de ver la película “las espectadoras salen regocijadas, con una placentera, muy femenina sensación de haberse desquitado con ganas de quién sabe qué desprecios cotidianos.”<sup>3</sup> En cuanto al fenómeno de transposición, el metadiscurso parece poco entusiasmado en la idea de que un relato de los 80s haya sido llevado a la pantalla más de 20 años después de su escritura, con todos los recursos y tecnicismos discursivos que eso conlleva.

Al aparecer las primeras manifestaciones cinematográficas –de 1895 hasta fines de la primera década del siglo XX–, los discursos referidos al cine podrían dividirse entre aquellos que lo consideran en tanto dispositivo científico y aquellos que lo ven como un mero entretenimiento. A pesar de ello, algunas voces lo conciben como un arte. Pintores y cineastas de todas épocas abogan por una autonomía del cine y enfatizan la relevancia de una actitud prescriptiva que reclame que los films dejen de lado cualquier elemento no cinematográfico. En el film dirigido por Menis, abundan los recursos cinematográficos, pero también ciertos recursos más bien propios del teatro. Los planos sostenidos, las imágenes del campo sin movimiento, son un paralelismo con la

---

<sup>1</sup> [https://www.lainformacion.com/arte-cultura-y-espectaculos/la-camara-oscura-un-sorprendente-filme-argentino-sobre-la-mirada-humana\\_c6q4d28z4x4im3oie8u8p6/](https://www.lainformacion.com/arte-cultura-y-espectaculos/la-camara-oscura-un-sorprendente-filme-argentino-sobre-la-mirada-humana_c6q4d28z4x4im3oie8u8p6/)

<sup>2</sup> <https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/las12/13-4425-2008-10-10.html?mobile=1>

<sup>3</sup> <https://www.ambito.com/espectaculos/la-camara-oscura-n3522068>

fotografía, arte que la directora se propuso poner en relieve como espacio de reflexión para el espectador. Dada la naturaleza del relato, era necesario subrayar todo elemento que hiciera referencia a lo fotográfico, a lo estático, al retrato momentáneo de una porción de la realidad. Tal es la función de una cámara oscura y tal era la tarea del fotógrafo que ve en Gertrudis lo que nadie había visto antes.

En ese sentido, podemos acordar que tanto hipotexto como hipertexto generan el efecto a través de la acumulación de elementos de contraste. Se insiste en la fealdad de Gertrudis y en los modos en los que casi era un objeto más en la casa, para luego correr el velo en el último acto y mostrar una actitud apenas esperada: la acción de una mujer que decide tomar el control de su vida y elegir un destino. A partir de ahí, quedan los interrogantes que el lector-espectador deberá resolver: ¿era necesaria la mirada de alguien más para que ella tomara una decisión? ¿Cuán importante es la devolución del juicio ajeno en la construcción de la autoestima? ¿Es la belleza un valor absoluto o una interpretación meramente subjetiva del observador? ¿Qué otras cosas que vemos no estamos mirando realmente? ¿Es la historia narrada una historia de amor? La película, por su naturaleza audiovisual, ¿es el formato que mejor se adecua a la dinámica de la diégesis?

Con respecto a este último interrogante, y por la misma naturaleza audiovisual, podemos señalar la estrecha relación que el cine mantiene con el resto de las artes. Los formalistas rusos ya han señalado el espíritu híbrido del cine, lo que no implica que nieguen su especificidad. Decimos con esto que el abordaje de la temática de las relaciones entre las artes no se limita a la identificación de las propiedades que las caracterizan, pero sí existen influencias de un campo artístico particular sobre demás artes. Este tópico es muy relevante con relación a los estudios sobre las adaptaciones. El hecho de que el cine, desde sus comienzos, no haya dejado de retomar textos provenientes de la narrativa literaria y de la dramaturgia fue uno de los impulsores de la profusión discursiva que se generó en torno del binomio cine-literatura. Sostiene Emilio Bernini, basándose en un artículo de Tomás Binder, que

“(…) el cine contemporáneo argentino [se caracteriza,] en términos generales [por ser] “un cine de la desatribución (de sentidos fuertes en la imagen) o de la abstención (de juicio en las historias), [por lo que] su relación con la literatura forma más bien parte de un trabajo singular, reconocible en cada uno de sus

casos (en cada una de las transposiciones) y en este punto, no generalizable” (Bernini, 2010: 10).

En ese contexto, nos preguntamos si es posible establecer un patrón de relación entre el relato que da origen a un film y su transposición. Entendemos que no, y que cada caso puede prestarse a innumerables clasificaciones y categorías. Esta variedad no agota el estudio, pero sí lo enriquece. Aun así, podemos establecer que uno de los objetivos al relevar una transposición tiene que ver con un tipo de clasificación que no se base en la relación fidelidad/ no fidelidad ni en la cercanía/alejamiento del hipertexto respecto del hipotexto (Genette, 1989), pero sí que tenga presente la índole de objeto derivado que distingue a toda transposición. Podemos incluso aclarar que esto no supone la valoración diferencial de películas que son adaptaciones o las que surgen de un guion original. Recordemos que el concepto de “intertextualidad” vino de alguna manera a probar la inexistencia de tal originalidad: mostrar que todo texto guarda relaciones con discursos anteriores que pueden considerarse, tal como sostiene Verón (1987), sus condiciones de producción.

Cuando se pretende dar cuenta del modo en que una transposición particular o incluso un conjunto de ellas se produce, identificar y describir el funcionamiento de las operaciones involucradas en el pasaje y establecer una conexión con los discursos relacionados con sus condiciones de producción puede resultar suficiente. Pero si, en cambio, el propósito es contar con un panorama claro de la práctica transpositiva de la literatura al cine en un momento y un territorio determinados, o distinguir fases en la periodización de los fenómenos transpositivos de una cultura específica, es imprescindible considerar otros elementos que, aunque participan también en la conformación de un hipertexto (Genette, 1989), son en cierta medida independientes de los discursos que funcionan como unas de sus condiciones de producción. En la película “La cámara oscura” hay independencia en cuanto a los recursos que la directora maneja en tanto profesional del soporte audiovisual, pero el relato, la diégesis, la mecánica narrativa que subyace más allá del formalismo cinematográfico es fiel al hipotexto, es decir, ambos relatos se consustancian de manera equilibrada y quien haya leído a Gorodischer encontrará en el trabajo de Menis una extensión visual de su propia imaginación al momento de leer el cuento. Para el que disfrutó del relato, la película no ofrecerá mayor sorpresa, pero sí una repetición del goce inicial. Se da aquí ese

fenómeno de disfrute en la repetición que, en términos de Freud, un oyente disfruta una y otra vez la misma historia incluso al extremo de corregir al narrador en aquellos puntos en los que pretenda alejarse del relato fuente. No obstante, y si quisiéramos ser más rigurosos en los elementos que imitan o distancian hipotexto de hipertexto, podríamos hacerlo a través de una serie de operaciones que tienen su origen en la retórica y que actúan a nivel del enunciado y de la enunciación. Estas operaciones son la adición, que consiste en el agregado de elementos innecesarios, como adjetivaciones; la elisión, mediante la cual se remueven personajes o elementos de la obra de origen; la sustitución, que reemplaza un elemento por otro; la concretización que, en términos de Robert Stam, hace referencia a los elementos que pasan de un texto a otro; la explicación de implícitos, mediante la cual se profundiza en un elemento que la obra de origen no desarrolló demasiado; la redistribución, que cambia el orden de los acontecimientos tal como fueron presentados en el hipotexto; la condensación, que unifica varios personajes en la figura de un solo personaje y, por último, la acentuación/atenuación, que pone o quita el foco en determinados aspectos de la narración en detrimento de otros.

¿Cuál de estas operaciones podemos aplicar al análisis transpositivo de “La cámara oscura”? Lo primero que podemos anotar es la elisión que se da al sustituirse al narrador: mientras que en el texto de origen el narrador es explícito, en la adaptación pasa a ser implícito. En cuanto a Gertrudis, conocemos que en la película interactúa y tiene líneas de diálogo, mientras que en el relato enmarcado que constituye el hipotexto, esto no sucede. Tampoco realiza tareas de campo como se cuenta en el relato escrito, sino que para el film se optó por la idea de que Gertrudis realizara más bien tareas domésticas.

Paralelamente, asistimos a dos elisiones, ya que en el hipertexto se eliminan dos de los hijos varones. Asimismo, hay también algunas adiciones: sonidos y planos que nos ubican en el ámbito rural, la prolepsis que se da cuando, en la película, el muchacho mira a la mesa sin recoger y llama a su madre, en claro indicio de lo que iba a suceder segundos más tarde. Se agregan también planos descriptivos, escenas que dan cuenta de ciertos indicios temporales o epocales, acciones de Gertrudis que la muestran como una mujer afectuosa, líneas por parte de su hermana mayor, entre otras. También hay otros giros o modificaciones, por ejemplo la explicación de la renguera de Jean-Baptiste, que no ocurre en el cuento, pero sí en la película; el efecto ritornello en el hipertexto, que

termina de la misma manera en la que comienza; escenas agregadas para la película que no están en el hipotexto en las que se ve a Gertrudis posando para la cámara del fotógrafo; el hecho de que, en la transposición, Jean-Baptiste se mostrara atento y empático con las labores de Gertrudis, o que incluso supiera cocinar y compartir esa afición con ella, detalle que no está narrado en el cuento.

El hipertexto, en este caso, podría decirse que es como una invitación al detalle visual de lo que la autora del relato construyó con sutileza literaria. Parte de esa sutileza fue, quizás, la que llevó a Menis a medir y a dosificar las escenas que podrían de alguna manera diluir el efecto final, el momento en el que Gertrudis desaparece de la casa. En este aspecto, cabe una mención al mérito del relato en crear una imagen a partir de ausencias: una mesa sin recoger, las ventanas abiertas y una cocina desatendida bastan para que el lector-espectador entiendan el desenlace.

Todo el texto funciona por acumulación de tensión y del levantamiento de un muro sociocultural en el que se superponen valores, prejuicios y modismos para luego demolerlos en una secuencia corta. Una mujer forjada en el seno de una familia de inmigrantes judíos, a la que le arreglan un matrimonio, hace lo que se supone que debía hacer, hasta que llega el elemento sorpresa. Volvemos al interrogante inicial: ¿es una historia de amor? ¿O es una historia de los prejuicios? Si bien en ningún momento se señala algún tipo de diálogo o de escena de romance-erotismo entre Gertrudis y el fotógrafo, lo cierto es que esa mujer, ahora vista a través del lente de alguien que la dimensionó en su medida, se hace cargo de un destino. Esta revelación abre la puerta a un análisis lateral, más bien relacionado con el rol femenino en las historias de la época. Pensemos, por ejemplo, en los años de la novela rosa, del folletín: allí, la cuestión femenina aparecía solo como cuestión de lo afectos, sin embargo, el rol de la mujer era exaltado narrativamente, presentándola como señora/esclava de fuertes pasiones. Una vez que el amante pretendiente la fija en un lugar determinado, se la convierte en objeto amado dulce o apasionadamente, aunque también como objeto sobre el que se ejerce la crueldad o el abandono. Sucede que, como señala Beatriz Sarlo (1985), las reinas y las cautivas estarán siempre en el centro del imperio de los sentimientos.

Por otro lado, en aquellas narraciones románticas, existía una figura de mujer recurrente: el de la bella pobre. Una mujer que merece un destino mejor, que sueña con una mejor fortuna que probablemente no alcance jamás. La bella pobre era la heroína que contaba solamente con su belleza para poder soñar con un mejor destino. Pero, ¿y

Gertrudis? La fea, la que ya tiene un destino, familia, hijos, y ningún horizonte más allá que le permita cultivar el sueño de una vida que no tuvo y que acaso nunca tendrá. En esas condiciones, el efecto que logra el relato es más contundente todavía. Gertrudis, tan insignificante, tan apagada, tan lorquiana en su configuración, tan “para adentro”, es capaz de un destino que contradice la norma.

Desde siempre, pero especialmente en aquella época, la belleza y la salud serían dos de los grandes temas de publicidad. Polvos, jabones, cera mercolizada, removedores de verrugas, perfumes y tinturas. Los productos estaban más bien destinados a la conservación de la juventud perdida, al deseo de postergar la vejez y de mantener la belleza juvenil. Gertrudis no era bella, pero encontró su tónico en la mirada de otro que le modificó su propio paradigma personal. Durante el proceso narrativo, casi podríamos decir que ni el amor ni la pasión hegemonizaron el texto como para decir que se trata de una narrativa romántica o de amor; pero, contra todo pronóstico, el amor está ahí, fluyendo en capas subterráneas, hasta que se revela casi de manera tácita al terminar la lectura.

“La cámara oscura”, tanto en uno u otro formato, relevan una misma historia, sin más variaciones que la inclusión de algún que otro personaje o la intimidad silenciosa de Gertrudis, de la que solo conoceremos apenas un puñado de frases en todo el film y ni una sola línea en el relato. En ese contexto de transposición, la lengua se presenta como la matriz en la que están comprendidas las otras organizaciones semióticas y que revela los puntos de contacto o de separación entre hipotexto e hipertexto. Benveniste denomina a esta particularidad como la doble significación: por un lado, tiene un modo semiótico de significación, los signos; por otro lado, tiene también la lengua significación semántica, es decir, el discurso. Para el caso de “La cámara oscura”, los signos son un puente entre ambos formatos (escrito y audiovisual), mientras que la significación semántica estará atravesada por los recursos propios de cada soporte: el relato enmarcado en el cuento de Gorodischer da pie a la interpretación específica de un narrador; el montaje cinematográfico de Menis, por otro lado, da cuenta de un interés estético en el hecho artístico de querer emparejar la imagen en movimiento con la poética de la fotografía. En ambos casos, el lenguaje está al servicio de una trama compartida, rígida y sin modificaciones.

Al referirse al pasaje transpositivo, Christian Metz indicó que el intercambio de un código a otro, de lo lingüístico a lo audiovisual, transcurre a nivel del significado a



través de la actividad mediadora de la lengua como una gran “comentadora universal”. La transposición se trata aquí de una organización semiótica de naturaleza tal que pone en movimiento una múltiple interacción entre sistemas. Por otro lado, con respecto a la fidelidad en dicho pasaje, Robert Stam ha reflexionado que, por estar cargado de términos tales como traición, deformación, violación, vulgarización y profanación, el lenguaje de la crítica que se ocupa de la adaptación de relatos al cine conlleva una dosis de indignada negatividad; negatividad que no podemos reprochar en el trabajo de adaptación de Menis, sin entrar en detalles o juicios valorativos sobre la efectividad del resultado.

Existe, además, una salvedad: la película intenta recrear en el tiempo de metraje una historia corta, de apenas una docena de carillas. Contrario a lo que pasa con una novela, por ejemplo, que puede extenderse y focalizar con más precisión y tiempo en las acciones, un relato breve cumple con determinado tiempo narrativo que, al momento de ser transpuesto, se traduce en un trabajo de edición y montaje que puede perjudicar la historia contada, diluyendo o empalmeando incluso al narrador de acuerdo con la traducción intersemiótica<sup>4</sup> categorizada por Roman Jakobson. Esta dualidad discursiva entre lo literario ficcional y lo cinematográfico habla de una transfiguración del hipotexto en una nueva obra, en un nuevo producto, en una nueva versión.

La nueva versión resultante, en todo caso, no ofrece mayores sorpresas a quien haya leído el relato. En todo caso, ambos relatos funcionan en parte gracias a la distancia que media entre el momento de la historia narrada y el tiempo del relato en sí, ya que se entiende que la decisión de Gertrudis habrá resultado mucho más escandalosa en aquel entonces, por lo que la edificación de esa expectativa tiene que usar de vehículo la preparación del fondo y del contexto. Estamos de acuerdo en que, la misma historia contada en la actualidad, no podría generar el mismo efecto. En este punto, cabe señalar que el amor como historia secular puede ser motivo de relato siempre y cuando su narración se construya sobre ejes contextuales bien definidos. Sucede con el amor lo mismo que con la muerte o los sueños, o, si se quiere, con el arte en general: no progresa. Un sueño de un griego, o un sumerio no puede ser juzgado con la vara de la antigüedad si se compara con el sueño de un habitante de la pampa, en pleno siglo XXI:

---

<sup>4</sup> Jakobson define la traducción intersemiótica o “transmutación” como una interpretación de signos verbales —código lingüístico— mediante signos de sistemas no verbales —código no lingüístico—. Esta categoría abarca una gran variedad de sistemas de comunicación, desde las expresiones faciales y gestuales o las onomatopeyas, hasta los emoticonos en los mensajes de texto.

progresan las herramientas técnicas para el montaje audiovisual, pero no el tema que constituye su núcleo, su alma, su esencia. Esta misma historia fue contada a lo largo de los siglos con variaciones estéticas y formales: una mujer que, por amor o por despecho, abandona una vida para vivir una nueva. Recordaremos, por ejemplo, el caso de la película (también basada en un texto) “Los puentes de Madison”. Allí, una mujer, que vive una vida tranquila en el ámbito rural, que es quizás poco valorada por su esposo y familia, se involucra con un fotógrafo que desempeña en la zona un trabajo eventual. Con un desenlace diferente, que para el caso pasa a ser irrelevante, la historia es la misma; la historia de una mujer que es la más bella para quien sabe mirarla con ese otro código... Un código menos trivial, más humano, más a la altura de una realidad que no puede ser abordada bajo ninguna norma rígida. Nadie está exento de ser una cámara oscura que, en medio de ese lenguaje misterioso entre luces y sombras, decide poner foco en un punto específico, arbitrario, personal. Tal vez el amor no sea otra cosa que la revelación de ese punto.

## **REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS**

- Bernini, E. (2010) “Las transposiciones. Una introducción”, en *El matadero*, Revista crítica de literatura argentina. CABA: Instituto de Literatura Argentina “Ricardo Rojas”, Facultad de Filosofía y Letras, UBA.
- Binder, T. (2010) “La literatura en el cine argentino contemporáneo: Rejtman, Llinás, Villegas”, en *El matadero*, op. cit.
- Del coto, M. R. (2017). “Retomas transpositivas en el cine argentino actual”, en *Medios y retomas. Escrituras y encuentros textuales*. CABA: Biblos.
- Eco, U. (2010). *Historia de la belleza*. Barcelona: Debolsillo.
- Genette, G. (1989). *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Madrid: Taurus.
- Jakobson, R. (1959). *On Linguistic Aspects of Translation*. Cambridge: Reuben Arthur Brower.
- Metz, Ch. (1974). "El estudio semiológico del lenguaje cinematográfico". *Lenguajes*. Año 1, n 2, diciembre, 37-51.

- Sarlo, B. (1985). *El imperio de los sentimientos*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores.
- Stam, R. (2000) “Beyond Fidelity: the Dialogics of Adaptation”, en *Film Adaptation*. James Naremore, Ed. Usa: Rutgers University Press.
- , R. (2005) “Introduction: The theory and Practice of Adaptation”, en *Literature and Film. A Guide to the Theory and Practice of film Adaptation*. Robert Stam y Alessandra
- Verón, E. (1987) *La semiosis social. Fragmentos de una teoría de la discursividad*. Buenos Aires: Gedisa.