

La inesperada y sutil historia de amor de una mujer fea, chueca y bizca  
(A inesperada e sutil história de amor de uma mulher feia, de pernas tortas e estrábica)

Dra. Cecilia Inés Luque<sup>1</sup>  
Universidad Nacional de Córdoba, Argentina

"Si seguimos hablando lo mismo,  
si nos hablamos como los hombres han hablado durante siglos,  
como nos han enseñado a hablar, nos fallaremos.  
Una vez más... las palabras pasarán a través de nuestros cuerpos,  
por arriba de nuestras cabezas, desaparecerán,  
nos harán desaparecer."  
(Luce Irigaray)

Los seres humanos alcanzamos existencia social en y por las relaciones de saber-poder que establecemos con los otros en un contexto social dado, relaciones que nos marcan posibilidades y restricciones. Y tal vez las relaciones más importantes sean las que nos otorgan el reconocimiento, la confirmación de que somos sujetos válidos, con derecho y autoridad para participar en el mundo mediante nuestras acciones y nuestras palabras. Por eso, la violencia simbólica más grande que se puede ejercer sobre un ser humano es negarle ese reconocimiento.

Dicha violencia es lo que exploran la narradora argentina Angélica Gorodischer en su cuento "La cámara oscura" (1983) y la cineasta María Victoria Menis en la película homónima de 2008 basada en dicho cuento. Ambos relatos cuentan la historia de Gertrudis, una mujer que vive en una de las colonias rurales de inmigrantes judíos de la Argentina de principios del siglo XX. Esta muchacha era considerada por su familia como una carga porque tenía escasísimas posibilidades de casarse al ser "fea con ganas, chiquita, flaca, negra, chueca, bizca" y aparentemente "muda, tan poco era lo que hablaba," (Gorodischer 74 y 82). Contra todas las expectativas, sin embargo, Gertrudis se casó con León, "el mejor candidato en cien leguas a la redonda" (Gorodischer 84), porque el chacarero buscaba una

---

<sup>1</sup> Ph.D in Hispanic and Luso-Brazilian Literature and Linguistics en 1994 por la University of Minnesota, EE.UU. Ejerce la docencia sobre literaturas latinoamericanas en la Facultad de Lenguas y en la Facultad de Filosofía y Humanidades de la Universidad Nacional de Córdoba, con una perspectiva teórica que aúna los Estudios Culturales, los Estudios Poscoloniales y los feminismos. Ejerce la investigación en el Área Feminismos, Género y Sexualidades del Centro de Investigaciones de la Facultad de Filosofía y Humanidades de la Universidad Nacional de Córdoba.

mujer trabajadora pero fea para no pasar por el mismo infierno que le hiciera pasar la belleza de su primera esposa. Y la fea trabajó sin parar para el marido desde el día de su boda, ocupándose de su casa y de su campo, dándole hijos, y “todo eso sin decir una palabra, siempre callada, siempre mirando al suelo” (Gorodischer 85). Hasta que un buen día, sin decir una palabra, se fugó con el fotógrafo itinerante que el día anterior les había sacado un retrato familiar.

Hasta principios del siglo XIX la familia era la unidad de producción y en ese contexto lo importante de las mujeres era su fuerza física, su capacidad de trabajo y su fertilidad; su belleza ciertamente era un *plus* pero no un factor importante de su valor social. Luego, la división sexual del trabajo propia del capitalismo industrial restringió el accionar de las mujeres de la burguesía al ámbito de la domesticidad, y el mito patriarcal del amor conyugal<sup>2</sup> se encargó de legitimar ese ámbito como el espacio “propio” de todas las mujeres. En ese marco la belleza física pasó a ser la condición principal para lograr el amor de un hombre y entrar en un acuerdo matrimonial. Como consecuencia, surgió la categoría de “la fea” como sujeto fallido, destinado al fracaso social por ser incapaz de despertar el deseo del varón y conseguir por esa vía ocupar los roles de esposa y madre.<sup>3</sup> De este modo, el mito de la belleza como esencia de la femineidad se convirtió en la principal tecnología de poder<sup>4</sup> con la cual se constituyó y legitimó la subalternidad de las mujeres.

---

<sup>2</sup> El mito es, en un sentido amplio, una narración cuya función social es explicar y legitimar un estado del mundo. Los mitos narran acciones ejemplares desarrolladas por personajes cuyos valores y principios estructuran la comprensión del mundo propuesta intrínsecamente por el relato. El mito del amor conyugal forma parte de la formación discursiva del amor propia del siglo XIX; presenta la historia de dos individuos heterosexuales, diferentes pero complementarios, unidos por un vínculo afectivo y sexual que desemboca naturalmente en el matrimonio y la formación de una familia y da sentido a las vidas de estos individuos. Este esquema narrativo postula la formación de familias como el vínculo interpersonal por excelencia al que deben aspirar las personas y el modo ideal de organizar una sociedad para que sea sólida y armónica. Este mito sirvió para legitimar cambios socio-políticos como la regulación de la actividad sexual y la procreación por parte de instituciones controladas por el Estado, como también la desarticulación de redes interpersonales y sociales de cooperación mutua como el parentesco extendido.

<sup>3</sup> En la práctica las mujeres “feas” son sujetos funcionales al sistema porque aún contribuyen a la unidad de producción “familia” con su trabajo y su capacidad reproductiva, sobre todo en sociedades aún no modernizadas ni completamente aburguesadas, pero simbólicamente se les retacea el reconocimiento de su agencia y de su valor. De hecho, León rechaza para su segundo matrimonio el modelo moderno del amor romántico con una mujer bella porque ha probado en carne propia que es inadecuado para las formas de vida rurales y revierte hacia el modelo premoderno de una relación estrictamente funcional con una mujer trabajadora.

<sup>4</sup> Según Foucault, las tecnologías del poder son los procedimientos a través de los cuales las relaciones de poder producen regímenes específicos de “verdad”; tales tecnologías actúan sobre los individuos desde el exterior someténdolos a una subjetivación coactiva y heterodirigida.

Tanto el cuento como la película muestran cómo en las sociedades rurales latinoamericanas de principios de siglo, sociedades sólo incipientemente burguesas y aún profundamente patriarcales, una mujer “fea” veía drásticamente reducidas sus posibilidades de encontrar un lugar productivo legítimo en la sociedad y corría el riesgo de convertirse en un “clavo” que su familia no podría “sacarse de encima”.

Las expresiones coloquiales usadas por Gorodischer codifican no sólo la impiadosa desvalorización social de mujeres como Gertrudis sino también la *precaridad*<sup>5</sup> de la posición en la que han sido emplazadas por los efectos performativos de ese simple acto enunciativo de declararlas “feas”. La precaridad es la condición de vulnerabilidad del individuo a quien se le retacea el reconocimiento como sujeto social válido; esa vulnerabilidad le dificulta o condiciona el acceso a las redes de apoyo social e infraestructural que le permitirían minimizar el grado de exposición al daño a la que están ontológicamente sometidos todos los sujetos en sus relaciones de interdependencia con los otros. La precaridad de la posición de Gertrudis consiste en no ser considerada apta para entrar al circuito (re)productivo de la familia ( ser “un clavo”), lo cual la deja expuesta a un daño específico: no poder elegir o controlar su propio proyecto de vida y ser forzada a aceptar cualquier posición que le permita ser productiva para no caer en la abyección que implica ser una carga social (en su caso, aceptar ser casada con el primero que estuviera dispuesto a desposarla para que su familia pudiera “sacársela de encima”).

Ahora bien, Gorodischer y Menis han explorado diferentes aspectos de este particular proceso de subjetivación femenina, y lo han hecho con retóricas diferentes.

En el cuento, la historia de Gertrudis nos llega filtrada por la voz y la perspectiva sesgada de su nieto Isaac. Por una parte, él admite que “[h]ay que reconocer que [Gertrudis] le alivió el trabajo a mi abuelo León, chiquita y flaca como era, porque tenía el aguante de dos hombres juntos,” (Gorodischer 85), y enumera -con un estilo de acumulación neobarroca que resulta muy gráfico-

---

<sup>5</sup> No ha de confundirse .precaridad (*precarity*) con precariedad (*precariousness*). Judith Butler (2010) llama precariedad a la interdependencia mutua que cada sujeto tiene respecto de otros para existir. Como consecuencia, cada sujeto es vulnerable al daño, y ese daño es una condición común a todos los seres humanos.

cómo [Gertrudis] se levantaba antes 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 les hacía las camisas y las bombachas y hasta la ropa interior a los hijos y al marido y los vestidos a las hijas y las sábanas y los manteles y toda la ropa de la casa; y de los dulces y las confituras que preparaba para el invierno, y de cómo sabía manejar a los animales, enfardar, embolsar y ayudar a cargar los carros. (Gorodischer 84-85)

Y (. . . ) dicen mis tías que ni con los partos mi abuela se quedó en cama o dejó de trabajar un solo día. (Gorodischer 85).

Pero a pesar de todo esto, Isaac no duda en afirmar que Gertrudis “no hizo nunca nada bien ni a tiempo, ni siquiera nacer,” (Gorodischer 79) porque a juicio suyo, la mujer “que tendría que haber estado más que agradecida porque mi abuelo se había casado con ella” a pesar de su extrema fealdad (Gorodischer 86) había abandonado “de pura maldad nomás, sin ningún motivo” (Gorodischer 91) la prestigiosa posición de esposa, madre y ama de casa que había logrado sólo por la generosidad de su marido. Por esa ofensa, dice Isaac, “yo siempre hablé mal de ella y toda mi familia también” (Gorodischer 73).

Isaac le ha contado esta historia a su esposa Jaia con la naturalidad y el convencimiento de quien se sabe respaldado por la Verdad y la Justicia; por eso no comprende por qué Jaia se ha enojado con él, por qué lo ha llamado “bruto sin sentimientos” (Gorodischer 76), menos aún comprende por qué Jaia ha colocado la foto de Gertrudis en un lugar destacado de la sala familiar. Entonces, Isaac cuenta la historia de la pelea marital para refrendar ante el interlocutor implícito su afirmación de que su abuela Gertrudis había sido una “mala mujer”, como así también para intentar entender la reacción de su esposa.

El motivo de la pelea entre marido y mujer es una situación de diferendo entre la abuela Gertrudis y su familia. "Un caso de diferendo entre dos partes", dice Jean François Lyotard, “tiene lugar cuando la regulación del conflicto que las opone se hace en el idioma de una de ellas, mientras que el daño que la otra sufre no se significa en ese idioma”, (cit. en Collin 13). Según el nieto, el conflicto es motivado exclusivamente por Gertrudis: “la

fea” no supo o no quiso mantenerse en su lugar, y rompió a traición el contrato matrimonial, perjudicando a León y al resto de la familia. El relato del nieto cuenta este conflicto en su propio idioma, el del amo, según el cual “la fea” sólo tiene valor instrumental, y éste se le reconoce siempre y cuando siga cumpliendo sus funciones según las expectativas del varón. Por lo tanto, la huída de Gertrudis con el fotógrafo es interpretada como una ofensa a la familia surgida de la “pura maldad” de esa mujer ingrata, y el relato de Isaac cristaliza la identidad de Gertrudis alrededor de sus supuestas carencias: “Nada, no tenía nada, ni nombre tenía, ni un buen y honesto nombre judío, Sure o Surke, como las abuelas de los demás, no señor: Gertrudis. Es que no hizo nunca nada bien ni a tiempo, ni siquiera nacer,” (Gorodischer 79). En esta versión de la historia, no hay palabras para nombrar el daño emocional que Gertrudis sufre en esa vida de puras obligaciones y ningún derecho, de constante servicio al otro sin recibir el amor o la gratitud del otro: en la cosmovisión del amo, el abandono y la explotación que sufren las mujeres como Gertrudis son ininteligibles como tales, son imperceptibles. No es casual que la tercera oración del cuento sea el típico reclamo machista de “Hágame el favor, pero quién entiende a las mujeres” (Gorodischer 73).

La respuesta implícita en el cuento es “otras mujeres”, por supuesto. Las reacciones de Jaia a la historia de Isaac, las palabras que usa para calificar al propio narrador, indican una revisión de dicha historia desde una posición de empatía con el subalterno. Pero esa perspectiva debe ser vivida y experiencialmente compartida, pues aún no hay palabras que puedan expresarla adecuadamente; es por eso que Jaia dice que “si necesitas que te lo explique quiere decir que no merecés que te lo explique,” (Gorodischer 90-91).

Angélica Gorodischer utiliza los lugares comunes de la “batalla de los sexos” para involucrar a quien lee en la discusión y tomar partido por una u otra interpretación de la historia de Gertrudis. En última instancia, la figura de la pelea doméstica entre marido y mujer representa la disputa más general entre la perspectiva patriarcal y la perspectiva feminista sobre los derechos y obligaciones de las mujeres, en el marco de la búsqueda de teorías explicativas de la subordinación femenina.

En el relato de Gorodischer resuenan los cuestionamientos a los discursos patriarcales que las feministas venían haciendo desde los años ’60: la necesidad de revisar las premisas y los valores con los cuales se representaba a las mujeres y su trabajo, para revertir la

desvalorización patriarcal de las mujeres y la invisibilización de su agencia social. De esa manera se podría escribir “no sólo una nueva historia de las mujeres, sino también una nueva historia,” (Ann Gordon, Mary Jo Buhle y Nancy Shrom Dye, cit. en Scott 19).

Para lograr tal fin, decían las feministas, es necesario recuperar las experiencias y los testimonios de las mujeres sobre su subordinación, pero en el cuento el testimonio de Gertrudis es irrecuperable porque se han perdido todos los registros, sólo queda la única foto que rescata Jaia. La película de María Victoria Menis reconstruye la vida de Gertrudis ampliando información apenas esbozada en el cuento. Y Menis elige poner en primer plano las relaciones fundantes de la subjetividad de esta mujer: la que tuvo con su madre, la establecida con su marido, la relación con el fotógrafo.

Para eso, Menis combina su sensibilidad de cineasta con los significados implícitos en el título del cuento, y convierte la mirada en el principal recurso retórico de la película;<sup>6</sup> en algunas escenas la mirada aparece literalmente como lenguaje corporal, en otros está tematizada como la práctica de fotografiar.

En el filme, los primeros años de Gertrudis están marcados por la mirada desaprobadora de la imperiosa madre patriarcal; la mirada amorosa del nutricio pero apocado no alcanza para contrarrestar la desvalorización constante que Gertrudis recibe de su madre. -Esto queda icónicamente representado en la escena de la toma de la primera foto familiar: el fotógrafo ubica a Gertrudis en una posición central y el padre le pone una guirnalda de flores como corona, pero su madre se la saca y la reubica en el extremo más alejado de la familia, recomendándole que baje la cabeza para que no se note que es bizca; Gertrudis reacciona ante tal menosprecio tapándose la cara con su muñeca, y así oculta sale en el retrato (cf. Menis, minutos 6:18-7:24).

Durante su juventud, la madre la hace sentir fea constantemente, criticando mediante miradas y comentarios sus vestidos, sus peinados, sus gestos (cf. Menis, minutos 17:43 – 18:04).

Las sucesivas fotografías en las que participa muestran cómo Gertrudis va asumiéndose como fea y va auto-invalidándose, auto-invisibilizándose, auto-excluyéndose

---

<sup>6</sup> En una entrevista de 2008, Menis dice “[y]o soy directora de cine, o sea que el tema de la mirada me encanta. . . . El film aborda cómo te miran, cómo mirás vos, qué chip tenés en la cabeza para ver,” (Obregón 1) y como eso repercute en la identidad de la protagonista.

de cualquier grupo de pertenencia. En ocasión de la toma de un retrato escolar colectivo, Gertrudis se aparta de las muchachas más bonitas y se ubica cerca del maestro que la aprecia, pero antes de que se dispare el obturador Gertrudis huye y aparece en la foto como un borrón huyendo hacia el afuera del encuadre (cf. Menis, minutos 12:00 - 12:35). En ocasión de un baile de jóvenes durante el cual ha sido sistemáticamente ignorada por los muchachos, Gertrudis aparece en la fotografía grupal con la cabeza gacha, ocultando el rostro, rompiendo el vínculo con el ojo de la cámara (cf. Menis, minutos 15:20 – 16:26). Esta escena simboliza la culminación del proceso de interiorización de la subalternidad abyecta por parte de la muchacha.<sup>7</sup>

Luego de eso, Gertrudis acepta entrar a un matrimonio concertado por razones puramente instrumentales: la oportunidad de revalidarse como sujeto social, a cambio de satisfacer la necesidad de un varón de tener alguien que lo sirva en cama y mesa. La fealdad de la novia exime al novio de la obligación de profesar amor, deseo o una simple amistad; por lo tanto, el reconocimiento de Gertrudis como sujeto se da sólo en el plano funcional, no en el emocional, y se mantiene sólo mientras ella cumple las expectativas de su marido y su familia. Esto queda expresado en diversas escenas a lo largo de la película: quizás más importante que el hecho de que los cónyuges duerman en cuartos separados es el hecho de que León no mire a Gertrudis cuando le habla, y que sólo le hable para darle órdenes.<sup>8</sup>

La llegada del fotógrafo ambulante que León ha contratado para retratar a la familia marca un punto de inflexión en la vida de Gertrudis: Por primera vez en mucho tiempo, alguien la *mira y la ve*.

Todo comenzó durante los preparativos para tomar la fotografía. El fotógrafo, llamado Jean Baptiste, ya estimaba a Gertrudis antes de verla, pues había apreciado el fruto de su trabajo (la belleza de su bien cuidado jardincito de flores, la finura de sus conservas). Por eso, cuando ella se niega a aparecer en el retrato junto al resto de la familia y su marido acepta rápidamente la negativa, Jean Baptiste se acerca a donde está trabajando Gertrudis y le dice: “Si alguien tiene que salir en esa foto es usted, señora. ... Yo sé muy bien lo que es

---

<sup>7</sup> El significado de estas escenas se vuelve más rico si recordamos la importancia que tuvieron las tecnologías de producción de imágenes de principios del siglo XX (los daguerrotipos, las fotografías) en la formación de modelos normativos de corporalidad y belleza femeninas.

<sup>8</sup> También es muy significativo que los hijos e hijas de Gertrudis tampoco la miren cuando le hablan, pero por cuestiones de coherencia argumentativa no voy a analizar este dato.

no querer aparecer en ninguna foto,” (Menis 40:59). El reconocimiento y la empatía que manifiesta el fotógrafo con esas simples palabras convencen a Gertrudis.

El reconocimiento y la empatía van a seguir manifestándose durante los dos días que el fotógrafo pasa en la chacra: él le sonríe a Gertrudis, le habla, la galantea, se interesa por lo que hace y lo elogia, le ayuda con sus tareas. Así, este hombre cuarentón, extranjero, rengó y notablemente menos atractivo que León, pero mucho más amable y sensible, logra con Gertrudis una conexión que León nunca logró –y posiblemente nunca tuvo interés de lograr.

Las miradas que intercambian Jean Baptiste y Gertrudis son fundamentales para establecer esa conexión. Cuando Gertrudis se integra al grupo para el retrato familiar, Jean Baptiste la ubica en posición central (Menis, minutos 41:40 - 42:27) y luego la mira directamente por encima de la cámara fotográfica, la escena pone en primer plano sus ojos afables y luego enfoca el rostro de Gertrudis, turbada por ser el centro de una atención inusual (Menis, minutos 42:28 - 42:37). Durante la primera cena, Jean Baptiste explica a la familia entera que el arte no fue el mismo después de la experiencia humana de la Primera Guerra Mundial, pero mientras habla mira exclusivamente a Gertrudis, como si sólo a ella le estuviera diciendo que “después de la Guerra, todos los artistas e incluso yo también con esta modesta cámara, tuvimos necesidad de reinventar una nueva forma de belleza, una forma que mostrara también ( . . . ) lo que está oculto a simple vista” (Menis 48:35). Y ella, mientras lo mira con concentrada atención, asiente con la cabeza, pues ya desde niña pensaba que hay que aprender a ver para poder encontrar a Dios “a través de la belleza del mundo creado por Él” (Menis 10:49).

La manera en que Jean Baptiste la mira le muestra a Gertrudis que es posible reinventar lo que se entiende por belleza, es así que luego de uno de esos encuentros en los que ambos comparten miradas y sonrisas, Gertrudis se mira en un espejo, se toca el cuerpo de manera sensual y sonríe ante lo que ve (cf. Menis, 59:50 – 1:00:25).

Ahora bien, la manera en que Gertrudis mira a Jean Baptiste también es muy importante. Luego de que él la insta a aparecer en la fotografía, Gertrudis levanta la vista del suelo y lo mira como si nunca hubiese visto a un ser humano como él. Al principio le dedica miradas furtivas pero luego, cuando Jean Baptiste está contando sus experiencias durante la Primera Guerra, lo mira directamente (cf. Menis, minutos 48:24 – 48:45). La



conexión con Jean Baptiste a través de la mirada le permite a Gertrudis redescubrir vínculos humanos olvidados y salir paulatinamente de las profundidades de la alienación en la que ha estado viviendo.<sup>9</sup>

En el final del filme (cf. Menis, 1:18:43 – 1:20:06) se muestra cómo durante la calurosa siesta del segundo día Gertrudis va en busca de Jean Baptiste y posa gustosa ante su cámara, con el mentón en alto, con una sonrisa amplia y placentera en el rostro. En esa secuencia ambos se miran, se sacan fotos mutuamente, se erotizan; en suma, se reconocen en y por el deseo. La escena final es una fotografía revelándose paulatinamente para mostrar a una Gertrudis diferente, la construida por la mirada del fotógrafo, dueña de sí misma y de su deseo, despojada de su sempiterno vestido negro, cubierta sólo con una enagua blanca, tendida en una pose a la vez sensual y plácida.

Jean Baptiste y Gertrudis se marchan juntos durante la noche, y eso marca literal y metafóricamente una línea de fuga del sistema patriarcal: el abandono del lenguaje del amo para *hablar del otro* “mujer” como si fuera un tema o un objeto y su reemplazo por un *diálogo con el otro* que destituye a ambos interlocutores “de toda certeza, tanto de lo que yo soy como de lo que el otro es,” (Collin, 13) y convierte las identidades en un descubrimiento compartido.<sup>10</sup> La fuga de Jean Baptiste y Gertrudis también es la metáfora del paso de un tipo de subjetivación a otro: de la *alienación* a la *alteración*. Gertrudis deja de ser un sujeto *alienado* y pasa a ser un sujeto *alterado* (construido en y por la relación dialógica con el *alter*, con el otro) gracias a la interpelación de la mirada –primero amable, luego empática, luego deseante- de Jean Baptiste. Dicha interpelación exige de Gertrudis una respuesta a nivel de la constitución del yo: su desidentificación con las representaciones de fealdad y abyección social que le habían impuesto durante toda su vida, y la reidentificación con imágenes de belleza y valor. En la película, esa respuesta está icónicamente representada en el cambio de la dirección de la mirada de Gertrudis: ya no, nunca más mirar hacia abajo para esconder el rostro sino de ahora en más mirar hacia adelante, mirar a los ojos del otro.

---

<sup>9</sup> Según Françoise Collin, el sujeto *alienado* es aquel a quien el discurso de otro le asigna una definición y un lugar sin oír lo que no está supuesto de antemano; ese intercambio no es propiamente un diálogo sino un monólogo de dominación que deja al sujeto menos dueño de sí mismo.

<sup>10</sup> Esto, siguiendo nuevamente a Françoise Collin, da lugar a sujetos *alterados*, aquellos para quienes “el uno no es sin el otro” (Collin, 17).

Tanto en el cuento como en la película la historia de Gertrudis simbolizan las maneras en que las tecnologías patriarcales del yo constituyeron la identidad de las mujeres y las definieron como sujetos subalternos. Ahora bien, si el cuento de Gorodischer reflejaba las preocupaciones de las feministas de los años '60 y '70, la reinterpretación que de él hace Menis en su película entronca con las preocupaciones feministas a partir de los años '90: la necesidad de resignificar el cuerpo de la mujer que ha sido históricamente colonizado, alienado y definido por la mirada patriarcal; la liberación del deseo femenino como condición de subjetivación de las mujeres.

#### Corpus de análisis

Gorodischer, Angélica. "La cámara oscura". *Mala noche y parir hembra*. Buenos Aires: Héctor Dinsmann, 1997.

Menis, María Victoria. *La cámara oscura*. Argentina y Francia. 2008. Disponible online en [www.youtube.com/watch?v=GJysR1zgJ88](http://www.youtube.com/watch?v=GJysR1zgJ88)

#### Bibliografía

Butler, Judith. (2010). *Marcos de guerra. Las vidas lloradas*. Buenos Aires: Paidós.

-. -. (2014). "Repensar la vulnerabilidad y la resistencia". *Parole de queer*. Blog.

Disponible online en <http://paroledequeer.blogspot.com.es/2014/06/repensar-la-vulnerabilidad-por-judith.html>

Collin, Françoise, "Praxis de la diferencia: Notas sobre lo trágico del sujeto", *Mora* 1 (1996) 2-17.

Loureiro, Angel. (2006) "El rehén singular y la oreja invisible", *La ansiedad autorial. Formacion de la autoría femenina en América Latina: los textos autobiográficos*.

Russotto, Mária (comp.) Venezuela, Universidad Simón Bolívar, Universidad central de Venezuela y editorial Equinoccio, 2006

Obregon, Ezequiel. "María Victoria Menis: 'Vivimos un momento muy materialista'".

Entrevista. *EscribiendoCine*. 11/11/2008. Disponible online en

<http://www.escribiendocine.com/entrevistas/maria-victoria-menis-vivimos-un-momento-muy-materialista> Descargada el 28 de diciembre de 2012.

Scott, Joan. "El género: Una categoría útil para el análisis histórico". *Historia y Género*.

J.S. Amelang y M. Nash (ed.). Valencia: Alfons el Magnanim, 1990.