

LA

SUSTANCIA

DE LO REAL

Deseo, falta,
exceso y *male*
gaze en la
película de
Coralie Fargeat



Este ensayo examina la película protagonizada por Demi Moore y Margaret Qualley a partir de su crítica a la mirada masculina en el cine, abordada mediante una estética del exceso. Más allá de su superficie de horror corporal y de violencia explícita, la película articula tensiones entre carencia y plenitud, deseo y realidad, que remiten a interrogantes del psicoanálisis y de la teoría feminista sobre el cuerpo femenino como construcción simbólica, lugar de proyección y objeto del deseo del otro.

★ ARMANDO BUSTAMANTE PETIT

¿Estás bien? Entonces, ¡sonríe! ¡Eso es lo que queremos esta noche! ¡Las chicas bonitas deben sonreír siempre!”, dice (exige) un grandilocuente y colorido Harvey (Dennis Quaid), productor televisivo, rodeado por ocho accionistas varones, en anticuados ternos oscuros, llenos de canas y arrugas, rígidos, como un coro a su alrededor. Quien escucha esta demanda —un mandato, un reclamo desde el poder— es una impotente y llorosa Sue (Margaret Qualley), recién erigida figura del canal, una joven de belleza incuestionable en un vestido de gala, quien, por un reciente accidente en sus dientes, solo atina a forzar una sonrisa, impedida de hablar, obligada a cumplir, intimidada, desesperada por solucionar la situación. ¿Su miedo se debe a la mera presencia y arrogancia de sus jefes masculinos o es más bien producido por su necesidad de satisfacer sus expectativas, también y sobre todo masculinas, y no ser rechazada, descartada, ignorada?

En términos psicoanalíticos, en esta escena de la película *La sustancia* (*The Substance*, 2024), de la directora y guionista francesa Coralie Fargeat, ¿se cumple de algún modo la fórmula lacaniana de “el deseo es siempre el deseo del otro”¹? O, en palabras de Yanniss Stavrakakis (2010), que “toda demanda deviene primordialmente en demanda del amor [¿reconocimiento?, ¿validación?] del otro” (p. 266). Por otra parte, ¿es, en este caso, un deseo cualquiera, o es, más bien, uno específicamente masculino que regula y estructura —ordena y limita— los deseos del sujeto femenino en función de los suyos²? Teniendo

en cuenta que el deseo humano no estaría dado ni sería natural, sino que es condicionado, estimulado, cultivado y fijado social y simbólicamente (Stavrakakis, 2010, p. 267), ¿la estructura patriarcal y consumista de la sociedad³ estaría operando en los mandatos del *star system* representado en esta escena? ¿Es posible, y de qué manera, desafiar, problematizar, visibilizar o incluso desentmascarar estas dinámicas, jerarquías y demandas —esta *mirada*— desde el propio sistema cinematográfico que la película pone en acción y del que, bien o mal, también forma parte, junto con nosotros, los espectadores?

Partamos del punto de vista desde donde surge ese deseo de ser. Laura Mulvey (1975, p. 11), pensando en la cultura cinematográfica, plantea un mundo ordenado por un desbalance sexual, donde el portador de la mirada es el hombre, y donde el placer en mirar ha sido dividido entre activo/masculino y pasivo/femenino. La mirada masculina [*male gaze*] determinante proyecta su fantasía en la figura femenina, que es diseñada en consecuencia. En su tradicional rol exhibicionista, las mujeres son simultáneamente observadas y exhibidas, con su apariencia codificada para un fuerte impacto visual y erótico, de tal manera que se pueda decir que connotan esa condición de “ser-mirada”. Las mujeres exhibidas como objetos sexuales es el *leitmotiv* del espectáculo erótico, ella sostiene la mirada, juega y significa el deseo masculino.

Alrededor de esta idea de la mujer

cual el Nombre-del-Padre viene a ordenar las cosas ... El Nombre-del-Padre es una función coordinada al deseo”, explica el psicoanalista francés Jacques-Alain Miller (1990, p. 142).

³ Como ha sugerido la filósofa italiana Cinzia Arruzza (2016 [2014]), el sistema patriarcal, entendido como sistema de relaciones de explotación de las mujeres por los hombres, está “en relación continua con el capitalismo”, en entramados de dominación que “aparecen como expresiones concretas de la unidad articulada y contradictoria que es la sociedad capitalista” (pp. 4, 15).

como imagen/objeto condicionada y usufructuada —consumida— por hombres poderosos y su mirada demandante⁴, Fargeat propone un filme de horror corporal, autorreferencial de la industria del entretenimiento. Recordemos que el cine se ha distinguido en la producción de ideales del ego tal como son expresados en el *star system* (Mulvey, 1975, p. 10), cuya premisa parte del fin de la carrera —la caída— de una estrella de Hollywood, la talentosa y hermosa Elisabeth Sparkle (Demi Moore).

Al cumplir los cincuenta años, Elisabeth es despedida de su programa de aeróbicos, como si su valor dependiera —a ojos de su productor, Harvey, de los accionistas y de su audiencia— únicamente de su físico, de su belleza asociada a su juventud o, más bien, de su ausencia, de su desaparición, de su *falta*. Esto queda planteado desde el inicio, cuando Elisabeth se entera, el mismo día de su cumpleaños, como si se hubiera cumplido una fecha de caducidad, de que será desechada, apartada de las cámaras, por ser “una perra vieja”, como si fuera un ser en descomposición. Este rechazo, que gatilla en ella un sentimiento de incompletitud, la irá empujando a buscar recubrir esta falta constitutiva de su nuevo yo, cuyo valor, disminuido, despreciado, es determinado por su entorno.

No es casual que Elisabeth escuche la noticia de su inminente despido escondida en el baño de hombres⁵. Cuando Harvey solicita un *casting* para reemplazarla mientras micciona con dificultad: el celular en el oído, el pene en la mano, ambos todavía signos contemporáneos

⁴ “Ella es solo esta forma hecha para él: cuerpo prisionero en su mirada”, lo ha descrito muy bien H. Cixous (1995, p. 19).

⁵ Que el baño de mujeres estuviera cerrado, inaccesible para ella, no es un dato menor: enfatiza que Elisabeth ha perdido su estatus de mujer que merece tener las puertas abiertas en la televisión. No por nada Harvey desmerece su valor actoral y lo supedita al corporal en caída y a la falta de juventud: “Ganadora del Oscar, ¡mis pelotas! ¿Cuándo fue eso? ¿En los años treinta?”.

¹ El otro en tanto orden simbólico, lo social. El mundo, dice Lacan (1999), “somete el deseo de cada cual a la ley del deseo del otro” (p. 194).

² ¿Un deseo, acaso, coordinado en cierto modo con el llamado Nombre del Padre, es decir, con la función simbólica de la ley y de la autoridad? “La ley en el sentido de Lacan es esa operación por la

Fuente: FILMGRAB

de poder, a pesar de sus problemas urinarios, señales de una edad incluso mayor que la de ella, marcándose, así, la diferencia sexual. Harvey, desde su pedestal masculino, exige alguien joven, alguien sexualmente atractiva, alguien nueva.

Ya de manera oficial, en la mesa de un restaurante, el productor le anuncia a Elisabeth su decisión: tiene que darle a la gente lo que quiere, pues eso es lo que mantiene felices a los accionistas, y la gente siempre pide —una vez más— algo nuevo. Así son las cosas, *ces't la vie*. Es agregar un eslabón más a la fórmula del deseo como deseo del otro, en este caso, en clave capitalista, consumista, mediatizada, inserta en una sociedad del espectáculo (Debord, 2000) urgida por una necesidad de estímulos constantes. “La renovación es inevitable”, sentencia Harvey, ante una muda Elisabeth, despojada de voz y agencia, impávida frente al devorar insaciable y grotesco del hombre que engulle camarones con las manos, consumiendo todo lo que puede consumir, hasta la última gota, como la ha consumido a ella.

Desde el punto de vista del otro que Harvey representa, y que luego movilizará a Elisabeth en la cadena deseante, la demanda, entonces, no para, no se satisface, siempre pide más. Es siempre un “deseo de otra cosa, de lo que falta” (Stavrakakis,

Foto:
Elisabeth
Sparkle
(Demi Moore)

2010, p. 266)⁶. En este caso, lo que falta, la juventud, se ha perdido para siempre. “A los cincuenta, bueno... se detiene”, suelta Harvey, sin saber responder —siendo él la ley— a la única pregunta que ha podido verbalizar Elisabeth: ¿qué es lo que se detiene?⁷

Esta es quizá la primera instancia, de muchas, en que la película aborda lo que en términos lacanianos puede llamarse “el encuentro con lo real”, en la medida en que se confronta algo que no puede ser completamente articulado, dicho, algo inexpresable que escapa a la comprensión y deja un agujero, un vacío que no puede llenarse, explicarse, simbolizarse. El encuentro con lo real, dice Stavrakakis (2007), “solo puede tener como consecuencia la revelación de la falta en nuestras construcciones imaginario/

⁶ Esto hace sentido, también, con la imposibilidad de tolerar el “aburrimento profundo” que postuló Han (2010), siguiendo a Benjamin. El *show*, la cultura de la imagen, el exceso de estímulos e impulsos así lo demanda: la renovación.

⁷ A la par, la diferencia sexual se sigue enfatizando cuando Harvey no tiene problemas en adular (“¡Eres un genio!”) a un ejecutivo mayor. El filme deja en claro que nada se detiene para los hombres a causa de la edad, incluso lo contrario.

simbólicas” (p. 75). ¿A los cincuenta, para las mujeres, se detiene qué y por qué? ¿Qué falta? ¿Esto es lo que sucede cuando se envejece? ¿Qué puede esperarse después?

Elisabeth, hasta ese momento mujer fálica y poderosa en tanto objeto de deseo inalcanzable, sale del almuerzo castrada simbólicamente de alguna manera, sujeta a las normas no solo del *star system*, sino de la cultura en la que está inmersa, y acaso también de la propia naturaleza, o al menos así se le plantea. Sale —o más bien reingresa— a su vida sin ser ya más el falo simbólico⁸, es decir, sin ser ya el objeto de deseo del otro, sin ser ya el símbolo de deseo, en tanto ha perdido su atractivo, aquello que ha sostenido no solo su fama, sino su identidad, hasta ese momento implícita incluso en el acto de brillar al que remite su propio nombre⁹. Esto es, todo lo que ha permitido la satisfacción extrema

⁸ Tener el falo y serlo conlleva diferencias. Mientras tener el falo se refiere a poseer el símbolo del poder o la autoridad, es decir, enarbolar una posición de control y dominio; ser el falo se refiere a convertirse en el objeto del deseo del otro, donde ya no se tiene el símbolo de poder, sino que se es el símbolo del deseo, la encarnación de lo que desean los demás, la sociedad.

⁹ *Sparkle*, traducido del inglés, significa “brillar”.

de su deseo en tanto deseo de los demás. De ahora en adelante, se le ha (im)puesto un límite a cualquier exceso.

Envuelta en un enorme saco amarillo que busca cubrir ese nuevo estado de inseguridad, que la acompañará durante toda la película para ocultarla llamativamente cada vez más, Elisabeth emprende el regreso a casa en su auto, solo para chocar, espantada, en el preciso instante en el que ve desgarrado su rostro de un enorme cartel publicitario. El encuentro con lo real sigue su curso, el choque automovilístico es también un golpe a su ego, abre una rajadura, una grieta que termina en el acto de rasgar, ella misma, su propio rostro del póster publicitario que preside la sala de su *penthouse*, uno de los tantos espejos con los que el filme confronta a su protagonista con su propia imagen. La tarjeta del arreglo floral que ha recibido de la cadena televisiva subraya su pérdida: “Fuiste maravillosa”, es decir, ya no lo eres más.

La primera escena de la película nos adelanta ya esta grieta en su brillo fálico, cuando su estrella en el conocido paseo de la fama, luego de deslumbrar impecable y ser visitada por fanes, empieza a deteriorarse con el paso del tiempo. No solo se agrieta literalmente, sino que recibe las agresiones del clima, del pisoteo indiferente de peatones, incluso de deshechos —kétchup rojísimo, que luego cobrará un significado horrrífico—, pero sobre todo del olvido.

Elisabeth, ya en el retiro, minada su autoestima, cae en una depresión narcisista, en la caída de su yo-ideal, en tanto imagen idealizada de sí misma, pero también, de algún modo, de su ideal del yo, en tanto expectativas formuladas por los ojos del otro social, del otro en tanto ley¹⁰. Una depresión

¹⁰ El yo-ideal, explica Ubilluz (2018), es cuando “el individuo se valora en tanto que pueda ser el centro

que luego se muestra en su aislamiento y letargo, en su pasividad rutinaria frente al mismo televisor donde antes solía aparecer, en su absoluta ausencia de lazos, familia, amigos. La angustia por la falta lo toma todo.

Entre la falta y el exceso: no puedes escapar de ti misma

Es en este punto cuando la tensión entre la falta en Elisabeth, recién expuesta, y el exceso que ha sido su brillo artístico, despierta y moviliza con voracidad su deseo, que es, como se ha visto, un deseo de validación, ahora más imposible de alcanzar que nunca. Es en esta intersección entre la falta y el exceso, en este encuentro insoportable con lo real que no puede abordar ni asumir, cuando Elisabeth descubre la manera de suplir su falta y convertirla, a pesar de las consecuencias, aún desconocidas, en un goce¹¹ que intente satisfacer su pulsión de volver a ser (¿y de recuperar su yo fálico, su brillo¹²?).

Le es ofrecida una sustancia que le permitirá, con una sola inyección, ser más joven, más bella, más perfecta, tal como impone la sociedad y la industria del entretenimiento en particular. Se le presenta bajo la forma de una fantasía¹³ que deja de ser un

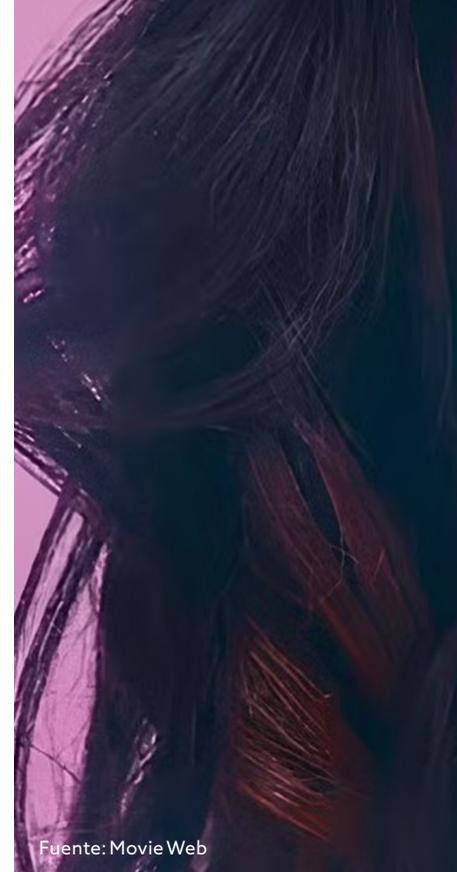
de atención de la madre o de las personas y organismos que le toman la posta” (párr. 21). Por otra parte, cuando se rige por el ideal del yo, este “se valora por ser alguien que ha cumplido su deber con la sociedad” (párr. 21). Elisabeth habría dejado de ser el centro de atención ante ambas instancias, habría fallado en cumplir expectativas internalizadas por ambos frentes.

¹¹ Goce entendido como un doloroso placer, combustible para las pulsiones (Ubilluz, 2021, pp. 30-31).

¹² Concuere con lo que sostiene Lacan, citado por Miller (1990): “El fallo es el significante del goce” (p. 142).

¹³ “La fantasía [o fantasma] ofrece la promesa de un encuentro con esta preciosa *jouissance* [goce], un encuentro que es fantaseado como capaz de recubrir la falta en el otro

Foto:
Sue (Margaret
Qualley)



Fuente: Movie Web

imposible onírico: “¿Alguna vez has soñado con una mejor versión de ti misma?”, le pregunta un infomercial, otra irrupción de lo publicitario. Elisabeth está convencida de que algo va mal en ella, ve su encuentro con lo real como un síntoma que debe curar.

Como ha señalado el psicoanalista Jacques-Alain Miller (2003), la queja por un síntoma “no tiene más sentido que un querer ser otro, una relación con un querer ser”, es decir, para creer que algo no anda bien, “hay que tener una idea de cómo debería andar” (p. 19), una representación ideal¹⁴. El malestar de Elisabeth sigue dependiendo de esa mirada masculina que le ha marcado la pauta. Y es aquí que emerge el superyó, esa internalización de las exigencias del otro, instándole a gozar¹⁵,

y de colmar la falta en el sujeto” (Stavarakakis, 2007, p. 77).

¹⁴ Y también imaginaria: “El primer estatuto del síntoma es imaginario ... hasta que una reducción permite decir que se alcanza el síntoma como real” (Miller, 2003, p. 20). En general, puede decirse que *La sustancia* también va de lo imaginario a lo real.

¹⁵ Lacan formula este llamado en el



a transgredir las limitaciones impuestas por las normas, en este caso no solo las reglas del *star system* patriarcal-consumista, sino las leyes (¿naturales?) de la vida: el inevitable envejecimiento¹⁶.

De ahí que la sustancia, que puede ser interpretada como una cura, al menos ilusoria o fantasmática, le permite de algún modo renacer o, mejor dicho, parirse a sí misma: como una yema que se divide a partir de una sola matriz¹⁷. De Elisabeth, captada en una dolorosa-gozosa posición fetal, emerge la belleza excesiva de Sue, la promesa hecha realidad para hacerle frente a la

seminario XX, *Aún*, que “comienza con la formulación del imperativo del superyó como: ¡Goza!” (Miller, 1990, p. 140).

¹⁶ Temido envejecimiento, por lo demás. Para Lipovetsky (2002), existe un miedo moderno a envejecer ligado directamente al cuerpo como “objeto de culto”: “El advenimiento de ese nuevo imaginario social del cuerpo produce el narcisismo” (pp. 60-61).

¹⁷ El uso de matriz en la película no es casual, tampoco, dada su relación intrínseca con el útero, la maternidad y el acto nutricional.

castración. “Recuerda, eres una”, le dicen unas breves instrucciones que, contradictoriamente, se refieren a ella(s) como matriz y como otro-yo, por separado. El sujeto único que supuestamente era Elisabeth se nos muestra, en plena fantasía realizada, dividido¹⁸. Y también alienado. Como recuerda Stavrakakis (2007), “el sujeto encuentra la falta y la alienación allí donde busca la completitud y la identidad” (p. 63).

Precisamente, para Lacan, agrega Stavrakakis (2007), la estructura de la fantasía está relacionada con “el sujeto escindido, el sujeto atravesado por la falta y la promesa de la eliminación de esta falta” (p. 77). Elisabeth y Sue no solo son una, sino que “no pueden escapar de sí mismas”, como también enfatiza la corporación detrás de la sustancia, y como la película nos empezará a mostrar cada vez con mayor crudeza a partir del contraste entre sus corporalidades, de la oposición y la tensión imposible de superar entre la falta de Elisabeth y el exceso de Sue,

¹⁸ Esto da paso, también, a una sustitución, lo que de alguna manera remite al crimen perfecto del que hablaba Baudrillard (1995), cuando la copia se revela/rebela como más importante que la fuente original, sustituyéndola: cuando la imagen asesina a la realidad.

entre la castración simbólica y el goce¹⁹. Y también entre el ciclo que las reglas de la sustancia imponen: intercalar siete días de la matriz, siete días del otro-yo²⁰.

Cuando Sue transgrede esta ley, como transgrede un goce que busca una satisfacción, más allá de toda regulación, emerge la faceta dolorosa y autodestructiva de la *jouissance*. Sue le roba unos minutos a Elisabeth solo para que esta descubra, al despertar, que “lo que se usa de un lado se pierde del otro”, envejeciéndola catastrófica y horripalmente en el proceso. Un balance que Sue es incapaz de respetar y que conduce a un consumo desmedido de Elisabeth, pero también de sí misma, siendo ambas una sola.

¹⁹ La propia Sue es incapaz de soportar el contraste —¿su propio encuentro con lo real?— y decide ocultar el cuerpo desnudo de Elisabeth tras un cuarto secreto en el baño-laboratorio donde se aplicó la sustancia. ¿Una suerte de reflejo represivo?

²⁰ “A fin de conservar su atractivo, la promesa del exceso descansa sobre la renovación continua de experiencias de la falta”, explica Stavrakakis (2010, p. 271) sobre el deseo consumista, algo que bien podría aplicarse al intercalamiento entre ambas.

Esa *jouissance* está “localizada más allá del placer”, es un goce experimentado “a través del sufrimiento” (Stavarakakis, 2007, p. 71). De ahí que Elisabeth, a pesar de comprobar, crudamente, que el exceso de Sue está acrecentando su propia falta, acelerando su propia vejez, sea incapaz de ponerle fin a la experiencia, ya retratada como una adicción²¹, del mismo modo que una usuaria de bótox o de cirugías plásticas no puede detenerse en su afán de constante perfeccionamiento. En términos de Miller (1990), “lo que se verifica es que el goce como tal no es deseable” (p. 141), es decir, está lejos del bienestar del sujeto, en esa frontera ambigua, tentadora, del placer y el displacer, y que se nos presenta, también, como evidente pulsión de muerte. Elisabeth sabe que la única manera de (volver a) ser amada ya no es como ella misma, sino como Sue²².

²¹ Se muestra a Elisabeth yendo a recoger sus dosis con lentes oscuros, cada vez más cubierta de ropa, desorientada, a una dirección particularmente escondida, en una especie de callejón, como si se tratara de un adicto en busca de su *dealer*.

²² Detectamos, otra vez, el mandato a gozar del superyó, que “es también un llamado a la negación de sí: ‘No estás al servicio de ti mismo’” (Portocarrero, 2007), tal como demuestra el sacrificio inútil de Elisabeth y su rechazo a seguir siendo “solo ella misma”.

De ahí que el goce, ese que se extrae del propio síntoma (Stavarakakis, 2007, p. 71), sea uno que, como señala Portocarrero (2007), “recurre como tentación” y que es, curiosamente, “la sustancia vital que se ‘retuerce’ en su insatisfacción, que pugna por realizarse, sin tomar en cuenta al otro y la ley”. Acaso no sea casualidad que “el sujeto [tenga] una sustancia que es el goce”.

Confrontar el exceso ingobernable de lo real

Es a partir de este momento, cuando el ciclo de la sustancia se rompe y se desboca, que Fargeat empieza soltar todavía más las riendas de una estética que podríamos llamar, junto con Recalcati (2006), lacaniana, en el sentido de que pone “el arte en una relación determinante con lo real” (p. 10). Es decir, con esa dimensión traumática, irreducible e inaccesible de las cosas, para intentar lidiar con su “exceso ingobernable” (p. 14), ya sea bordeándolo o directamente yendo a su encuentro²³, en este caso, a través

²³ Aunque Recalcati (2006) habla de tres estéticas de Lacan, todas están relacionadas con lo real, como “modos diversos de tratar de definir psicoanalíticamente la esencia de la obra

del *body horror*, como un recurso que nos interpela y aguijonea²⁴.

Al mismo tiempo, *La sustancia* se emparentaría también con la noción de lo ominoso de Freud (1919), en tanto que algo familiar y conocido, como el cuerpo femenino reflejado en el espejo o captado por la cámara, se convierte en algo extraño y aterrador, a medida que se aproxima a la conciencia o a la mirada del espectador. Como recuerda Recalcati (2006), relacionando la estética de lo real de Lacan con Nietzsche, “la barrera de lo apolíneo”, en este caso los límites que impone el otro a lo que debe o no ser el cuerpo “no implica una remoción del horror de lo dionisiaco” (p. 14), esto es, de lo excesivo, lo desbordado, lo extremo que rompe con el orden establecido.

No obstante, para que lo ominoso cause un impacto significativo, un encuentro con lo real, y pueda problematizarse y desafiarse desde allí la mirada masculina que domina el *star system* (y su audiencia), primero hay que establecerla y conectarnos con ella. Por eso, Fargeat no busca simplemente regodearse en el horror corporal o exaltarla *per se*, ni mucho menos de arranque. Antes se ocupa de imbuirnos en esa *male gaze*, desde la óptica del mundo televisivo y publicitario, así como en espacios íntimos como un baño o una habitación²⁵.

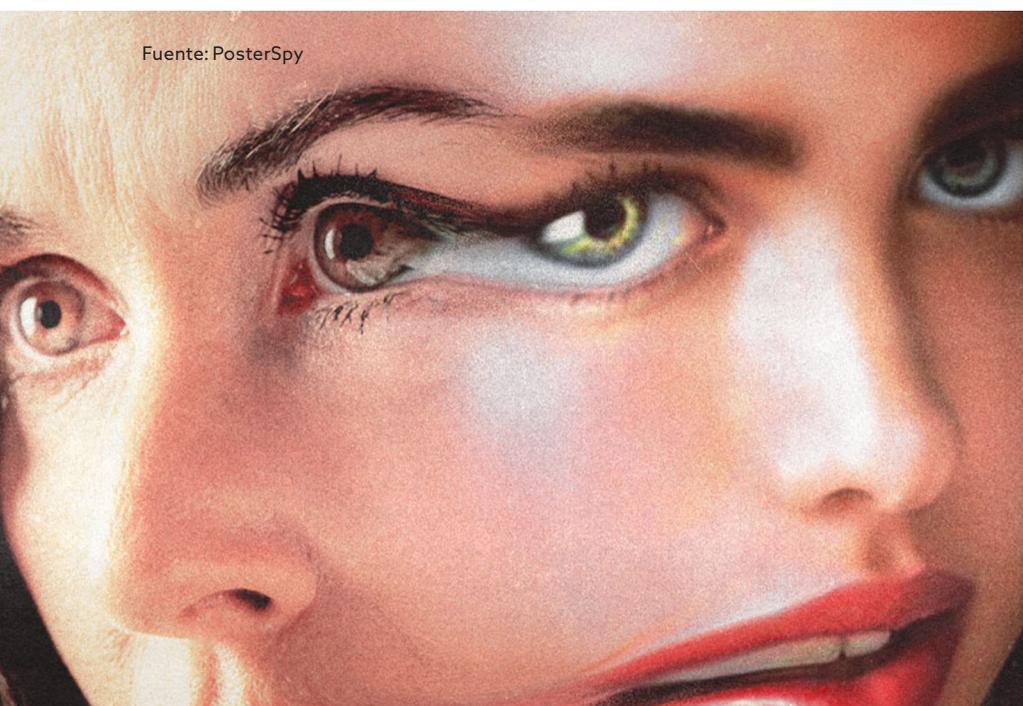
Recién emergida de Elisabeth, Sue se refleja desnuda, pletórica, en el espejo, mientras la cámara nos la muestra al milímetro y sin reparos, asumiendo esa mirada masculina deseante.

de arte” (p. 10), sin ser excluyentes entre sí. Por ello, para efectos de este texto, nos serviremos de estas relaciones con lo real de manera complementaria.

²⁴ En este caso, el género del *body horror* u horror corporal, que expone el cuerpo humano transformado, mutilado, deformado, puede ser visto también como ese bordeamiento de lo real, o incluso su encuentro, en tanto “exceso de goce, horror, caos terrorífico” (Recalcati, 2006, p. 13).

²⁵ Como espectadores, nos brinda “la ilusión de mirar un mundo privado” (Mulvey, 1975, p. 9).

Foto:
La
sustancia



Fuente: PosterSpy

Lo mismo ocurre cuando Sue toma el lugar de Elisabeth en la televisión: las tomas, cercanas e intrusivas, erotizadas, nos hacen cómplices de esa posición voyeur²⁶ y depredadora del hombre como “the bearer of the look of the spectator, transferring it behind the screen to neutralise the extradiegetic tendencies represented by woman as spectacle [portador de la mirada del espectador, transfiriéndola detrás de la pantalla para neutralizar las tendencias extradiegéticas representadas por la mujer como espectáculo]” (Mulvey, 1975, p. 12). También ocurre con la mirada de signo negativo, crítica e impositiva, por ejemplo, cuando Elisabeth no deja de maquillarse hasta el exceso antes de una cita que no llegará a tener precisamente por no poder tolerar su propio reflejo y el contraste con el ideal encarnado, literalmente, en Sue, que se le exhibe como valla publicitaria desde su ventana.

Una vez que esta mirada está establecida, y nos vemos involucrados con ella, la película comienza a darle la vuelta, aplica lo que Mulvey (1975) ha descrito como “la posibilidad del cine de cambiar el énfasis de la mirada” (p. 17), bordeando o encontrando de plano lo real, lo problemático, y así interpellarnos. Sue emerge, bella, pero no sin dejar rastro: surge de la espina dorsal de una inerte Elisabeth, que debe suturar ella misma, dejando una grieta más, grotesca, del encuentro con lo real. Por otra parte, la cámara de Fargeat ya se ha posado desde la perspectiva asqueada de Elisabeth, distorsionando —para nosotros también— el rostro de Harvey, enfocándose en lo desagradable de su devorar, de su consumirla. El realismo demandado por el control masculino se ve desafiado, con el espectador involucrado, por esa perspectiva-otra: distorsión, mutismo, impotencia, mareo. Lo mismo sucede en la escena descrita al inicio, donde puede sentirse visualmente el acoso masculino en manada frente a la joven impotente.

De un modo similar, el horror corporal empieza a desatarse y desvela lo terrible detrás del glamur, de los mandatos, de las expectativas y, claro, de la falta que nunca llega a dejarse atrás. De eso no se puede escapar, lo real irrumpe y rasga cualquier velo, como cuando Sue, en

plena rutina de aeróbicos, siente una bola de carne salirse del glúteo. Como señala Stavrakakis (2010), “lo real es lo que destruye, lo que disloca esta realidad fantasmática, o que muestra que esta realidad está atravesada por la falta” (p. 107). Y la película se encarga de mostrárnoslo.

Este contraste entre falta y exceso, entre castración y goce, llega a un punto climático en el enfrentamiento entre Elisabeth y Sue, de alguna manera, también, entre el síntoma y la fantasía²⁷. Son dos cuerpos opuestos que luchan agresivamente, la matriz y su fruto rivalizan entre sí, aunque sin decirse una palabra: el encuentro con lo real, de ambas partes, sigue siendo indecible, no se puede verbalizar. De ahí en más, cualquier agresión se revela, ya abiertamente, como una autoagresión —un odio hacia sí misma— de la que también participamos.

Por último, el cambio de mirada se lleva más allá en la escena cumbre del filme, cuando habiendo consumido por completo —y asesinado— a Elisabeth, y confrontada con su propia descomposición, Sue decide inyectarse la sustancia nuevamente, transgrediendo una última vez las normas y generando ya no una mejor versión de sí misma, una nueva duplicidad, sino literalmente un monstruo, Elisae, una multiplicidad inasible de ojos, carnes y bocas, acaso “un real que se presentifica como jorobas, protuberancia, saliente, exceso” (Recalcati, 2006, p. 27). Y ese real, ese monstruo indescriptible del que emergen los diversos rostros del sujeto escindido, tratando de velar su repugnancia con una máscara del póster original de Elisabeth, se presenta para la gala televisada de Año Nuevo, con público en vivo. Es ahí cuando Fargeat explota al máximo ese encuentro con lo que no queremos admitir: somos parte de ese público que observa a Elisae con desconcierto, primero, y luego con horror agresivo, nuestros ojos son esas cámaras, esas luces, nuestros rostros reciben la sangre que brota del cuerpo deforme y agredido

de Sue por el rechazo, somos Harvey, ahí sentado en primera fila, entre gozoso y asqueado. Y se nos revuelven las tripas cuando Elisae termina como un revoltijo de tejidos desintegrados, de los que solo sobrevive una masa de carne con el rostro de Elisabeth, arrastrándose con desesperación hacia la estrella agrietada del paseo de la fama, hacia el eco del brillo perdido. No paramos de ser agujoneados por lo real.

A pesar de las dudas momentáneas de parar la experiencia, impulsada por esa tensión entre la falta y el exceso, Elisabeth nunca renuncia al goce, a la fantasía. Su desbordamiento final, su encuentro último con lo real, retratado casi alucinatoriamente, puede ser emparentado, acaso, con una especie de mirada psicótica, concepto que Fargeat también explota en sus referencias visuales, tomadas de películas con protagonistas con elementos de psicosis (aunque diferenciados), como *Psicosis* (*Psycho*, Alfred Hitchcock, 1960), *El resplandor* (*The Shining*, Stanley Kubrick, 1980) o *Carrie* (Brian De Palma, 1976). Aquí pensamos, con Butler (2002), que el espectro de representabilidad de lo irrepresentable, del monstruo que se nos pone delante, “es el espectro de la psicosis” (p. 113).

La *sustancia*, pues, autorreferencial como es²⁸, le da la vuelta al juego del placer y el *displacer* que ofrece la narrativa fílmica tradicional, en términos de Mulvey (1975), quien propone precisamente lo que Fargeat, creemos, contribuye a conseguir:

Liberar la mirada de la cámara hacia su materialidad en el tiempo y el espacio, y la mirada de la audiencia hacia la dialéctica, el desapego apasionado, lo que destruye la satisfacción, el placer y el privilegio del “invitado invisible”, y resalta cómo el cine ha dependido de mecanismos activos/pasivos voyeuristas. (p. 18)

²⁶ De “instinto escopofílico”, precisa Mulvey (1975), es decir, “el placer de mirar a otra persona como un objeto erótico” (p. 17).

²⁷ “El síntoma es un encuentro con lo real ..., la negación de lo real dentro de la fantasía solo puede ser pensada en términos de oposición, de estigmatización del síntoma. Esa es entonces la relación entre síntoma y fantasía” (Stavrakakis, 2007, p. 103).

²⁸ Incluso el personaje de Sparkle de algún modo puede relacionarse, al menos como premisa, con la dos veces ganadora del óscar, Jane Fonda, quien se convirtió en un ícono de los programas de aeróbicos en los años ochenta.



Fuente: Screen Rant

Con el añadido de que desenmascara un orden simbólico estructurado desde la mirada patriarcal-consumista cuando aún se sigue — seguimos— atrapado en su lenguaje, en sus códigos, en sus mandatos, en sus reglas. Como Elisabeth y Sue, no podemos escapar de lo real que se nos presenta y se nos revela como una patada en el estómago. ◼

Referencias

Arruzza, C. (2016, 8 de marzo). *Reflexiones degeneradas: patriarcado y capitalismo* [I. Benítez Romero, Trad.]. *Marxismo crítico*. <https://marxismocritico.com/2016/03/08/reflexiones-degeneradas-patriarcado-y-capitalismo>

Baudrillard, J. (2006). *El crimen perfecto*. Anagrama. (Obra original publicada en 1995).

Butler, J. (2002). *Cuerpos que importan. Sobre los límites materiales y discursivos del "sexo"*. Paidós.

Cixous, H. (1995). *La risa de la Medusa. Ensayos sobre la escritura*. Anthropos.

Debord, G. (2000). *La sociedad del espectáculo*. Pre-Textos. (Obra original publicada en 1967)

Fargeat, C. (Directora). (2024). *The Substance* [La sustancia] [Película]. Working Title Films, A Good Story, Blacksmith Pictures.

Freud, S. (1919). Lo ominoso. En *Obras completas. Tomo XVII (1917-19)* (pp. 215-251). Amorrortu. <https://es.scribd.com/doc/267364972/Lo-Ominoso-Freud>

Han, B. (2010). *La sociedad del cansancio*. Herder.

Foto: La sustancia

Lacan, J. (1999). Los tres tiempos del Edipo. En *El seminario. Las formaciones del inconsciente* (vol. 5). Paidós.

Lipovetsky, G. (2002). *La era del vacío*. Anagrama.

Miller, J. (1990). *Recorrido de Lacan. Ocho conferencias*. Manantial.

Miller, J. (2003). *La experiencia de lo real en la cura analítica*. Planeta.

Mulvey, L. (1975, 1 de octubre). Visual Pleasure and Narrative Cinema. *Screen*, 16(3), 6-18. <https://academic.oup.com/screen/article-abstract/16/3/6/1603296?redirectedFrom=fulltext>

Portocarrero, G. (2007, 2 de junio). *El goce como concepto eje del psicoanálisis*. LaMula. <https://gonzaloportocarrero.lamula.pe/2007/06/02/el-goce-como-concepto-eje-del-psicoanalisis/gonzaloportocarrero>

Recalcati, M. (2006). *Las tres estéticas de Lacan (psicoanálisis y arte)*. Ediciones del Cifrado.

Stavrakakis, Y. (2007). *Lacan y lo político*. Prometeo.

Stavrakakis, Y. (2010). La "política de la jouissance consumista" y el fantasma de la publicidad. En Y. Stavrakakis (Ed.), *La izquierda lacaniana: psicoanálisis, teoría, política* (pp. 255-283). Fondo de Cultura Económica.

Ubilluz, J. C. (2018, agosto). El caso Eyvi Agreda. ¿Ideología patriarcal o patología del odio? *Revista Ideele*, (280). <https://www.revistaideele.com/2020/11/06/el-caso-eyvi-agreda-ideologia-patriarcal-o-patologia-de-odio>

Ubilluz, J. C. (2021). *Sobre héroes y víctimas. Ensayos para superar la memoria del conflicto armado*. Taurus.