

Espectros, modelos y mariposas

Por Fernanda Alarcón*

Resumen: Explorar. Mariposar. Trazar un *sendero de figuras*. Este ensayo propone un acercamiento al cortometraje *MUTA* de Lucrecia Martel desde una doble perspectiva de género. Propongo pensar la metamorfosis de los cuerpos como *modos de ver*, filtros de *descubrimiento y reflexión* que inquietan las bases con las que acomodamos la mirada.

Palabras clave: figura, cuerpo, género textual, género sexual

Abstract: Explore. Wander. Draw a path of figures. This article approaches Lucrecia Martel's short *MUTA* from a gender/genre perspective. I consider metamorphosis as a *way of seeing*, filtering *discovery and reflection* to disrupt the origin of the gaze

Key words: figure, body, genre, gender

El presente trabajo obtuvo el cuarto lugar en el 4° Concurso de Ensayos Domingo Di Núbila, organizado conjuntamente por ASAECA y el 30° Festival Internacional de Cine de Mar del Plata en noviembre de 2015. El jurado estuvo compuesto por Marina Moguillansky, Pedro Sorrentino y Maximiliano de la Puente.

Mirar, explorar, descubrir figuras

La mariposa –en particular la falena, esa mariposa nocturna que se cuela por la puerta entreabierta y se pone a bailar alrededor de la lámpara para acabar cayendo rápidamente consumida– podría ser el emblema de una cierta relación entre los movimientos de la imagen y los de la realidad, es decir, de un cierto estatus, ni que decir tiene que inestable, de la aparición de la imagen como realidad. (...) Incluso es posible que algo así como un batir de alas de mariposa sea lo que da un sentido y un límite a cualquier intento de descripción de una imagen.

Georges Didi-Huberman (2007:10)

Ubicarse ante una imagen es notar que algo se forma *delante*, frente a nuestros ojos. En el encuentro¹ con eso que vemos, habitan modos cambiantes de experiencia, intercambios de presencias y ausencias, aperturas y cierres, presencias, persistencias, olvidos y recuperaciones. Como una mariposa que sobrevuela zigzagueante la superficie de una flor, planteo una *exploración*, un juego movedido de reflexiones desde dos marcos que despliegan perspectivas dinámicas y desafiantes: los estudios visuales² y los estudios de género.

Tomando en consideración que el título del cortometraje de Lucrecia Martel remite a una *metamorfosis* (“muta”), una torcedura entre la presencia y la fugacidad, me interesa proponer sacudidas suaves, movimientos frágiles que

¹ “Un encuentro quizá sea lo mismo que un devenir o que unas bodas. Encontramos personas (y a veces sin conocerlas ni haberlas visto jamás), pero también movimientos, ideas, acontecimientos, entidades. (...) Encontrar es hallar, capturar, robar, pero no hay método, tan sólo una larga preparación.” (Deleuze y Parnet, 2013:11)

² Tomando la perspectiva crítica que exponen los estudios visuales, hablar de imagen formula una *predisposición entrelazada* que mezcla todos los medios, lo sonoro, lo táctil, lo háptico, etc., atendiendo a las *modalidades sensoriales* mixtas que recurrentemente son olvidadas por la mal comprendida “hegemonía de lo visible”. Por este motivo, los estudios visuales funcionan como el campo de indagación interdisciplinaria y multimetodológica que prepara el terreno de este ensayo y permite articular influencias y modificaciones que transforman nuestras capacidades de percepción y reflexión. Como afirma W. J. T. Mitchell, el estudio de la visualidad propone una serie de intervenciones estratégicas y alteraciones dentro de disciplinas existentes que no se limita a la consideración de las imágenes como lugares de creación y discusión de significados (lo que Nicholas Mirzoeff denominan “cultura visual”) sino que se extiende a las prácticas del *ver* y *mostrar*.

se acerquen a las imágenes replegadas y paradójicas atendiendo a la *oscilación* entre aquello que, del orden del registro del cuerpo, impone una presencia inmediata –modelos diabólicos vistiendo Prada–³ y aquello que, desde procesos de *figuración*, puede considerarse como pasaje hacia la ficción, balanceo inesperado que suscita fascinación y escalofrío.⁴

La estrategia para recorrer las imágenes, sin tratarlas como ilustraciones ni identificar esencias, consiste en delimitar tres *figuras*.⁵ La vía de la figura –en tanto encuadre y demarcación de formas visuales– apunta a revisar lugares de encuentro con el *placer de la imagen*.⁶ Puntualmente, a través de la productividad enmarañada que organiza *lo fantástico*, asociado a la *incertidumbre*, intento expresar una *reorientación*: plantear relaciones intentando no traicionar o cerrar las preguntas, las proliferaciones que abren las imágenes.

¿Por qué lo fantástico? La apuesta, en primer lugar, responde a un fenómeno de resonancia, una vía de acercamiento hacia el cine de esta realizadora. Si volvemos sobre un conjunto de centelleos de su filmografía como la “caminata zombi” en el comienzo de *La ciénaga* (2001), los relatos religiosos-horrorosos de estigmas, mujeres aparecidas y sobresaltos que salpican *La niña santa* (2004) o los espantos que la Tía Lala percibe en *La mujer sin cabeza* (2008), es posible detectar *filiaciones*, “sutiles sugerencias, atisbos imperceptibles y toques de selectivos detalles asociativos que expresan matices de estados de

³ MUTA pertenece a *Women’s Tales*, serie de cortometrajes que la tienda Miu-Miu de la casa Prada de moda e indumentaria produce junto a realizadoras de todo el mundo desde 2011.

⁴ “... en la mayoría de sus formas, la ficción no imita la realidad sino nuestros modos de representación de la realidad” (Schaeffer, 2012: 96)

⁵ “Figura: alusión retórica (= trozo limitado de discurso, detectable, pues puede recibir un título) + rostro que tiene un “aspecto”, una “expresión”: fragmento (...) un poco como esos dibujos adivinanza donde hay que buscar la figura del cazador, del conejo, etcétera. No un diccionario de definiciones, sino de centelleos.” (Barthes, 2008 c: 55)

⁶ Barthes relaciona la figura, zona de producción de deseo, con el cine: “...el film será siempre con toda seguridad figurativo aunque no represente nada (por lo que de todas maneras vale la pena realizarlo).” (Barthes, 2008 a: 74)

ánimo y que construyen la vaga ilusión de la extraña realidad de lo irreal.” (Lovecraft, 2014: 156) Los films de Martel ofrecen piezas de múltiples formas expresivas imbricadas, realidades de notable y calculada construcción que, por la variedad de canales sensoriales, dramáticos y emotivos que congregan, plasman un panorama complejo, un horizonte controlado y a la vez definido por la actitud de no clausura narrativa.⁷

La segunda motivación tiene, así, relación con la capacidad escurridiza de *remover, desenterrar y germinar* que compendia lo fantástico. Como el aleteo de una mariposa cuyo gesto intermitente es desestabilizador porque *arranca en la fluctuación*, las imágenes de MUTA conglomeran *concepciones arremolinadas, simultaneidades contradictorias* donde el conflicto visual opera como *nacimiento constante*.⁸ En este sentido, apunto a la *figura* como herramienta de contornos difuminados, fuerza de visión, *gesto* sorprendido en acción que desde *la imagen* instala una *torsión* entre diferentes extensiones o capas del cuerpo femenino para *desbordar el sentido*, desgarrar el espacio y el tiempo antes que delinear una significación: “Las figuras se recortan según pueda reconocerse, en el discurso que fluye, algo que ha sido leído, escuchado, experimentado. La figura está circunscrita (como un signo) y es memorable (como una imagen o un cuento). Una figura se funda si al menos alguien puede decir: ‘*¡Qué cierto es! Reconozco esta escena de lenguaje.*’” (Barthes, 2003: 14)

⁷ “El realismo de Lucrecia Martel no surge de un ejercicio de improvisación o a la vez de un registro documental, sino que opta por una acepción más clásica de la puesta en escena: el realismo como síntesis reveladora, como articulación ficcional que ilumina una totalidad a partir de los comportamientos individuales o como prisma a través del cual advertir ciertos funcionamientos sociales, aun cuando –en términos de Lukács– tiende a «describir» más que a «narrar».” (Oubiña, 2009: 10-11)

⁸ Diversos autores coinciden en asimilar lo fantástico a un *tono*, una valiosa ambivalencia que *crece* por variaciones o matices. El famoso estudio de Rosemary Jackson sobre el *fantasy* destaca divagaciones y paradojas que emergen cuando en lugar de apelar a la “estructura” se considera primero la *tonalidad* o *modo contradictorio* como piedra fundante: “...las contradicciones salen a la superficie y se plantean como antinomias, puesto que la razón tiene que confrontarse con todo lo que tradicionalmente rechaza.” (Jackson, 1986: 18)

En otras palabras, propongo un recorrido a través de tres *figuras* que, como visiones recreadas, reconocibles y tambaleantes, permiten descomponer la *red flexible* de relación entre el género y las imágenes como *umbrales* abiertos y contradictorios:

1. *espectros*: el género como un *gradiente de visibilidad*. La *pauta enunciativa* que se desprende del comienzo de MUTA ofrece un ingreso, un terreno de exploración a la problemática de intercambio de las imágenes y los géneros;

2. *modelos*: el género como *visibilidad y performatividad del cuerpo*. La moda como *plataforma de la mirada cotidiana* permite entrever una *zona de variación*, un juego de distancias y ecos que conectan sospechosas reverberaciones;

3. *mariposas*: el género como *fuga o salida*. El *tratamiento retórico* de los cuerpos sobre el final propone un movimiento plástico de reestructuración y escape, un estallido de la forma humana, una *metamorfosis*.⁹

Las figuras dan inicio a una contemplación, abren los ojos, despabilan una constelación de cuestiones que de otro modo permanecerían dispersas.¹⁰ Como una experiencia que en su arrebatado transformador se disuelve, las tentativas sobre los cuerpos femeninos que desfilan por MUTA obligan a remitir a una sucesión de centelleos, un desorden de fragmentos que concentran *escenas*, traman pequeños *teatros en miniatura*.

⁹ Tomo en cuenta la diferenciación que propone Steimberg de marcas enunciativas, efectos retóricos y pliegues temáticos presentes en el género y extendiendo en tres dimensiones el abordaje de las figuras. No pretendo privilegiar *uno* de los rasgos sobre otros sino que, a modo de presentación, destaco uno por vez para desplegar los aspectos genéricos, pero valga la aclaración: los tres aspectos están siempre presentes. Se trata solamente de destacar *gestos o rasgos ostensibles*.

¹⁰“La noción de ‘figuración’, o sus correlatos de ‘figuras’, forman parte del arsenal de herramientas críticas y metodológicas –también ideológicas– de la historia del arte y de la estética en general, cuyo aporte al campo de las representaciones visuales puede aplicarse a los enunciados fílmicos (constituido en términos de valores plásticos, enunciados narrativos y organización sintáctica)” (Amado, 2009: 52)

I. Espectros

Mientras corren las letras de los títulos de crédito que muestran cómo la tipografía *cambia su apariencia* (“muta”), asoma un pitido, una disonancia o un acople sonoro que instala cierta inquietud. Las letras animadas van desvaneciéndose, como fantasmas sobre un fondo acuoso, mientras una madeja de insectos, mariposas y otros bichos va superponiéndose a la coloración tornasolada y movediza del agua, dibujando ondas, estelas o vibraciones en su lenta conversión de aparición/desaparición¹¹. Se agrega al zumbido un manto de sonido ambiente, el retumbo del aire. Las diferentes capas como texturas van intercambiando líneas sensoriales que enmarcan el arranque como un *ambiente* extraño, cruce de *tecnología y naturaleza*, aceleración y vivacidad.

Un plano abierto ubica la acción en un espacio natural despojado. Los primeros planos que desfilan lentamente muestran vistas generales e inseguras de una deriva. Una imponente embarcación se presenta. Sonidos y chirridos instalan una intranquila sensación de reposo. El barco condensa *un lugar sin lugar*, una zona movediza que parece vivir por sí misma, cerrada y al mismo tiempo abierta: entregada al infinito movimiento del agua, impone un pequeño mundo *en flotación*.¹² El estrepitoso silencio que inunda el amanecer de la selva tropical se contrapone al espacio del crucero fantasma. Una colección de vistas parciales prepara el territorio para la especial presentación de las protagonistas: la cabina de controles, repleta de botones, palancas y artefactos, un inmenso comedor vacío y un cartel luminoso con una silueta femenina que titila hasta encenderse. La señal lumínica parece *animar* un enorme ambiente revestido de madera. De

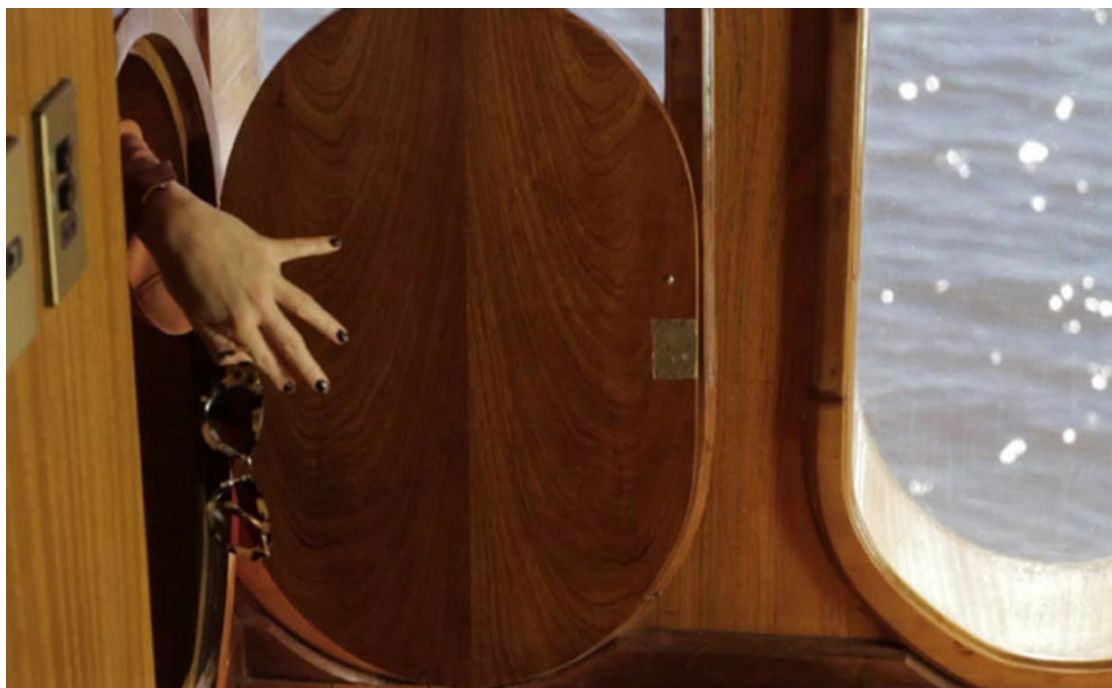
¹¹ Los títulos “...posibilitan que la mímica sea especialmente sutil, ya que nos comunican brevemente, a la manera de un «prólogo», las condiciones anímicas previas a la escena.” (Balázs, 2013: 113)

¹² “La nave es la heterotopía por excelencia. En las civilizaciones sin barcos los sueños se secan, el espionaje reemplaza a la aventura, y la policía a los corsarios.” (Foucault, 2010: 81)

repente, algo aparece. Una pequeña puerta se abre y emerge una presencia. ¿Un cuerpo? Una figura *vibrante* se expande desde una abertura minúscula, una escotilla.



La irrupción de las dos primeras figuras femeninas instala una *perturbación*. Un conjunto de rasgos desbordantes e impredecibles (contorsiones ariscas, deslizamientos espasmódicos) cuestionan la “normalidad” o humanidad de esas entidades que ocupan el espacio. En medio de este impacto indeciso, entremezclado con esos movimientos de desplazamiento que parecen avanzar por secciones, un *detalle furtivo*. Una segunda presencia. Un plano detalle recorta una mano con uñas pintadas que emerge por la misma ventanilla, sosteniendo unos lentes de sol. Este gesto incierto, este corte abrupto que remarca el detalle, queda a medio camino entre una *presentación* y un *pedido de silencio*.

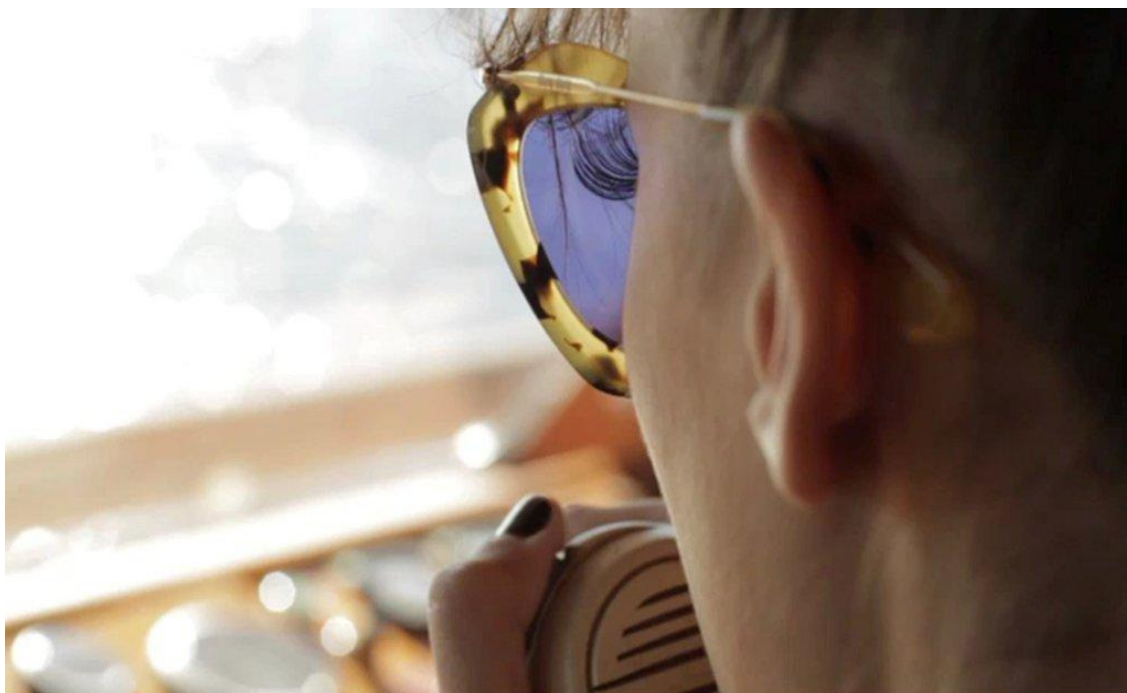


Quiero decir, subraya la ambigüedad donde todo puede ser considerado como ligado pero también como separado. Lo esquivo e inconstante de este comienzo, esta presentación paradójica desencadenada por la rarísima velocidad que parece guiar los gestos, se combina además con la salida de la

luz diurna filtrándose por la ventana. El entorno de madera, que remarca calidez y visibilidad, propone quiebres frente a la aparición extraña de los movimientos. Los cuerpos se agitan arrastrándose en una *especie de exploración inquieta*, frotándose en el suelo hasta enderezarse intempestivamente. Desde el instante en que aparecen erguidos, a la velocidad entrecortada y artificiosa se suma un rasgo disruptivo fundamental, el pelo largo y enmarañado que impide acceder al rostro. Estas dos presencias, desde su ritmo mecánico y su cabellera indomable, implantan comparaciones y vínculos que se *entrelazan*, en tanto *frecuencia de visibilidad*, con las aparecidas amenazantes del nuevo cine de terror japonés.¹³ La mirada oculta detrás de una cortina capilar brumosa concede similitudes centellantes con las figuras femeninas de ojos inquisitivos y movimientos electrizantes de los films de Hideo Nakata y sus remakes norteamericanas.



¹³ “El espectro, como su nombre indica, es la frecuencia de cierta visibilidad. Pero la visibilidad de lo invisible.” (Derrida, 2002:148)



Desde esta primera mutación, primera fijación pasajera que nos retiene visualmente, delinee la primera figura: estamos *ante* espectros.

Hablar de espectros implica meterse en problemas. Se trata de una configuración paradójica que aglutina un caudal desbordante de sentidos, lecturas e iconografías. Con esto quiero decir que esta figura implica un conjunto dinámico de relaciones. Los espectros merodean. Aparecen y reaparecen, tienen una relación íntima con el cine y los efectos fantásticos porque poseen la cualidad de *mostrar el ver*. Dicho de otro modo, la silueta espectral que estoy intentando de exponer permite describir un procedimiento de *transformación* que, desde el inicio de MUTA, puede detectarse en el cuerpo femenino.

En las últimas décadas, la impronta del *J-horror* se ha esparcido por el cine contemporáneo como grandes éxitos comerciales y películas de culto.¹⁴ La generación de realizadores que aparece a finales de los noventa (Hideo Nakata, Takashi Miike, Kiyoshi Kurosawa) adaptó viejas leyendas rurales – fábulas sobre fantasmas, pozos encantados, almas errantes y atormentadas traicionadas antes de morir– a los tiempos modernos. En estas películas, la ansiedad que ofrece el mundo moderno y especialmente todo lo referido a la comunicación de redes y las nuevas tecnologías (teléfonos celulares, computadoras, pantallas y cintas de video que siembran el caos) se combina con el melodrama familiar y la intrusión sobrenatural de maldiciones y *poltergeists*.¹⁵ A través de estos recursos de innovación formal y temática, las *imágenes híbridas* de este cine tienden a una narración pausada, edificada por finas capas y sutilezas que instalan de a poco, sembrando señales sutiles, un

¹⁴ Un acotado listado de los títulos más significativos debería contemplar: *Ringu /El círculo* (Hideo Nakata, 1998), *Audition* (Takashi Miike, 1999), *Kairo/Pulse* (Kiyoshi Kurosawa, 2001), *Dark Water* (Hideo Nakata, 2002), *The eye* (Hermanos Pang, 2002) y *Ju-on/ La maldición* (Takashi Shimizu, 2003).

¹⁵ *Poltergeist- Espíritu ruidoso*. Término utilizado para definir acontecimientos violentos para los cuales no existe causa aparente que pueda describir la ciencia (ruidos inexplicables, movimientos de objetos inanimados, olores extraños y ataques físicos). La referencia ineludible es la clásica película norteamericana de 1982 (dirigida por Tobe Hooper y producida por Steven Spielberg) en que una niña contacta los espíritus que habitan la casa familiar a través de la televisión.

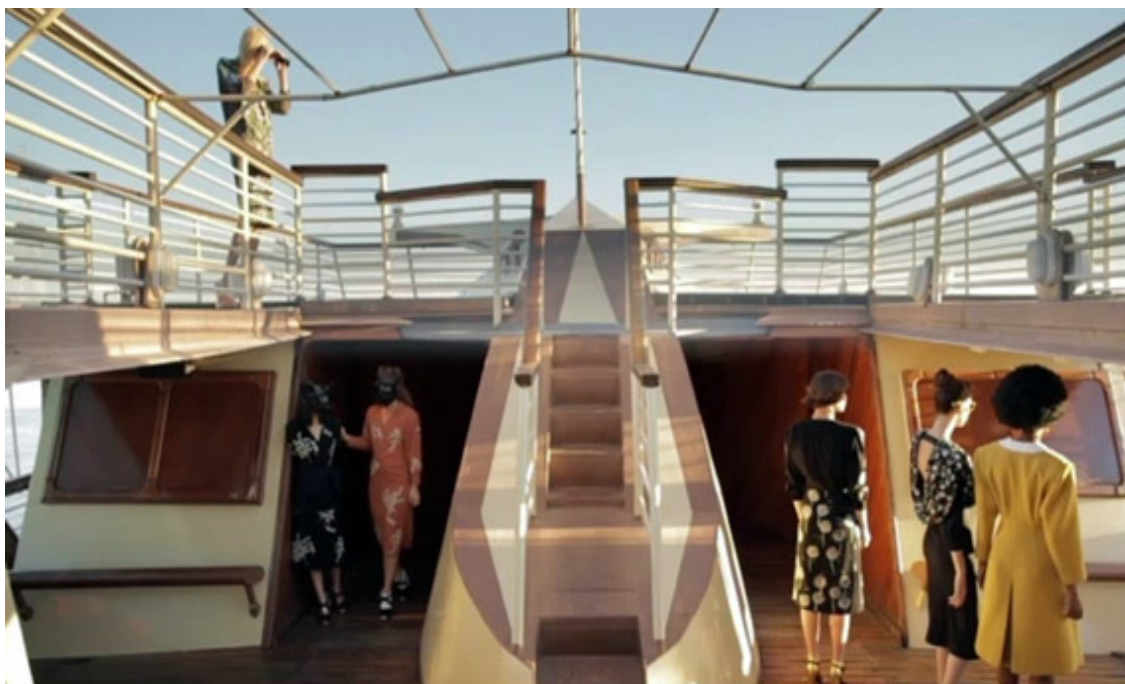
clima de espanto.¹⁶ Según Domènec Font, el *boom* de la espectralidad oriental revitalizó la oferta estética del género terror, abriendo la puerta a conceptos ampliados y globales de lo pavoroso mediante nuevos materiales, intercambios culturales y sociales como, por ejemplo, alusiones a la economía global y los roles de género:

Junto al anime, el manga y los videojuegos, verdaderos referentes del arte industrial para un amplio sector de la juventud contemporánea, la producción japonesa se ha apoderado del terror oriental, ya sea a través de la complacencia ciega, ya como manifestación irrepresentable de los miedos contemporáneos. De un tiempo a esta parte, la mitología fantástica está en plena efervescencia con figuras siniestras y mujeres *revenants* que se desplazan sigilosamente por la ciudad, atraviesan las pantallas tecnológicas o se aposentán en la mente diluyendo la razón y la lógica. Son espíritus necrófagos que no ocupan espacio físico, fantasmas invisibles víctimas de antiguas maldiciones que no pueden descansar en paz y que aterrorizan a los vivos. Son el poder oculto femenino del nuevo terror surgido en el cine japonés donde las historias de fantasmas son toda una tradición. (2012: 509)

En MUTA, el encuadre retacea las expresividades faciales y este ocultamiento remarca la potencia de la imagen desde la *velocidad* y la *corporalidad*. Así se extiende, ya como primera impresión, un mundo estético de revelación, un desfile de animaciones corporales y *rostrificaciones*, plagado de combinaciones sinestésicas que formulan una asimilación conjunta de distintos tipos de

¹⁶ Nombro las “imágenes híbridas” para subrayar la *artificialidad* de las aparecidas del terror japonés en relación con el caso de MUTA. Quiero decir, el *look* espectral de las modelos se apoya en la combinación de la fotografía, el encuadre, el montaje y la composición dentro del plano. Martel elude las secuencias explicativas y confía en la contundencia del diseño visual de la silueta y la expresividad de esta presentación. Marco esto pensando en la peculiar atención sobre el tacto de estas mujeres frente a las aparecidas de las películas del J-Horror. Las niñas-espectro de Oriente, por lo general, son simulaciones numéricas, síntesis de realidades nuevas, *imágenes virales* o trucos digitales. La manipulación táctil de las modelos martelianas interfiere en la credibilidad, abre más preguntas, por lo tanto sugiere un pacto complejo, cierta ósmosis entre el cuerpo extraño de estas modelos-mariposas-espectrosy el espacio del lujoso crucero fantasma. La imagen se vuelve desconfiable.

sensaciones en un mismo acto perceptivo: caminatas desarticuladas, manos con largos brazos abiertos reptando por el piso y buscando apoyo sobre las paredes, perturbaciones en la banda sonora (proliferación de susurros, cuchicheos, crujidos, ruidos metálicos, respiraciones apretadas y pisadas resonantes), danzas de manos inquietas recorriendo diferentes superficies disponibles, conforman un *flujo* de influencias. El ritmo quebradizo y esporádico de los cuerpos torna engañosa la percepción; se afianza y condensa la *vacilación* como posibilidad *abierta*, signo de inestabilidad y cambio.¹⁷



El cruce con el terror japonés sugiere la presencia ubicua de las *políticas de visualización*: el poder de la televisión, los sistemas de vigilancia mediante cámaras de video o las pantallas de los ordenadores; pero se trata tan sólo de una vía, una punta del ovillo que las imágenes no delimitan o no aseveran. Tomando prestadas la reflexiones de Domin Choi en torno a *Cura* de Kiyoshi

¹⁷ Un gesto más que nos acerca a los límites ambiguos e incómodos de *lo fantástico* “«Casi llegué a pensar»: ésa es la fórmula que resume el espíritu de lo fantástico. Tanto la fe absoluta como la incredulidad total nos llevarían fuera de lo fantástico; lo que le da vida es la vacilación.” (Todorov, 2006: 30)

Kurosawa, podríamos marcar que el *gesto espectral* está "...ubicado más allá de las tecnologías del miedo que despliega Hollywood, ya que intenta recuperar el relato en tanto que relato y el horror en tanto que horror. En este sentido (...) no *produce* miedo, un miedo directo, sino que se limita a presentarlo como tal." (2009: 170-171)

Este *devenir contradictorio*, esta capa visual-ficcional me interesa en tanto parece *actuar como un coeficiente multiplicador* sobre el cuerpo femenino, trenzado de *apariencia y modo de ver*. La salida de estas mujeres-espectro *desincroniza*, interrumpe el presente como una máquina óptica, una mirada transformada capaz de producir influencias paradójicas en tanto los regímenes de representación visual están problematizados. Aparecen lazos siniestros, extraños y familiares, asociaciones, un imaginario monstruoso que carcome los cuerpos y expresa *alteraciones*.

II. Modelos

A la presentación espectral sigue una suerte de exposición interpuesta y contradictoria de las tripulantes. El ambiente de suspensión se redimensiona con el cambio de la luz. El susurro de cosas decisivas, no pronunciadas, parece advertirse. Los cuerpos se multiplican, forman un grupo heterogéneo y elegante que se desplaza desfilando y cruzando extrañas acciones: caminatas, búsquedas, peleas, esperas.

Los desplazamientos, a diferencia de la inestabilidad espectral, signada por el avance nervioso y eléctrico, se tornan lánguidos y acompasados. Las detenciones conforman poses, pausas, instantes de permanencia tan agraciados como desafiantes que se combinan con el rechinar de pasos, puertas y ventanas. Las suaves e indescifrables palabras de una locutora se propagan por parlantes invadiendo todo el barco. Los cuerpos más calmos,

pero aún sin mirada y sin palabra, crecen en su espesor mediante detalles. Los recortes del encuadre que se detienen en variables mínimas: movimientos, distancias y muecas.

Estamos ante *modelos*. ¿Mujeres? excepcionales, de complexión esbelta y porte distinguido, bellas figuras asociadas a presentar vestimentas de prestigiosos diseñadores. Dese el marco de esta segunda figura es posible atender *otra* posible interpretación del título, “el mutismo”. Los rasgos que vuelven visible al cuerpo más allá de la palabra remiten en primera instancia a un universo específico: la *mutabilidad* de la moda, la inestabilidad y extravagancia de las apariencias convertidas en objeto de fascinación desde la desarticulación de la comunicación verbal de las protagonistas. La atención sobre los accesorios que le otorgan gobernabilidad, visibilidad y valor plástico al cuerpo se *muestra* descaradamente. Vestidos, anteojos, zapatos, pestañas, carteras funcionan como índices de lujo, detalles que dan cuenta de cierta “ostentación”. Esto nos remite al “gran negocio de la moda” como *tecnología del género*, una lógica *performativa* en la medida en que estructura una imagen, permite advertir una operación de relación. En el valor económico y sociocultural de la moda queda de relieve un papel de *animación* o *colonización* del cuerpo, otra variante de mediatización inestable.

En este segundo pasaje, ya no solo el encuadre las priva brutalmente de expresividad facial sino que este ocultamiento de “la cara visible de la vida sensitiva” está continuamente remarcado desde el gesto, lo cual por un lado remarca el carácter primordial de *cuerpo* de las profesionales del modelaje, al tiempo que ejecuta una *trampa para el ojo*. Esta ilusión pasajera de la moda como *actuación repetida* y como *exhibición*, invita a reflexionar sobre la artificialidad de la apariencia, la presencia física como superficie de expectativas, resultado de vínculos, conexiones y correspondencias con la cultura que nos rodea. La moda trae a la luz la fugacidad y la repetición

incesante de una dinámica paradójica, un quiebre que se repite incesantemente como lucha, medida moderna del tiempo siempre nuevo, activo, ocupado y controlado. Las contradicciones de la sociedad de consumo, sus lazos de unión y exclusión, variación y división de clases se expanden o se filtra desde la presencia de las prendas de lujo como valoraciones estéticas, estilos de expresión y acentuación de lo cotidiano como *genérico*.



Así, en MUTA aparece el desfile de nuevas expresividades corporales y *rostrificaciones* como el ritmo mecánico/orgánico de las pestañas o las danzas y peleas de las manos. Las mujeres conforman un *flujo* de presencias que *oscila* entre climas y retratos desfasados, colmados de sensorialidad (dedos que acarician carteras de piel, brindis con extrañas bebidas) en lugar de vectorizar un relato. Esta ruptura con los códigos del cine tradicional, provoca un estado de sospecha en donde la estilización parece avanzar hasta lo inverosímil, hasta los límites de la ilusión. El uso privilegiado de la elipsis, los

juegos de perspectivas y de ecos, confieren un enrarecimiento afectivo a las imágenes:

El régimen afectivo de la imagen, definido por el primer plano, prescribe, entonces, ciertas formas esenciales del cine como arte, e incluso como programa de «géneros»: suspenso, terror, erotismo. La tragedia se vuelve anatómica, es decir, su espacio se restringe y se reduce al cuerpo, a los movimientos ínfimos en la superficie del cuerpo (el mundo se estrecha), al tiempo que esos movimientos ínfimos se convierten en acontecimientos absolutos. (Bonitzer, 2007: 89)

En definitiva, trato de exponer que, en MUTA, estas mujeres se presentan como seres exóticos que no son lo que parecen, extrañas criaturas o animales hermosos que tejen telarañas alrededor de fantásticos trajes (bellos y suntuosos vestidos con aires nostálgicos del cine negro de Hollywood de la década del '40). Si forjamos una breve enumeración llevando al extremo las huellas que presentan a estos cuerpos y develando algunas cuestiones más presentes en el cortometraje, podemos encontrarnos con unos seres muy peculiares: claramente no son humanas puesto que no se alimentan (devoran papel), no hablan (se comunican mediante señas y gruñidos gatunos), no tienen rostro (no muestran emociones, usan anteojos de sol), se mueven dentro de un grupo cerrado (la extraña mano que se aferra a la baranda sugiere una invasión, el miedo a la plaga), no duermen (desparecen por la noche). Las figuras-modelos, puntos evanescentes de referencia, son construidas, a partir de paradojas, de falta de explicaciones unívocas.

Pero antes de considerar o encerrar la moda como signo de sinrazón vanidosa, me interesa proponer que la moda manifiesta un forcejeo, un intercambio entre creación e imposición para cambiar e inventar la propia apariencia, y éste es precisamente uno de los aspectos más desafiantes de su relación con la temporalidad: ¿El vestido *aparece* para que se *oculte* el cuerpo? ¿Lo que

desaparece, esos cuerpos ideales, es lo que acecha? ¿Cómo concebir el cruce de la moda con la fantasía si no es desde la delicada línea temporal que proviene de la posesión, la obstinación por la forma y la búsqueda de la belleza?

La moda fluctúa, *mariposea*. En el tiempo que se ramifica en el circuito de la moda el erotismo convive con el trance, la compulsión y la exploración. Nada que develar, de nuevo, no hay secreto escondido que buscar. La propuesta de las modelos *muestra* contradicciones de los procesos culturales, estéticos, técnicos, a través de los cuales el cuerpo femenino adquiere presencia. Las modelos ajustan cuentas, sus gestos sugieren miedos, deseos que tejen un movimiento de revoloteo.

En la mutación-modelo la imagen insinúa un cuerpo sublimado, ideal y reconocido, que yuxtapone diferentes grietas en una construcción aparentemente armónica. Mirando estas mujeres sin rostro, puro cuerpo, recorriendo el espacio con su andar elegante y *más que humano*, las relaciones habituales entre forma y función del cuerpo se contrastan. Algo en ellas *está y no está*. Hay un asedio, una temporalidad persecutoria que aparece radicalizada. La moda *busca formas nuevas*, combinaciones, variantes, diferencias para elaborar una temporalidad ficticia. Por esto, atender a la dinámica entre las manos, las pestañas y la pose inicia un descubrimiento a base de atención y comparación. La imagen más paciente, tranquilizadora del tiempo, se desarma ante estas expresividades: la duda enlaza al ojo, la imaginación y el pensamiento. En este sentido, la superficie teatral de las admirables mudas favorece el descubrimiento visual. Lo que se torna visible *ante su imagen*, podría verse como rastro de una vecindad, de un extraño vínculo que se pone a significar algo pero que a la vez siempre se escapa, no solamente por alusión a ideas ya formadas o adquiridas, sino por una disposición de los elementos que favorece la desarticulación del espacio

común. Así, el *eco de las interrogaciones permanece en el aire*, como un clima que puede abrir nuevos repartos de luminosidad, opacidad, condenación o precipitación, la figura modelo ofrece una *piel* que favorece alianzas críticas y llama a la *desidentificación* de los cuerpos.

III. Mariposas



En el final asistimos a la culminación de la fantasía, la figura final del trayecto. Las mujeres como fuerzas modeladas y monstruosas, criaturas inquietas e imprudentes erosionan las fronteras del cuerpo. Las crisálidas se preparan tranquilamente para una extraña metamorfosis, impulso de huida que revienta la división entre lo material y lo efímero:

la paradoja de la forma y lo informe contenida en la metamorfosis –ese proceso a través del cual un ser inmundado, un gusano, se transforma en momia, ninfa o crisálida, para después ‘renacer’ con el esplendor del insecto formado al que llamamos entonces, con razón, *imago*–; el juego de preñez y del alumbramiento,

de la simetría y la simetría rota; el poder del parecido y las trampas del mimetismo; el despilfarro insensato de las apariencias y su alteración fatal; el valor fantasmal y legendario en el que la *imago* constantemente se antropomorfiza; el movimiento obstinado (un latido a los lados de un eje de simetría), desgarrador (cerramiento-abertura) y, finalmente, errático de la imagen mariposa; la hendidura que se esconde en el juego de sus apariciones y desapariciones; el deseo y la consumación que se manifiesta ante nuestros ojos. (Didi-Huberman, 2007: 10-11)

Las modelos devienen mariposas como formas anti-metafóricas, campos de fuerzas e intensidades. La fuerza nómada de la mariposa es capaz de envolvernos en un campo desconocido de percepción, convierte la fuga de la forma femenina en permanente línea de búsqueda. Las mariposas colaboran al *pensamiento abierto* del cuerpo, la imagen y el género en tanto nos ubican ante una imagen dialéctica, una pequeña ficción animal, valiosa y estratégica. No hay renuncia a la acción en la pérdida antropomórfica sino una *tensión híbrida* que pauta una intensidad nueva. El batir palpitante de las alas formula una salida revitalizante, predispone a la invención, invita a trazar nuevos itinerarios desde una *velocidad transformadora*.¹⁸

Dar vueltas. Zigzaguear. Trazar senderos *entre* las cosas, en el medio, tejiendo recorridos que anulan finales y comienzos. La metamorfosis nos ubica ante un *devenir nómada*. Los recorridos enigmáticos de estas mujeres con su golpe de efecto final de desaparición permiten pensar al género como una tecnología que vive gracias a la *repetición* pero también al *desvío*. La propuesta de Martel en su apuesta de mezcla, contaminación y ficción *empuja* al cuerpo hasta sus últimas consecuencias. De aquellas superficies esculpidas por la moda finalmente solo quedan las prendas.

¹⁸ “El medio no es una media, sino, al contrario, el sitio por el que las cosas adquieren velocidad. Entre las cosas no designa una relación localizable que va de la una a la otra y recíprocamente, sino una dirección perpendicular, un movimiento transversal que arrastra a la una y a la otra, arroyo sin principio ni fin que socava las dos orillas y adquiere velocidad en el medio.” (Deleuze y Guattari, 2012: 29)



Sin lugar a dudas, la evasiva del cuerpo condensa la salida de la imagen. Después del sacudón de las presencias femeninas espectrales, extrañamente similares a la iconografía del nuevo terror japonés, la silueta de las siempre

bellas esfumándose ante nuestros ojos señalan *un tercer giro*. En dirección opuesta a la tendencia de la industria cultural, novelada, controladora y obstruida, que se desvive por aprovechar cualquier cabo suelto y exprimir hasta las últimas gotas viejos aciertos y buenos recuerdos, Martel reaviva la tensión y crea una retirada que no explica absolutamente nada (tercera variante del título, mutis). Las ropas como *ruinas*, *imágenes desiderativas* traen lo no dicho, tensiones y contradicciones, operan como punto ciego que iluminan la trama intermitente de lazos de unión de los cuerpos. ¿*Fantasmagorías*? ¿Cuerpos estilizados hasta el límite de lo posible? ¿Ilusión de los sentidos, configuración distante de lo habitual o juego desafiante de los sueños?

La *naturaleza muerta* final, conformada por prendas y pestañas postizas, apunta a *ahuecar* la lógica de la oposición desde adentro, cuestionar las hipótesis y limitaciones del significado revelando el modo como las polaridades y certezas se revelan construidas a través de una serie de preferencias que privilegian ciertas ideas, valores y argumentaciones por sobre otras. Como propone Teresa de Lauretis, la *tecnología del género* es un sistema de valores, disposiciones y jerarquías que gestiona, escenifica y produce representaciones en constante movimiento, modulan y abren los sentidos desde un tejido versátil de variables. La búsqueda de contradicciones sistemáticas y de ambigüedades incontrolables en el sentido es quizá lo que mejor caracteriza la crítica de la figura-mariposa: "Porque el género, como lo real, es no sólo el efecto de la representación sino también su exceso, lo que permanece fuera del discurso como trauma potencial que, si no se lo contiene puede romper o desestabilizar cualquier representación." (de Lauretis, 1996: 9)

Siguiendo los presupuestos críticos del feminismo postestructuralista¹⁹, el género no responde a una esencia que nos diferencia en categorías binarias

¹⁹ La perspectiva postestructuralista sobre los procesos de generización no implica un abandono de las estructuras sino más bien una reflexión crítica sobre su dinámica. Como veremos más adelante, las propuestas derridianas permitirán observar una dinámica de *descentramiento* del género. (Payne, 2002: 533)

sino que es el despliegue de un conjunto de discursos, un juego de signos donde se labran múltiples articulaciones: "... el género no es una propiedad de los cuerpos o algo originariamente existente en los seres humanos, sino el conjunto de *efectos* producidos en los cuerpos, los comportamientos y las relaciones sociales, en palabras de Foucault, por el despliegue una tecnología política compleja." (de Lauretis, 1996: 8)

Finalmente, la mariposa con su gesto invisible de cambio instala un plisado, un doblez cargado de *energía dinámica y memoria*. La *desaparición final* sobresalta, crispa, funciona como una ensoñación fabuladora porque despierta la imaginación contradictoria, cambiante y creativa. Suma una variación, una *figura vaporosa* a la colección. En los límites de lo social-visible, la mirada de lo fantástico despeja un pensamiento visual, una *inclinación multiplicadora*. Si, como planteaba al comienzo, la moda puede considerarse como el gran discurso que se encuentra en esta película como control del cuerpo, el terror-fantástico, por el contrario, propone recuperar la experiencia afectiva mediante una transgresión exuberante de las fronteras corporales.

Esta actuación *disonante* que dispone nuevos lugares, ubicaciones o respuestas no prefijadas, manifiesta el carácter *performativo* del género. Según la teoría de Judith Butler, lo que creemos como rasgo anterior al género es algo que es producido por su anticipación, como una *alucinación*.²⁰ En este sentido, para hablar de la última *torsión* final puede ser útil considerar la noción de *metalepsis* (del griego: participación, expresar una acción mediante otra relacionada metonímicamente con ella). En la propuesta de Gérard Genette, esta figura retórica formula una intrusión del narrador que asume el relato cambiándolo de nivel.²¹ La *metalepsis* alude a una permutación, un modo de

²⁰ "... la performatividad del género gira en torno de esta *metalepsis*, la forma en que la anticipación de una esencia provisoria de género origina lo que plantea como exterior a sí misma." (Butler, 2010: 17)

²¹ "Hay *metalepsis* cuando el pasaje de un «mundo» a otro se encuentra enmascarado o subvertido de alguna forma" (Genette, 2004: 137)

intercambio que involucra la relación entre ficción y relato, aloja deslizamientos entre lo que se muestra como “objetivo” y lo que se “diegetiza” (lo que se vuelve universo construido).

Como sucedía con del sueño de la mariposa del cuento fantástico de Chuang Tzu, las figuras proponen caminos múltiples que trascienden la forma significativa, ponen en crisis las estructuras y las fronteras asociadas a la subjetividad y la interacción: “Chuang Tzu soñó que era una mariposa. Al despertar ignoraba si era Tzu que había soñado que era una mariposa o si era una mariposa y estaba soñando que era Tzu.”²²

Imágenes, géneros, umbrales

¿Entrar en la dinámica de los géneros equivale a desplazarse por un *terreno movedizo*? Si el género es portador de un halo de influencia entrecortada y dialógica, a partir de las figuras vacilantes que propone MUTA esto se vuelve *visible*: un pensamiento visual ordenado que “controla” una porción del cuerpo femenino pero, al mismo tiempo, quiebra la narración. Desde el comienzo apelé a la cuestión de los *modos de ver*, para presentar el tironeo o la negociación entre lo general y lo singular, el todo extendido que se ofrece a la vista y el marco de visión. Esta figura de lucha, aglutinamiento y desborde se relaciona con lo que Jacques Derrida describió como *ley del género*:

A partir de que se escucha la palabra “género”, desde que aparece, desde que se lo intenta pensar, se dibuja un límite. Cuando se asigna un límite, la norma y lo prohibido no se hace esperar: «hay que» o «no hay que», dice el «género», la palabra «género», la figura, la voz o la ley del género. Y eso puede decirse del género en todos los géneros, ya se trate de una determinación genérica o general de lo que se llama la «naturaleza», la *physis* (por ejemplo, un género

²² Chuang Tzu “Sueño de una mariposa” en Jorge Luis Borges, Adolfo Bioy Casares, Silvina Ocampo (comps.) (1965) *Antología de la literatura fantástica*, Sudamericana, Buenos Aires, 2013. pág. 14.

vivientem o el género humano, un género de lo que es en general), o ya se trate de una tipología llamada no-natural y dependiente de órdenes o de leyes que en un momento dado se ha creído opuestas a la physis según los valores de τεχνη (techné), θεσις (thesis), de νομος (nomos), (por ejemplo: un género artístico, poético o literario). (Derrida, 1980: s/n)

El planteo que ofrece Derrida expone que el género instala un mandato muy preciso que obliga a respetar un criterio. Así es que sería posible pensar que primero aparece la pulsión hacia el orden, la división, la clasificación, la serie: tres figuras imágenes, tres cuerpos. Pero en realidad, *por debajo de la ley del género* hay una búsqueda, un *principio parásito*, una *ley de ley que persigue la impureza*. ¿Cómo es esto? La “ley de la ley del género” es en realidad una fuerza de organización, una distribución de límites o de bordes que es *siempre paradójica*. Por detrás de la fachada de clasificación y exclusión del género opera como su empuje, una fuerza de participación sin pertenencia, un movimiento de *desborde*, un *impulso de mezcla*. Derrida argumenta este pliegue atendiendo a que en la raíz misma de la palabra género (*genos* en tanto nacimiento, poder generoso de engendramiento, genealogía clasificatoria) hay una remisión a la instancia de crecimiento, como una fuerza constitutiva impulsa a la mezclanza: engendrar, generar, trazar lazos familiares implica por definición una *dinámica de descentramiento*, un terreno adulterado, movedizo y mezclado, entramado imprevisible y salvaje, una *contaminación*.

De esta manera, el género inicia un marco de visión, apunta a una emergencia antes que una necesidad. Pone de manifiesto la *probabilidad de un diálogo* y deja de entenderse como algo que emana de una supuesta esencia natural, universal y estable, y comienza a concebirse como algo construido, resultado de acciones, desplazamientos de rasgos, diseminación de efectos, juegos de escenificación agrietados, posiciones y acoplamientos. Esta relación, este *aleteo de mariposa* que explicita Derrida entre la locura compartida por el relato del género sexual, categoría para pensar los cuerpos y las sexualidades, y los

géneros literarios, visuales o artísticos, puede expandirse un poco más mediante el repaso de dos autores que, desde los estudios visuales y los estudios de género, toman en cuenta esta ley derridiana del género. Por un lado, en *El género en Disputa*, Judith Butler apela a la lectura de Derrida del relato “Ante la ley” de Kafka para introducir el concepto de *performatividad* y poner en cuestión la noción de identidad a partir de pensar excesos, exclusiones y desordenes de los puntos de origen y estabilidad en la distribución de roles culturales. La cuestión de la metalepsis, del salirse del marco, que antes mencioné:

quien espera a la ley se sienta frente a la puerta de la ley, y atribuye cierta fuerza a esa ley. La anticipación de una revelación fidedigna del significado es el medio a través del cual esa autoridad se instala: la anticipación conjura su objeto. Es posible que tengamos una expectativa similar en lo concerniente al género, de que actúe una esencia interior que pueda ponerse al descubierto, una expectativa que acaba produciendo el fenómeno mismo que anticipa. (Butler, 2010:17)

La mirilla a través de la cual se percibe y juzga es producto de la posición y trayectoria siempre en vías de reestructuración, responde a un transcurso también en el caso de la imagen. Aquí el que escolta la articulación, tanto el acto de unir como el de cambiar de dirección, es el *umbral*:

Mirar sería tomar nota de que la imagen está estructurada como un *delante-adentro*: inaccesible y que impone su distancia, por más próxima que esté – puesto que es la distancia de un contacto suspendido, de una imposible relación de carne a carne. Esto quiere decir, justamente –y de una manera que no es sólo alegórica–, que *la imagen está estructurada como un umbral*. Un marco de una puerta abierta, por ejemplo. Una trama singular de espacio abierto y cerrado al mismo tiempo. (Didi-Huberman, 1997:169)

Finalmente, las tres figuras que describo, espectro, modelo y mariposa, construyen un *umbral ante la cual* nos desorientamos: hay algo *ahí*, delante, que nos choca y a la vez nos detiene porque no podemos (afortunadamente) detener su movimiento para estabilizar su gesto. La recóndita coquetería entre el cuerpo plegado en el interior del barco, el cuerpo estilizado y el aleteo de mariposa muestra lugares de *pasaje*, zonas abiertas de contacto que permiten seguir despabilando la atención a lo imperceptible, tangible y complementario de la superficialidad física inmediata de lo visible. ¿Será posible que algo de esa extraña *fuerza* que altera los cuerpos en la pantalla pueda *animarnos* también a nosotros, espectadores, a *desencajarnos*?

Bibliografía:

- Amado, Ana (2009). *La imagen justa*, Buenos Aires: Colihue.
- Balázs, Bela (2013). *El hombre visible, o la cultura del cine*, Cuenco de Plata: Buenos Aires.
- Barthes, Roland (2003). *Fragmentos de un discurso amoroso*, Buenos Aires: Siglo XXI.
- ____ (2008 a). *El placer del texto y la lección inaugural*, Buenos Aires: Siglo XXI.
- ____ (2008 b). *El sistema de la moda y otros escritos*, Buenos Aires: Paidós.
- ____ (2008 c). *Lo neutro*, Buenos Aires: Siglo XXI.
- Berger, John (2010). *Modos de ver*, Barcelona: Gustavo Gili.
- Bonitzer, Pascal (2007). *Desencuadros. Cine y Pintura*, Buenos Aires: Santiago Arcos.
- Borges, Jorge Luis, Bioy Casares, Adolfo, Ocampo, Silvina (comps.) (2013). *Antología de la literatura fantástica*, Buenos Aires: Sudamericana.
- Butler, Judith (2010). *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad*, Paidós: Barcelona.
- Choi, Domin (2009). *Transiciones del cine. De lo moderno a lo contemporáneo*, Buenos Aires: Santiago Arcos.
- Daney, Serge (2004). *Cine, arte del presente*, Buenos Aires: Santiago Arcos.
- De Lauretis, Teresa (1996). "La tecnología del género" en Revista *Mora* N° 2, Noviembre, IIEGE, Buenos Aires.
- Deleuze, Gilles, Parnet, Claire (2013). *Diálogos*, Valencia: Pretextos.
- Deleuze, Gilles, Guattari, Félix (2013). *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Valencia: Pre-Textos.
- Derrida, Jacques (1980). "La loi du genre" en *Glypht* (N° 7). Traducción de Ariel Schettini para la Cátedra de Teoría y Análisis Literario "C", FFyL, UBA.

- Derrida, Jacques (1984). "Kafka: Ante la ley" en *La filosofía como institución*. Barcelona: Ediciones Juan Granica.
- Derrida, Jacques (2002). *Espectros de Marx*, Madrid: Editora Nacional.
- Didi-Huberman, Georges (1997). *Lo que vemos, lo que nos mira*, Buenos Aires: Manantial.
- _____ (2007). *La imagen mariposa*, Barcelona: Mudito & Co.
- Font, Domènec (2012). *Cuerpo a cuerpo. Radiografías del cine contemporáneo*, Barcelona: Galaxia Gutenberg.
- Jackson, Rosemary (1986). *Fantasy: literatura y subversión*, Buenos Aires: Catálogos.
- Foucault, Michel (2010). *El cuerpo utópico. Las heterotopías*, Buenos Aires: Nueva Visión.
- Genette, Gérard (2004). *Metalepsis. De la figura a la ficción*, Méjico: FCE.
- Lovecraft, Howard Phillips (2015). "Notas sobre la escritura de ficción extraña" en *Horror y ficción*, Buenos Aires: Prometeo.
- Mitchell, W. J. T. (2009). *Teoría de la imagen*, Madrid: Akal, 2009.
- _____ (2003). "Mostrando el ver. Una crítica de la Cultura Visual" en *Estudios Visuales* N 1, Murcia: CENDEAC.
- Mirzoeff, Nicholas (2003). *Una introducción a la cultura visual*, Buenos Aires: Paidós.
- Oubiña, David (2009). *Estudio crítico sobre La ciénaga*, Buenos Aires: Picnic.
- Payne, Michael (comp.) (2002). *Diccionario de teoría crítica y estudios culturales*, Buenos Aires: Paidós.
- Schaeffer, Jean-Marie (2012). *Arte, objetos, ficción, cuerpo*, Buenos Aires: Biblos.
- Steimberg, Oscar (2013). *Semióticas. Las semióticas de los géneros, de los estilos, de la transposición*, Buenos Aires: Eterna Cadencia.
- Todorov, Tzvetan (2006). *Introducción a la literatura fantástica*, Buenos Aires: Paidós.

Material audiovisual analizado:

Martel, Lucrecia (2011) *MUTA*. Disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=ALPGLecuorc>

* Fernanda Alarcón es profesora de la materia Análisis de Películas y Crítica Cinematográfica dentro de la Licenciatura en Artes (FFyL-UBA) desde 2011. Su experiencia docente está vinculada a la semiótica, la historia del arte y los estudios cinematográficos. También dicta clases de Historia de las Artes Audiovisuales en las carreras de Crítica de Artes y Curaduría en Artes en la Universidad Nacional de las Artes. Actualmente su área de investigación comprende los estudios visuales, la teoría feminista y los estudios *queer*. El año pasado terminó su tesis de maestría (Crítica y Difusión de las Artes, UNA) sobre el cine de Lucrecia Martel, y cursa un doctorado en estudios de género (FFyL, UBA).