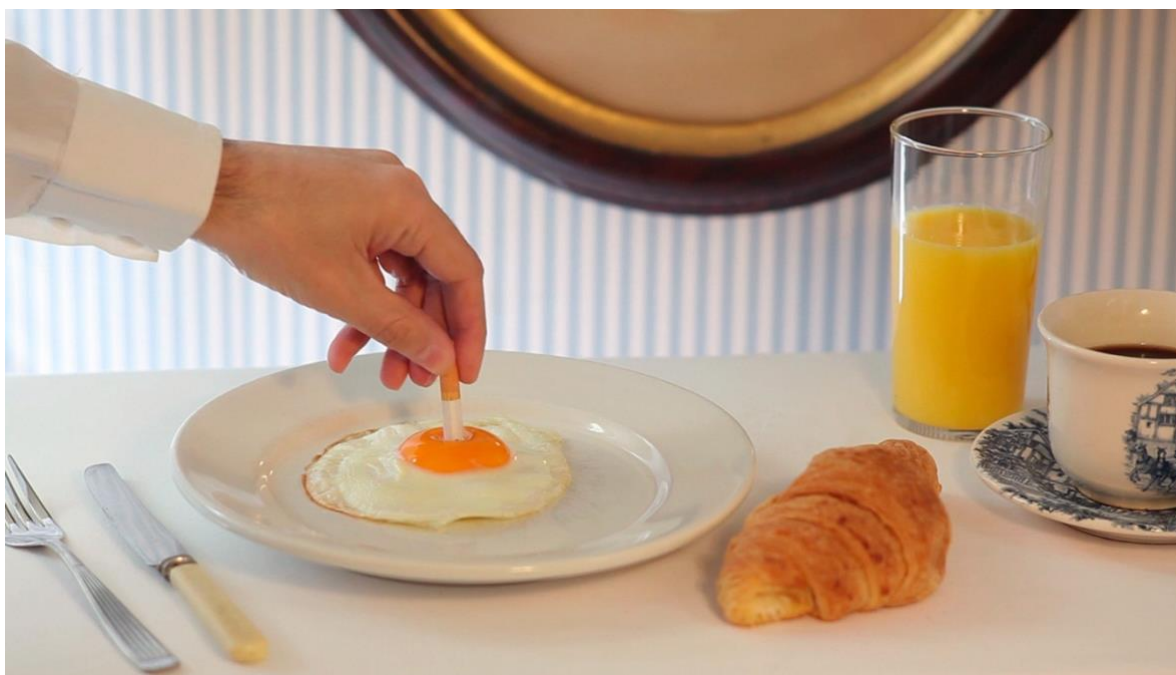


ARTÍCULO



Martín Sichetti. *Egg* (fotograma). 2016.

**DIVAS GÓTICAS: POSE Y
DESBORDES EN *LA SUSTANCIA* (2024)**
**GOthic DIVAS: POSE AND
EXCESSES IN *THE SUBSTANCE* (2024)**

Ofelia Meza

Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires.

Licenciada en Artes Combinadas (FFYL-UBA). Investiga sobre la supervivencia del gótico en el cine latinoamericano contemporáneo y participa de distintos proyectos de investigación en esa clave. Actualmente, cursa el Doctorado en Historia y Teoría de las Artes en la Universidad de Buenos Aires. Es Co-directora de Revista Encuadra, una publicación digital sobre cultura visual. También colabora escribiendo en otros medios.

Contacto: opemeza100@gmail.com

<https://orcid.org/0009-0003-1767-7130>

DOI 10.5281/zenodo.17632215

RESUMEN

PALABRAS CLAVE

Diva
Pose
Gótico
Reclusión
Doble

El ensayo propone una lectura de La sustancia (2024), de Coralie Fargeat, a partir de dos tópicos centrales de la tradición gótica: la reclusión y el doble. Esta perspectiva resulta especialmente fecunda para abordar el film, en tanto pone en escena la figura de la diva en decadencia, construida como un sujeto liminal. Esta representación dialoga con ciertas películas hollywoodenses que han tematizado el envejecimiento femenino en clave de terror, aunque se distingue por una pretensión de elegancia que la inscribe como un personaje anacrónico. A través de un análisis visual de la película, se indaga en los modos en que la diva, entendida como subjetividad escindida, se sostiene en una pose que guarda una potencia de no asimilación, capaz de desestabilizar las jerarquías sobre las que se organiza el tiempo histórico.

ABSTRACT

KEYWORDS

Diva
Pose
Gothic
Seclusion
Double

The essay proposes a reading of The substance (2024), by Coralie Fargeat, based on two central topics of the Gothic tradition: seclusion and the double. This perspective is especially fruitful for approaching the film, as it puts on stage the figure of the diva in decline, constructed as a liminal subject. This representation dialogues with certain Hollywood films that have thematized female aging in a horror key, although it is distinguished by a pretension of elegance that inscribes it as an anachronistic character. Through a visual analysis of the film, we investigate the ways in which the diva, understood as a split subjectivity, maintains herself in a pose that preserves a power of non-assimilation, capable of destabilizing the hierarchies on which historical time is organized.

Si criaturas tan encantadoras eran desgraciadas,
era comprensible que lo fuera yo,
un ser solitario e imperfecto.

Mary W. Shelley, *Frankenstein*.

Un problema de definición

Este ensayo surge de un primer impacto, seguido de un cruce con ciertas lecturas teóricas. En 2024 se estrenó *La sustancia*, de la directora francesa Coralie Fargeat, y dio tema de conversación por varios meses. En la película, protagonizada por Demi Moore y Margaret Qualley, se presenta a Elizabeth (Moore), una diva del espectáculo que, al cumplir cincuenta años, es abruptamente despedida del imperio mediático construido en torno a su imagen atlética y juvenil. Como Elizabeth descubre en ese instante de quiebre, nada de lo que vendió con su figura le pertenece y pueden echarla sin previo aviso para reemplazarla por alguien más joven. En lugar de aceptar el destino que le fijan los ejecutivos del canal, esta diva en decadencia decide tomar el control apelando a un experimento llamado “la sustancia”, un suero del mercado negro que promete generar una versión “más joven, más hermosa y más perfecta” de ella misma. Es así como, al modo de una Dra. Frankenstein desesperada, Elizabeth sacrifica su propia carne para construir a Sue (Qualley), una criatura bella y joven hecha a su imagen y semejanza.

De la experiencia en la sala de cine, recuerdo que algunas personas se retiraban de la función, otras comentaban en voz alta y a otras las caras les quedaban pálidas en las butacas ante lo que estaban viendo. A favor o en contra, la película dio mucho de qué hablar y sus ecos impactaron también en las redes sociales, donde cientos de usuarios se disfrazaron de jeringa fluorescente por *Halloween*, aludiendo al suero vital que trae a Sue a la vida. Es decir, parecía haberse generado algo más en torno a esta película que excede esa primera impresión del *body horror* con la que golpea en el primer vistazo. Entonces, me propuse indagar en algunas lecturas teóricas que le dieran cierto soporte conceptual

a la siguiente hipótesis: en *La sustancia*, el temor al envejecimiento femenino aparece retratado con una melancolía que excede la imagen más espectacular del terror convencional, principalmente porque el punto de vista que adopta la película es el de la propia Elizabeth. Incluso en esas imágenes más aberrantes de fluidos y desmembramientos propios del horror corporal, se muestra un problema de temporalidad, de soledad y de pérdida que ubica al personaje principal en diálogo con otra tradición. La película tiene una preocupación por la elegancia y por cómo esta, en su revés más desesperado, puede volverse monstruosa. A partir de esta premisa, me propuse buscar en la particular tradición teórica del gótico algunos conceptos que posibiliten pensar la imposibilidad de ciertos personajes para adaptarse al paso del tiempo.

Siguiendo las preguntas planteadas en la presente convocatoria respecto a qué películas merecen ser rescatadas de la omisión de los imaginarios patriarcales y cómo se construyen la mirada, los espacios y los cuerpos sexuados en el cine realizado por mujeres y disidencias, considero que la perspectiva del gótico puede sumar cierta plasticidad a la construcción de otros modos de ver. Es decir, este género trabaja con una subjetividad desbordada como materia prima, con un sujeto escindido que queda relegado de una modernidad de la que simplemente no puede ser parte y de la que, paradójicamente, intenta participar con desesperación. Hay aquí una cuestión interesante para pensar cierto desborde de género: una inadecuación constitutiva del personaje gótico que lo ubica en un desanclaje temporal respecto a los demás y que, desde ese lugar, invita a volver a revisar películas que se esconden detrás de las distintas clasificaciones de los géneros cinematográficos.

En primer lugar, quisiera abordar el problema de pensar a *La sustancia* como una película gótica, ya que en ocasiones este género aparece anclado históricamente en su aparición más canónica: la del período que comprende desde fines del siglo XVIII y se extiende al XIX. Sin embargo, en los últimos años, algunos aportes teóricos han

actualizado las discusiones góticas, como, por ejemplo, los escritos de María Negroni (2025), que piensan el vínculo del gótico con la poesía en su capacidad de cuestionar las jerarquías del pensamiento, y los textos de Mariano Véliz (2021), que reflexionan sobre el impacto del gótico como antecedente teórico de estudios contemporáneos sobre la subjetividad. Esta perspectiva permite, además, el diálogo con otras tradiciones teóricas, como aquellas vinculadas con la mirada y con la problematización de la noción de género ligada a la sexualidad, en tanto desestabiliza los aspectos en los que la razón organizó el campo de las ideas y de los sujetos. En diálogo con estas líneas teóricas, propongo pensar al gótico como una categoría estética transversal, que cruza distintas épocas y tiene la plasticidad de “reaparecer” en ciertas figuras, muchas veces camufladas en el cine de terror, como en el caso de *La sustancia*. En segundo lugar, propongo pensar la inscripción de esta película en una tradición cinematográfica más amplia que ha abordado el tema del envejecimiento femenino a través de una figura temporal liminal particular: la diva en decadencia que, atrapada entre dos temporalidades, hace un esfuerzo sobrehumano por mantenerse a flote a través de la pose (Molloy, 2012).

Por último, intento dar cuenta de la estructura gótica que tiene *La sustancia* a partir del trabajo con dos figuras características del género. Por un lado, la reclusión: la gran casa que separa al personaje de Elizabeth del resto del mundo. Y, por otro, el doble: la criatura creada artificialmente para “reemplazar” a la diva de la televisión. A partir de un análisis de los modos de aparición de estos tópicos, busco establecer una relación entre las dos protagonistas de la película, Elizabeth y Sue, y los personajes perdidos que caracterizan a las narrativas góticas: aquellos seres solitarios que necesitan desmembrarse para seguir existiendo, para intentar no estar tan solos y que siempre fracasan en el intento. Aquellos personajes que necesitan crear vida artificial porque la vida que viven no les alcanza, se refugian en grandes casas, ven doble y crean dobles porque tienen la subjetividad partida.

Divas en decadencia

Comúnmente se piensa que la tradición cinematográfica de *Hollywood* solo ha tratado el tema del envejecimiento femenino a través del terror. Sin embargo, hay una tradición de películas que ha explorado una figura particular que difícilmente pueda ser encasillada como “terrorífica”: la diva en decadencia. Con esto no quiero decir que estas películas tengan necesariamente una perspectiva crítica consciente, sino que, más bien, ponen en escena figuras que desbordan los propios límites de la representación para dar lugar a otra cosa. En ellas, el intento de la diva de sostenerse en el tiempo a través de una pose fatal desestabiliza las categorías de género asociadas convencionalmente con lo femenino y se acerca a los personajes solitarios del gótico. Tomemos como ejemplo los casos de *Sunset Boulevard* (Wilder, 1951), *What Ever Happened to Baby Jane?* (Aldrich, 1962), *Grey Gardens* (Maysles, Hovde, Muffie Meyer y Ellen Hovde, 1975) y *Death Becomes Her* (Zemeckis, 1992). Pertenecientes a décadas distintas, e incluso siendo muy disímiles en sus formas cinematográficas (cine negro, documental, comedia, por nombrar algunos ejemplos), estas cuatro películas presentan una estructura gótica, en cuya tradición *La sustancia* podría inscribirse.



Figura 1: *Sunset Boulevard* (Billy Wilder, 1951). Paramount Pictures.

En esta “familiaridad gótica”, tenemos a personajes femeninos de divas en decadencia que dialogan con las mismas dos figuras que estructuran a *La sustancia*: la reclusión y el doble. Alejadas de todo lo que alguna vez supo ser su mundo de pertenencia, estas mujeres avejentadas se encierran en sus grandes casonas rodeadas de los recuerdos de un pasado glorioso. De la fama, fortuna, aristocracia y belleza una vez conocidas, solo quedan los objetos acumulados obsesivamente en una arquitectura que intenta lo imposible: la detención del tiempo. En esas mansiones, además, se hace presente un otro extraño, una otredad radical: un doble. Sea un retrato de juventud, una hija más joven, una hermana más bella, una ex esposa o una criatura creada a través de un suero verde fosforescente, estas divas en decadencia tienen una subjetividad partida en dos partes que se disputan una misma porción de espacio.

La figura de la diva en decadencia le plantea un límite al terror como única perspectiva para abordar el tópico del envejecimiento femenino, o, al menos, lo desborda. Este desborde es posible mediante la pose de elegancia decadente. Sylvia Molloy (2012) entiende a la pose como un gesto de histrionismo signado por lo “no masculino” que contiene una fuerza desestabilizadora y, través de su despliegue, permite invertir las jerarquías del género¹. A propósito, la autora sostiene:

La pose problematiza el género, su formulación y sus deslindes, subvirtiendo clasificaciones, cuestionando modelos reproductivos, proponiendo nuevos modos de identificación basados en el reconocimiento de un deseo más que en pactos culturales, invitando a/ jugando a nuevas identidades (Molloy, Ibid: 47)

La liminalidad de la diva está en el esfuerzo sobrehumano de mantenerse a flote a través de la pose, en sostener los brazos en el aire como un gesto de resistencia ante la mirada atónita de personajes que no comprenden porqué hace lo que hace y donde ese amaneramiento es visto como anacrónico (Didi- Huberman, 2000). En esa delgada línea, aparece una diferencia sutil, pero constitutiva, que el gótico ofrece al abordaje del mismo tema del envejecimiento femenino: en el gótico hay una pretensión de elegancia que se manifiesta en la decadencia y es esta decadencia la que puede volverse monstruosa². En esa línea, podemos pensar que el terror no es suficiente para explicar una figura que excede todas las jerarquías de lo bello o lo bueno. La diva es una figura que se resiste a la clasificación de comportamiento que en general llevan implícitas las películas de terror. Cuando la figura de la diva aparece en la pantalla, se pone en suspenso el código moral de la trama.

¹ La autora sostiene además que lo propio del decadentismo, en tanto movimiento estético, es la pose (Molloy, Ibid: 42)

² Resulta interesante establecer una diferencia respecto al tratamiento que el género del terror propone sobre el tema del envejecimiento femenino para pensar qué es lo específico del estilo gótico respecto al mismo punto. En ese sentido, este trabajo propone que esa diferencia se puede pensar a partir del decadentismo y de la pretensión de elegancia que caracteriza a este género, diferencia que se hace visible a partir de la figura de la pose.



Figura 2: *Sunset Boulevard* (Billy Wilder, 1951). Paramount Pictures.

Este juego ambiguo con la moralidad podría tener que ver con que la diva está presa de una fantasía escapista en la que el tiempo circula de otra manera, en la que pareciera haber un convencimiento de que escondiéndose en una gran casa, el mundo exterior no podrá alcanzarla. Esta fantasía suspende el código moral y hace que estas divas decadentes puedan cruzar el umbral de lo pensable: matar, morir, crear vida artificial. En esa figura liminal, la decadencia sostiene dos temporalidades superpuestas: un pasado glorioso y un presente imposible. En ese paso de un tiempo al otro, se suspenden por un

instante los mandatos de la moral burguesa y la modernidad muestra su revés más oscuro. De allí, quizás, el temor que generan estos personajes, de allí también su potencia.



Figura 3: *Grey Gardens* (Albert Maysles; David Maysles; Ellen Hovde; Muffie Meyer, 1975) Portrait Films.

En esa intención de aferrarse a una pose, la diva construye a su propia doble. Para pensar este desdoblamiento de género, resulta pertinente retomar los influyentes estudios de John Berger (2022) sobre el desnudo femenino en el arte. Allí Berger describe el complejo entramado de las jerarquías de poder que organizan el punto de vista en las representaciones artísticas y, sostiene que, a diferencia de los personajes masculinos, las mujeres retratadas en las imágenes tienen una conciencia de estar siendo miradas. El autor, entonces, señala su postulado más radical que años después sigue resonando en los análisis visuales:

Los hombres actúan y las mujeres aparecen. Los hombres miran a las mujeres. Las mujeres se miran a siendo miradas. Esto determina no solo la mayoría de las relaciones entre hombres y mujeres, sino también la relación de las mujeres consigo mismas. La supervisora que la mujer lleva adentro sí es masculina; la supervisada, femenina. De este modo se convierte a sí misma en un objeto, en particular un objeto visual, una visión (Berger, Ibid: 47)

Siguiendo la línea trazada por Berger, no sería incorrecto pensar que el punto de vista dominante de las obras presenta a las mujeres como dobles de sí mismas, es decir, como potenciales personajes góticos³. Entonces, tomando al gótico desde una perspectiva crítica, la creación femenina del propio doble podría ser la puesta en escena de esa mirada desdoblada, su encarnación más monstruosa y también la más destabilizante en términos de género. En las películas mencionadas anteriormente, aparece siempre algún cuadro, alguna fotografía que les recuerda a estos personajes femeninos lo que alguna vez supieron ser para la mirada masculina. Bellas y jóvenes, han sido immortalizadas en las imágenes que ahora las vigilan en sus decadentes mansiones.

Ahora bien, veamos cómo *La sustancia* continúa con esta familiaridad gótica.

La reclusión:

Por su particular relación con el pasado, el gótico tiene una pretensión de elegancia que debe ser protegida, aún si eso implica volverse monstruosa. Con el último aliento del viejo mundo conocido, el sujeto gótico se refugia en la torre más alta rodeado de sus recuerdos. Esa torre puede ser un castillo lejano o un *penthouse* en Los Ángeles como en el caso de *La sustancia*. Retratos de glorias pasadas cubren las paredes y le recuerdan al desplazado lo que alguna vez supo ser. Es un sujeto escindido por los recuerdos. En

³ La perspectiva del gótico, en tanto trabaja con subjetividades escindidas, permite profundizar las ideas del autor respecto a la construcción de la mirada dominante y, a partir de ahí, habilita la posibilidad de pensar a los personajes femeninos como dobles de sí mismos. Es decir, el gótico le ofrece una figura a esta construcción.

Museo Negro (2025), María Negroni habla de “moradas negras” para describir la peculiar organización espacial que tienen las casas góticas:

Las moradas negras siempre se muestran a la vista del desprevenido como la punta de un iceberg, un fragmento de ruina, un señuelo de algo que no se ve. Aparecen como un lugar de contradicción. Una suerte de alto lugar de desgarramiento entre el adentro y el afuera, la arena de una lucha encarnizada entre dos impulsos igualmente vivos: el rechazo de los muros que cercenan y la exacerbación de un encerramiento que defiende el destierro y hace volar en pedazos la moral oficial, abriendo las compuertas a una protesta negativa que coincide con la posibilidad de crear (Negroni, Ibid: 39)

La figura gótica de la reclusión, tal y como aparecen en las películas mencionadas, pareciera tener al menos dos fines igual de imposibles: detener el tiempo y contener a la mujer desbordada. En *La sustancia*, el castillo es reemplazado por un inmenso departamento que tiene como decoración principal un gran retrato de Elizabeth con su mismo vestuario del programa del que fuera despedida.



Figura 4: *La sustancia* (Coralie Fargeat, 2024). Working Title Films; Blacksmith; MUBI.

La arquitectura de la casa es particular, tiene un ventanal gigante que da a una gigantografía de la propia Elizabeth en un cartel callejero. Algo no menor en la construcción de la espacialidad de esta morada es que todas las superficies son reflexivas y, a su vez, este efecto se refuerza con el curioso dato de que Elizabeth tiene como apellido artístico “*Sparkle*”, es decir, brillo en inglés. El picaporte de la puerta, el vidrio del retrato, el baño con azulejos blancos rodeado de espejos, todo todo le devuelve a Elizabeth su propia imagen. No hay forma de escapar de ella misma: se ha construido una prisión a medida. Aquí aparece de forma peculiar y resignificada el aislamiento del personaje gótico que se refugia en un castillo aislandose del mundo exterior. Todo sucede en ese espacio que es a la vez santuario y cripta. Los personajes arman pequeños mundos a escala reducida donde pueden encerrarse con sus recuerdos que los atormentan desde todas las direcciones. Si pensamos a Elizabeth como un personaje gótico, podríamos decir que tiene un problema con la temporalidad. No puede adaptarse a su tiempo porque su tiempo, paradójicamente, es otro, es el pasado. En la reclusión encuentra una forma de resistirse a la adaptación y, en esa resistencia, encuentra ideas monstruosas a medio camino entre la magia y la ciencia para jugar a ser Dios y negarse a aceptar el destino de todos los seres humanos: envejecer y morir.

No importa si el espacio de reclusión es un castillo lejano o un gran departamento en California, la operación es la misma. Es encerrarse en una gran torre para intentar escapar a un mundo que se desvanece. El personaje principal busca perpetuarse y encuentra en el encierro la posibilidad de realizar lo que existía como fantasía o virtualidad: crear vida artificial. En ese sentido, la “morada negra” es también un laboratorio donde se materializa lo que antes era potencia.



Figura 5: *La sustancia* (Coralie Fargeat, 2024). Working Title Films; Blacksmith; MUBI.

Hay una secuencia particular de *La sustancia* que hilvana los distintos elementos de la reclusión de una forma exasperante. Establezcamos primeramente que el baño de azulejos blancos rodeado de espejos es una suerte de casa dentro de la propia casa. Como en un juego de cajas chinas, ese espacio funciona como el laboratorio en el cual la criatura creada cobra vida. Vemos a Elizabeth preparándose para salir a una cita con un antiguo conocido, pero cada vez que va a salir de la casa, se detiene ante la superficie reflexiva del picaporte de la puerta de entrada que le devuelve una imagen deformada de su rostro. Acechada por su propia imagen invertida, vuelve al baño a seguir maquillándose. El proceso se repite un par de veces y escala en gravedad hasta el punto que el personaje llega a golpearse el rostro con rabia ante su atónito reflejo. La situación se repite en *loop* un par de veces hasta que la protagonista se da por vencida y decide finalmente no salir

de la casa. Ese mundo en miniatura que es conocido por lo tenebroso –y tenebroso por lo conocido– es una metáfora del aislamiento y la soledad que no puede romperse.

Sobre este espacio dentro del espacio, podemos retomar lo que dice Negroni respecto a la morada negra:

Son casas más que barrocas, atravesadas por el movimiento y la irrupción del subsuelo. Ensoñaderos (diría Baudelaire), plataformas para la contemplación melancólica, lugares de autoexclusión a los que se ingresa para vivir la ilusión maravillosa y el terror concomitante de la unión con lo perdido, a través de la miniatura de los recuerdos, las fantasías, los significantes” (Negroni, Ibid: 38)

Si bien *La sustancia* no presenta un sótano o algún espacio subterráneo que caracteriza a la morada gótica según Negroni, es el baño el que esconde el secreto del doble, es su lugar de nacimiento y también de descanso en la semana de recambio que indica las instrucciones de uso del suero creador. Como un imán, los personajes son atraídos a ese espacio del que no pueden escapar. Los espejos que rodean a los azulejos blancos son el último refugio de la pose de la diva. Allí Elizabeth ensaya sus gestos que poco a poco se convierten en muecas, se pinta los labios y también es esa misma superficie reflexiva la que, por primera vez, nos muestra el rostro de la criatura doble.

El doble

Los personajes góticos encuentran distintas formas de materializar su soledad. La figura del doble podría pensarse entonces como un desdoblamiento de la subjetividad del protagonista. Entre la magia y la ciencia, entre la reclusión y el laboratorio, la creación de la vida artificial se vuelve posible. En ese milagro que sólo alumbra de noche, la vida que se crea es imperfecta, frágil y fragmentaria porque está hecha de retazos de todo lo que no tiene lugar en el mundo de los vivos. En su intento por no estar tan solos, los personajes góticos hacen lo impensable: reproducen el gesto primero de la creación que queda a mitad de camino entre la maravilla y lo monstruoso.

La sustancia es una película gótica principalmente porque tiene una estructura doble. Su división en capítulos refuerza esta idea organizando en dos grandes partes el punto de vista de la protagonista. En su libro *Figuraciones de la otredad en el cine contemporáneo* (2021), Mariano Veliz⁴ describe cómo el tópico del doble en la literatura le ofreció una forma a las antiguas reflexiones acerca de la unidad del sujeto. Desde el romanticismo en adelante, hubo un renovado interés por bucear en los dominios ocultos. En las discusiones sobre cómo las sombras del doble amenazan la idea de unidad del sujeto moderno, el autor sostiene: “El doble se constituyó desde ese momento como una categoría eminentemente espacial, capaz de anticipar el estudio del sujeto descentrado y de las múltiples dimensiones que lo constituyen” (Veliz, Ibid: 147).

Como mencioné en el apartado anterior, lo primero que la película nos muestra de la casa de Elizabeth es un retrato suyo que la mira sonriendo desde la pared. Esta imagen contrasta fuertemente con el estado de ánimo del personaje que ese mismo día se enteró de que fue despedida por el canal. El retrato es el primer doble idéntico de Elizabeth y la mira desde una temporalidad ambigua. Por un lado, desde el pasado glorioso en el que fue tomada la fotografía. Por otro, desde un futuro cercano que funciona como una suerte de adelanto a la aparición de Sue, la doble de carne y hueso. Pero, como bien nos ha enseñado el mito de Pigmalión, o el propio Dr. Frankenstein, lo bidimensional no alcanza. El juego del doble inicia cuando se puede crear vida artificial.

⁴ El autor menciona además que el doble se caracteriza por la repetición de rasgos: una de las partes debe definirse por aquello de lo que carece: se caracteriza como una sombra y ocupa un lugar de dependencia.



Figura 6: *La sustancia* (Coralie Fargeat, 2024). Working Title Films; Blacksmith; MUBI.

En su estudio sobre el doble, el psicoanalista Otto Rank (1982) propone entender esta figura a partir del mito narcisista. Cuando el doble aparece, los protagonistas no pueden amar porque siempre se interpone su propia imagen especular. Esta imposibilidad nos recuerda a la escena previamente mencionada de Elizabeth no pudiendo salir de la casa para tener una cita porque las superficies reflexivas le devuelven una y otra vez una imagen deformada y envejecida de sí misma. Presa de la multiplicación de imágenes de su rostro, se entrega a la reclusión final en la que termina teniendo contacto únicamente con su doble. Rank menciona también que existe una vinculación entre el tema del envejecimiento que referencia al doble:

Este temor a envejecer, como uno de los problemas más profundos del yo, se trata en la novela de Oscar Wilde *El retrato de Dorian Gray* /, 1890 [1891]. Cuando el bello y vigoroso Dorian contempla su bien pintado retrato, expresa el presuntuoso deseo de seguir siendo tan joven y bello, y de poder trasladar al retrato toda huella de envejecimiento, deseo que se cumplirá en forma siniestra (Rank, Ibid: 32)

Antes de la aparición de Sue, vemos el video de explicación del experimento. Las instrucciones de su uso son claras: siete días para cada una, sin excepción. En la caja dice también: “todo viene de vos, es simplemente una mejor versión”. Elizabeth es la matriz de donde nace el doble, es el original. La activación es un líquido verde flúor, parecido por su materialidad al líquido amniótico en el que los bebés humanos se gestan. El propio color de la sustancia se parece a este líquido amarillento que rodea al feto dentro del útero. La gestación de Sue es rápida por lo monstruosa, pero no por eso deja de implicar una suerte de parto para Elizabeth que debe transformar su cuerpo y abrirlo en dos para que pueda nacer el doble. Nuestra protagonista, sin embargo, gesta en la espalda, y el nacimiento de Sue se da “a contramano” de un nacimiento humano. De ese modo, la espalda se transforma en la herida vital que servirá como fuente para “estabilizar” a la criatura durante toda la película.

En la semana de descanso que indica el experimento de la sustancia, el *otro* cuerpo queda tirado como un abrigo de piel y el que sale al mundo es el doble. En la tradición gótica, la maldición se desata cuando se rompen las reglas del juego. Elizabeth sabe que la regla es cambiar con su doble “cada siete días” y los problemas empiezan cuando Sue no respeta las instrucciones. Ella es una versión imperfecta de Elizabeth que, como un bebé monstruoso, debe alimentarse de la herida de su madre para “estabilizarse”. Tal y como nos muestra la película, en este juego un cuerpo necesita del otro para vivir, pero a la vez busca suplantarlo. El doble se plantea entonces como una disputa por el espacio.

La fusión

El doble es una encarnación imperfecta y su aparición tiene efectos devastadores para la parte que le dio vida. Su desaparición, sin embargo, implica también la muerte del original. En ese sentido, sería pertinente decir que el destino del doble es la búsqueda de fusión con su origen. Entonces, podríamos pensar que en la fusión se realiza una mezcla entre las dos figuras mencionadas anteriormente. Es decir, en *La sustancia*, el último estadio del

recorrido a través de los dos tópicos góticos produce una reclusión final de las dos partes en el mismo cuerpo: la diva en decadencia y su criatura hecha a medida. La película se hace cargo de esta cuestión y presenta un tercer capítulo a modo de epílogo para mostrarnos la unión monstruosa de Elizabeth y Sue.

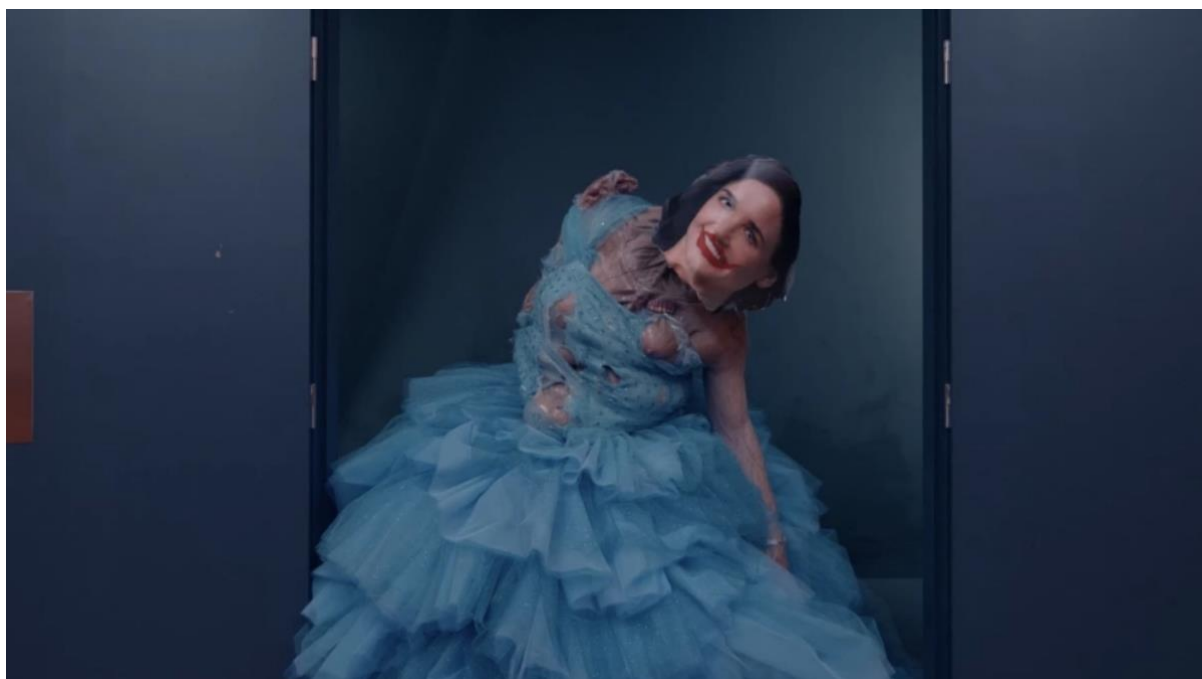


Figura 7: *La sustancia* (Coralie Fargeat, 2024).Working Title Films; Blacksmith; MUBI.

En su relectura del mito de Narciso, Florencia Abadi (2018) destaca el carácter sacrificial de este personaje, alejándose de las interpretaciones más conocidas sobre el tema. Para la autora, Narciso no es una figura caracterizada por el amor propio, sino que su principal objetivo es entregarse. A propósito, sostiene:

Se dirá que el deseo es siempre el deseo del otro. Pero el deseo no pertenece a la esfera desiderativa: es del cuerpo. La narcisista entrega *su cuerpo* – es decir su descanso, su alimentación, su placer– para satisfacer deseos, exigencias,

expectativas. El narcisismo está lejos de llevar a cabo un culto al cuerpo, como a veces se afirma; su culto es siempre a la imagen (Abadi, Ibid: 78-79)

Siguiendo esta línea, tendría sentido ubicar a la diva decadente en ese mismo horizonte. Con su subjetividad escindida, esta se ofrece al mundo en tanto imagen, se sacrifica para fundirse con su retrato de carne y hueso. La imagen se presenta entonces como sacrificial y la diva, al igual que Narciso, se funde con su doble en un abrazo fatal.

La diva debe comprometer su propia carne para ser una con esa imagen y darse a la mirada de los otros y en ese proceso encarna un doble símbolo de decadencia: uno especular, por devolverle una imagen a los ideales de una época que agoniza; y otro espectacular, al ofrecer su cuerpo como imagen de culto y desecho. De ese modo, la mujer se convierte en una figura sacrificial para la temporalidad moderna del progreso que insiste en dejarla de lado. La diva condensa, porta y dramatiza ciertos valores, erigiéndose en espejo del momento histórico que la elevó como estandarte. Esta representación espectacular toca además una fibra sensible de la modernidad, ya que la insistencia de la diva por mantenerse vigente es vista como fuera de lugar, algo anacrónico que quiebra la construcción lineal del tiempo. Podríamos decir que, al mostrar las ruinas sobre las que esta construcción está armada, persiste como resto que no puede extinguirse del todo. En ese fundido de un cuerpo con una imagen, ese gesto una vez considerado bello por lo excepcional, revela su naturaleza monstruosa, voraz y amanerada. El carácter sacrificial de la belleza y de otros conceptos asociados a ella, como la fama, la fortuna y la gloria, demuestra que hay distintas maneras de mantener la atención del público cueste lo que cueste. Dice Silvia Molloy: “la exageración es una estrategia de provocación para no pasar desatendido, para obligar la mirada del otro, para forzar una lectura, para obligar un discurso” (Molloy, Ibid: 44)

En la escena final, Elizabeth y Sue se convierten en un monstruo doble y se paran frente al público al que va a salpicar de sangre y fluidos corporales. Se paran ante él con el último vestigio de una elegancia vuelta monstruosa. En ese sentido, recuerdan a la tradición de divas en decadencia que, desde sus mansiones deterioradas son un símbolo de podredumbre de una sociedad que las rechaza como a una vieja amante despechada. Ellas levantan los brazos hasta el final y se funden en un abrazo fatal con la mirada atónita de los otros. Allí, lo único que permanece es la pose, el amaneramiento de un tiempo insurrecto y quebrado que se resiste a la temporalidad del progreso.

Insurrectas, a modo de consideraciones finales

A lo largo de este trabajo, he expuesto de qué formas la película francesa *La sustancia* hace una apropiación de ciertos tópicos centrales de la tradición gótica, en particular la reclusión y el doble. En ese proceso, me encontré con que la protagonista, Elizabeth, se inscribe en una tradición cinematográfica más amplia que ha tratado el tema del envejecimiento femenino con una sensibilidad peculiar que difícilmente pueda ser catalogada de “terrorífica”. Es decir, películas que han puesto en escena una figura liminal para la temporalidad moderna: la diva en decadencia. En ellas, estas mujeres envejecidas aparecen como anacrónicas, exageradas y desmedidas. Como último refugio del mundo que conocen, se encierran en grandes casas para vivir de los recuerdos. Son personajes que, como los solitarios de la tradición gótica, no pueden adaptarse a la temporalidad que les exige el presente. En ese sentido, son personajes del pasado, son sombras que recuerdan las ruinas sobre las que se estructura el progreso.

En la relación entre imágenes que ofrecía la película y lecturas teóricas, me encontré con la aparición de figuras góticas a través de una encarnación particular: la pose. Este gesto de histrionismo es una herencia directa del decadentismo del siglo XIX, tal y como lo presenta Sylvia Molloy en su influyente análisis sobre los desbordes finiseculares del género que he intentado reponer en función del análisis propuesto para este ensayo. En

esa línea, el detenimiento en la pose de la diva, me permitió identificar una disposición particular ante la temporalidad. En esa insistencia física por mantenerse a flote, hay una resistencia estética y política. En *La sustancia*, la protagonista construye un cuerpo que la reemplace y despliega un gesto de desacato frente a la obsolescencia programada que otros intentan imponerle.

Paradójicamente, pareciera que la respuesta al destierro de una vida es la creación de otra por medios artificiales, la tradición gótica entiende muy bien que la soledad y la reclusión ofrecen posibilidades de materializar lo que existe en potencia: un doble. Allí donde el mercado dicta la caducidad del cuerpo femenino —es decir, su temporalidad— el personaje de Elizabeth se niega a aceptar el mandato y emprende una búsqueda de trascendencia a medio camino entre la ciencia y la magia, otro guiño gótico. Esa búsqueda se asemeja a una suerte de maternidad monstruosa, un acto creador que engendra un nuevo cuerpo capaz de sostener la pose más allá de los límites de la carne, un cuerpo que asegura la supervivencia de aquello que nunca fue plenamente asimilado.

La película inscribe esta resistencia en un registro visual marcado por la persistencia de la pose, del desacato histriónico. Cuando la gloria del pasado se derrumba, lo que permanece es el amaneramiento de un sujeto que insiste en reclamar su carácter de excepcionalidad. Esa insistencia resulta incómoda porque desvela una potencia insurrecta: la pose se convierte en un gesto de desobediencia que, como el despecho o la furia desmedida —dos emociones culturalmente asociadas a lo femenino— pone en crisis el avance de la modernidad. En ese exceso, la diva se rehúsa a aceptar la desaparición, interpelando a quienes la observan con un desborde que, lejos de buscar reconciliación, encarna una violencia que desjerarquiza y no responde a nadie; ni siquiera a ella misma, ya que por su radicalidad implica la propia destrucción.

La radicalidad de esta apuesta alcanza un punto de significación alto en la escena final, donde Elizabeth, ya convertida en monstruo, se ofrece sacrificialmente a un público al que cubre con los restos de cuerpo que dejó la herida de la fusión. Esa entrega final

muestra un camino trágico: la única posibilidad de fusionarse con los otros, el único escape posible a la soledad constitutiva implica, efectivamente, la destrucción del sujeto,. Esta entrega, además, remite inevitablemente a la famosa secuencia de *Sunset Boulevard* (Wilder, 1951), donde Norma Desmond se funde con las cámaras de un *Hollywood* que la ha desechado, y que solo la recibe bajo la forma de una criminal, es decir, de una mujer devenida en “monstruo” para la sociedad. Ambas escenas condensan la paradoja de la diva en decadencia que es a la vez la contracara monstruosa de un sistema que las rechaza y el último vestigio de una forma de esplendor que persiste como los restos indóciles de una modernidad.

En este cruce entre belleza y monstruosidad, sacrificio y exceso, se revela la potencia política de la figura de la diva. Al permanecer en la pose, desbarata la temporalidad lineal que sostiene la modernidad. Su insistencia introduce una temporalidad otra: espesa, suspendida, intensa en repeticiones y de gestos que se rehúsan a disolverse en la obsolescencia reservada para el cuerpo femenino. En este sentido, *La sustancia* convierte a su protagonista en una figura liminal que concentra las dos dimensiones: la de mujer y la de monstruo. Ambas encarnan lo que ha sido sistemáticamente excluido del régimen visual dominante. Al conjugarse en la diva, estas dos partes –cual dobles– irrumpen en el flujo de imágenes digeribles con una temporalidad insurrecta que se resiste a ser asimilada. Entonces, esta figura sobrevive en las ruinas de una temporalidad fragmentaria y, encerrada en su mansión que se cae a pedazos, representa la sombra del progreso que devuelve un resto intempestivo para desestabilizar las jerarquías y amenazar los cimientos de la arquitectura moderna.

En última instancia, lo que persiste es la pose. Esa pose, entendida como gesto excesivo, amanerado y artificioso, encarna la fuerza destructiva y voraz de la diva en decadencia que se convierte en potencia. En el trágico final de fusión con su imagen, el cuerpo sacrificial de la diva deviene en un desacato a los mandatos de género porque no

se puede domesticar aquello que, desde su opacidad monstruosa, suspende las jerarquías de sentido.

Bibliografía:**Textos teóricos:**

- ABADI, FLORENCIA (2018). *El sacrificio de Narciso*. Buenos Aires: Hecho Atómico ediciones.
- BERGER, JOHN (2022). *Modos de ver*. Barcelona: GG.
- DIDI-HUBERMAN, GEORGES (2015). *Ante el tiempo: Historia del arte y anacronismo de las imágenes*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora.
- MOLLOY, SYLVIA (2012). *Poses de fin de siglo. Desbordes del género en la modernidad*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.
- NEGRONI, MARÍA (2025). *Museo Negro*. Girona: WunderKammer.
- VELIZ, MARIANO (2021). *Figuraciones de la otredad en el cine contemporáneo*. Buenos Aires: Prometeo.
- RANK, OTTO (1982). *El doble*. Buenos Aires: Orión.

Textos filmicos:

- The substance* (Coralie Fargeat, 2024).
- Grey Gardens* (Albert Maysles; David Maysles; Ellen Hovde; Muffie Meyer, 1975).
- Death Becomes Her* (Robert Zemeckis, 1992).
- What Ever Happened to Baby Jane?* (Robert Aldrich, 1962).
- Sunset Boulevard* (Billy Wilder, 1951).