

Amistades íntimas y astralidad en *Las lindas* de Melisa Liebenthal

Por Magalí Haber*

Resumen: En este artículo se analiza el documental *Las lindas*, de Melisa Liebenthal, que logra casi un pase mágico: tornar visible la serie de dispositivos que modelaron a aquellos cuerpos. Enunciados paternos, prejuicios sociales, fotografías y recuerdos del grupo son catalizadores para indagar las relaciones problemáticas de la directora con su propia imagen centradas en el tema de la voz y la belleza femenina. Lo que se signa en sus imágenes finales arroja una serie de preguntas en torno al carácter técnico o arcaico-astral de la imagen en sus relaciones con el erotismo, la belleza, la voz y los gestos.

Palabras clave: *Las lindas*, Melisa Liebenthal, belleza, archivo, gesto, feminismo.

Abstract: This article analyzes the documentary *Las lindas* by Melisa Liebenthal. The film achieves almost magically to render visible the series of dispositives that shaped her and her friend's bodies. Parental statements, social prejudices, photographs and group memories are catalysts for investigating the director's problematic relationships with her own image focused on the theme of female voice and beauty. What is ciphered in the final images raises a series of questions on the technical or archaic-astral character of the image in its relations with eroticism, beauty, voice and gestures.

Keywords: *Las lindas*, Melisa Liebenthal, Beauty, Archive, Gesture, Feminism.

A partir del montaje de fragmentos de material fílmico tomados durante 15 años a lo largo de la preadolescencia de un grupo de amigas en los primeros 2000, superpuesto a las reflexiones algunos años más tarde de las propias protagonistas, *Las lindas* de Melisa Liebenthal logra casi un pase mágico: tornar visible la serie de dispositivos que modelaron genéricamente a aquellos cuerpos. Enunciados paternos, prejuicios sociales, fotografías y recuerdos del grupo son catalizadores para indagar las relaciones problemáticas de la directora con su propia imagen centradas en el tema de la voz y la belleza.

En este artículo se intenta pensar lo éxtimo como una variación de intimidad vinculada a lo común. Jacques-Alain Miller (2010), retomando a Lacan, la define como “lo que está más próximo, lo más interior, sin dejar de ser exterior”, ya que “lo más íntimo está en el exterior, que es como un cuerpo extraño”. Emanuele Coccia sugiere que “... es siempre fuera de sí que algo deviene experimentable: algo deviene sensible sólo en el cuerpo intermedio que está entre el objeto y el sujeto” (Coccia, 2011: 25). En este sentido, extimidad e imagen forman parte de una misma ontología, ya que la imagen es “lo que existe fuera de su propio lugar” e incluso vive después del cuerpo.

Nuestra forma deviene imagen cuando es capaz de vivir más allá de nosotros, más allá de nuestra alma y más allá de nuestro cuerpo, sin devenir ella otro cuerpo, ya que consigue vivir como en la superficie de otros cuerpos (...) Tiene lugar antes de entrar en el reino de los espíritus, de las almas y de las conciencias (Coccia, 2011: 29).

En *Las lindas* lo éxtimo irrumpe en las imágenes y en las reflexiones de un grupo de amigas en torno al mandato de “hacerse señoritas”. La performatividad, noción utilizada por los estudios de género como alternativa a la de identidad, supone que el género –aquello que produce tanto los géneros femenino y masculino como toda categoría– acontece en la repetición de

prácticas reguladas por rituales. La repetición de determinados rituales – vestimenta, gestos, comportamientos, modos de ser, de sentir– sería aquello que da lugar al género, y con este, a la producción de la corporeidad. No habría, por lo tanto, una interioridad psíquica previa en el sujeto; más bien, éste ha de ser pensado, en términos deleuzianos-simondonianos, como pliegue de las fuerzas del afuera. Es decir, de todos aquellos fragmentos culturales, dispositivos o líneas de subjetivación que dan una determinada forma al viviente humano. El género sería entonces, según Judith Butler (2001), una performance, una respuesta a un mandato y, al mismo tiempo, una actuación. Al ser una actuación es, siempre ya, una repetición de una norma y, como toda repetición, exposición a la diferencia.

Las lindas comienza con una sucesión de llamados telefónicos en los que a Melisa, directora y voz en *off*, la confunden con un varón. Ese es el puntapié para narrar las vicisitudes de un cuerpo que no logra hallarse en el género femenino. La narración se sostiene en entrevistas a sus amigas, en donde se analizan imágenes y videos de la temprana adolescencia del grupo. El documental se constituye en un archivo de gestos, actitudes, poses y rememoración de aquellos enunciados que fueron moldeando los cuerpos de sus integrantes. Algunas de las frases de sus padres que recuerdan “las lindas” son las siguientes: “Respetá y hacete respetar”, “Los hombres son cazadores y a esas chicas las quieren para divertirse pero para casarse quieren una chica seria”, “No hay que ser poroto de truco” como sinónimo de “Pasar de mano en mano”. Los recuerdos e interpretaciones van haciendo visibles la red de mandatos, prohibiciones, prejuicios y sentimientos que forjaron aquello que se ve en las imágenes.

También hay montadas varias secuencias de video donde se disfrazan, bailan, modelan e imitan a otras mujeres y divas del espectáculo. En ellas se observa el contraste entre Melisa y sus amigas, que logran imitar con mayor éxito los

ademanos “femeninos”. Se destaca sobretodo el talento de Camila, que no se limita al baile sexy sino a la imitación de tonos y formas de hablar. La magia probablemente esté en que el film logra situarse en el instante de la transición entre la infancia y la adultez; en el intervalo donde los cuerpos suelen ser ubicados en un rango que va de lo “amorfo” a la “lolita”. No se posee ya un cuerpo de niña y los adultos intentan que la sexualidad no se engendre en exceso.



Imagen 1: Melisa posa junto a Josefina

Sin embargo, los mandatos asociados a la represión chocan con otros imperativos acerca de cómo se debe posar para las fotografías: “Yo ya sabía que el culo era algo que había que mostrar; algo digno de halago: orto, orto”. Mientras que a una la visten de Barbie: “Mi madre me usaba como Barbie” y la visten con atuendos ridículos; a otra, le ponen un corsé y aparatos y para una fiesta de disfraces su mamá la ayuda con el *look* prestándole sus aros de argolla, que hoy aborrece porque simbolizan a la belleza y sexualidad de la madre alabada por sus compañeros de colegio.



Imagen 2: El imperativo de mostrar



Imagen 3: Hacia la fiesta de disfraces con los aros de argolla

Según Rita Segato (25 de abril y 22 de junio de 2017), a diferencia de los hombres, las mujeres cada vez que salen a la calle, que puede ser más de una vez al día, pasan por un examen moral. Se enfrentan al espejo y se preguntan en silencio a sí mismas si la remera será demasiado escotada, si la pollera debería ser un poco más larga, si el maquillaje es excesivo o si los tacos son demasiado altos. John Berger (Berger, 1972) afirma que “las mujeres encuentran constantemente miradas que actúan como espejos que les recuerdan cómo se ven o cómo deberían verse. Detrás de cada mirada hay un

juicio. A veces la mirada que encuentran es la propia reflejada por un espejo real”.

La primera escena de la película comienza justamente con una conversación entre la directora y una de sus amigas, de pelo cobrizo y ondulado; ésta se maquilla mientras charlan y comenta que siempre teme maquillarse en exceso. Se la ve, por lo tanto, pintarse para luego proceder casi a la operación inversa: sacarse lo recién aplicado para suavizar el efecto. Ese gesto, de exaltación de los rasgos por medio de pigmentos para luego borrarlos, tal vez encierre algo de la relación ambivalente de las mujeres con la belleza. Un gesto ambiguo, suspendido entre el placer y el miedo, producto de mandatos contradictorios que pueden resolverse en un abanico que va del placer o el goce estético a la punición patriarcal. “Las lindas” parecen haber llegado, cada una a su modo, a algún tipo de solución. Tal vez por eso Liebenthal acude a ellas.



Imagen 4: El maquillaje de una de las lindas y la Venus de Botticelli

El drama de Melisa se articula entre la voz, la sonrisa y el ser vista. Dice que la “incomodidad avasallante frente a la mirada externa de la cámara y de los otros” se conjugó en su vida con la imposibilidad de sonreír. Y llega a la conclusión de que “las mujeres son más lindas cuando sonríen”. Entonces se pregunta si la sonrisa no será un gesto de complacencia forzada, un “mandato social implícito tan naturalizado e incorporado por todos que su existencia pasa desapercibida”. ¿Cuál es la relación entre belleza y fotogenia? Melisa razona:

Alrededor de los 17 años me di cuenta que no sonreír en las fotos me hacía fea. Si salgo mal en las fotos entonces soy fea. ¿Salgo mal? ¿Soy fea? ¿O soy yo la que me veo fea a mí misma? Nunca puedo transmitir lo que quiero transmitir con mi cara, mi actitud, mi cuerpo, en las fotos. Me imagino de una forma y me veo de otra. Estando frente a la cámara, esperando el gatillazo, me imagino la foto que va a ser, la imagen que voy a dar y siempre me decepciono después.

¿No ser complaciente, no sonreír, no *mostrarse* siempre simpática y dispuesta será algún tipo de resistencia –aunque mediante la voluntad se intente hacer lo contrario? ¿Será no sonreír una forma de hurtar la imagen? ¿Y el costo? ¿No ser linda? ¿No ser mirada? ¿No alcanzar nunca el placer de sentirse linda? ¿Qué relación hay entonces entre belleza y goce?



Imagen 5: La imposibilidad de sonreír

En su preadolescencia la imposibilidad de ser imagen devino potencia a partir del juego de filmar a sus amigas, sobre todo a Camila, quien fue, según la directora, su “actriz fetiche” entre los 9 y los 12 años. La desenvoltura y frescura de Camila era algo que ella no tenía: “Grabarnos con la cámara nos unía, era nuestro juego”. El documental podría explicarse entonces como una repetición del gesto pasado de filmar aquellos actos performativos. Sólo que en esta ocasión no se limita a filmar, sino que agrega su voz en *off*, junto a las de sus amigas, para remontar las imágenes.

El giro extraño del documental es que esta vez Camila se niega a ser filmada. La voz en *off* de Liebenthal lo explica:

Camila ya no quiere verse en los videos ni quiere que nadie la vea. Intenté negociar con ella para que aparezca más, pero el no, aunque con una sonrisa en la cara, es no. Aun así insistí y me enojé. Apelando a lo irracional de su fobia, y alegando que podría intentar superarla, para colaborar con mi causa. Es una imagen de vos. No sos vos. Nadie conoce a esa chica, nadie sabe quién es. Y no importa quién es, intenté explicar.

Esta vez los roles se invierten. Ya no es Melisa sino Camila la que se niega. ¿A qué se están negando ambas en momentos diferentes de sus vidas? Incluso en una entrevista la realizadora vuelve sobre la situación y señala:

Entonces no me importa, soy yo, son cosas que me pasaron a mí, no siento que esté expuesta, porque es todo una construcción, imágenes, no hay nada, ¿se entiende? Era todo como de un orden más metafísico. Camila, sin embargo, sentía realmente que estaba ahí, en carne y hueso (Liebenthal, 2016).

Asumirse como personaje, desnaturalizar y postular a la imagen como metafísica y desvinculada de la carne y el hueso parecen ser la conclusión que se extrae de todo el proceso. Las imágenes se desmaterializan, se han convertido en meras imágenes. Copias sin ningún tipo de relación con el referente al que aluden o construyen. Faltando así tal vez a la verdad de la película, la directora dice: “Es una imagen de vos, no sos vos”.

Las imágenes, según Byung-Chul Han (2015), se presentan hoy más como modelos que como copias. Porque se constituyen en modelos para ser mejores, más bellos, más vivos. Podría agregarse que las imágenes también

normalizan, prescribiendo modos del hacer, del sentir y del pensar marcando gestos y poses como ejemplares. Esa repetición del gesto y de rituales sería lo que constituye al género, según Butler. Y ese mundo externo de pequeñas prácticas y discursos se mantiene siempre éxtimo al sujeto que lo encarna, interpreta o lo apropia de modo singular.

Si bien se supone que todo sujeto pasa por el ya célebre “estadio del espejo”, donde se contempla a sí mismo como imagen, fuera de sí; en el caso del proceso de devenir mujer la confrontación con el acervo o archivo de las imágenes se radicaliza: millones de pequeños ademanes, variantes de peinados, de colores de uñas, labios, sombras de ojos, cortes de pelo y variedades de prendas con sus múltiples cortes. Si bien lo propio del modo en que ha sido constituido e interpretado hasta el momento el deseo femenino estuvo ya desde sus inicios estrechamente vinculado a una serie de dispositivos que en pos de la cura las hipnotizó, las hizo hablar, fotografió cada una de sus poses, contorsiones y actitudes pasionales con el objetivo de captar regularidades, para finalmente postular que la sexualidad femenina es un enigma –un deseo articulado en torno a verse mirada por otro-; la escena siempre incluyó a más de una, a todas esas potenciales amigas éxtimas. ¿Las lindas serán las lindas de toda la historia, las que sonríen y las que encontraron también otros gestos entre los que no se excluye la simultaneidad de contrarios–y entre ellos la posibilidad del enojo y la seducción simultáneos? Elizabeth Grosz (1990) plantea que la estrategia de la histérica, uno de los productos más acabados del patriarcado, puede ofrecer un modo de abordaje de habla y de relación –de seducción en tanto crítica inmanente, gozosa y afectada- con el psicoanálisis.

Las imágenes operan también sobre los registros motor, visual y táctil, introduciendo ritmos sobre cuerpos expectantes. Enervan cuerpos y les contagian gestos. Como se sugirió más arriba hacen posibles determinados

conocimientos y experiencias de los cuerpos. En el film, la fobia a ser expuesta en la imagen se desplaza a la amiga, quien finalmente accede a participar pero con una condición que consume la inversión de roles obligando a la directora a confrontarse a su propia imagen: le lee durante una hora la luna de la carta astral sin aparecer en la pantalla. Camila lee y Melisa se filma a sí misma mientras escucha.

La lectura de la carta va conformando una especie de entrelínea que va puntuando en lugares específicos del relato, permitiendo finalmente el acceso de Melisa a su propia imagen. En el plano se la ve sólo a la directora, escuchando atentamente a su amiga; mientras, se oye su voz en *off* superpuesta a lo que ésta le lee. La conjunción de la carta y la cámara abren un espacio de escucha, pero de un escuchar desatento. Cuando Liebenthal se distrae de la lectura y se observa en el monitor, en la imagen se abre otra dimensión; es entonces esa dimensión la que genera las condiciones de posibilidad del relato de su propia voz. Una imposibilidad de escuchar que la obliga a mirarse. Se ve mirando, es gracias a la lectura de la amiga que logra enfrentar su imagen y finalmente aceptarla.

Voz en *off*: Me miro en el *view finder*, controlo mi cara. Todo el tiempo consciente de que estoy siendo grabada, registrada. (...) Es que la mirada, cualquier mirada, escanea, evalúa, opina y juzga. Y para mí siempre, primero, de forma negativa. Está bien, no es necesariamente siempre; pero la mayor parte del tiempo no me acuerdo de eso. *Carta: En términos energéticos, crecer quiere decir abrirse a los niveles desconocidos de sí mismo y desidentificarse de lo conocido.*

La potencia que alcanza el documental parecería ser la de hacer visible el urdido de los cuerpos; captar al género en pleno acto performático y desnaturalizarlo. Pero ¿será suficiente con mostrar el dispositivo? En los

términos de Paul Preciado, ¿produce una “contra-ficción” o “representación disidente” que cuestiona la “representación de la norma”? y, en ese caso, ¿será suficiente con la producción de distancias de desobjetivación, desnaturalización y distancia crítica?

Voz en *off*: Encuentro tranquilidad en conocer las diferentes formas que puede adoptar mi personalidad. Tranquilidad en ser identificada con arquetipos universales desde los cuales entender mi forma de ser: mis miedos, dificultades y fortalezas. *Carta: Una cosa es dar inteligibilidad y otra depender de ella porque no se soporta que no existan regiones que estén más allá de las palabras.* Voz en *off*: Si no hablo es mucho más fácil estar ante cámara. Me dedico a escuchar aunque no puedo mantener la concentración.

A Melisa Liebenthal parecen tranquilizarla los arquetipos universales, dice querer entender su forma de ser a partir de ellos. Suspender una imagen que en realidad nunca poseyó parece tranquilizarla. Ella logra escuchar sin prestar atención. Por primera vez, aparecen en su rostro gestos relajados, aunque no necesariamente una sonrisa. ¿Dónde buscan respuestas esas dos preadolescentes que se habían quedado afuera del grupo de las “estrellitas” (“las lindas”)? ¿Qué relación hay entonces entre lo astral y la imagen? Rafael García Mahiques (2008) explica que “... el origen de las constelaciones es el resultado de la necesidad de trazar líneas imaginarias entre los puntos luminosos de las estrellas con el fin de identificarlas y orientarse con su ayuda” (146).

Según Fabián Ludueña, en las supervivencias (*Pathosforme*) warburgianas “...la locura de Warburg es la figuración de una exterioridad que se torna íntima: describe un estado metafísico del mundo en el cual ninguna individuación es posible sino como intersección de potencias extra-humanas” (Ludueña, 2017: 35).

Ahora bien, en la Ninfa, los hombres no buscan representarse a sí mismo sino a un conjunto de divinidades. [...] Lo que está entonces aquí en juego es la aprehensión de lo supra-humano que ningún humano puede, con propiedad, gestualizar (salvo como mimesis incompleta). En este sentido, el Atlas es una cartografía del *outside* según un criterio imaginal (Ludueña, 2017: 40).

Sin intenciones de restablecer el proyecto antropológico que restituiría la imagen al ámbito de lo humano para codificarla y depurarla de sus potencias extrahumanas, tal vez aun restaría plantear algo acerca de las relaciones de lo femenino con el *outside*. Si ha de repensarse el concepto de materia –que supondría, junto a una nueva ontología, otra ética–, resulta ineludible entrar en las especificidades de cada gesto en su genealogía cultural, natural, científica-técnica y política, para producir teorías que problematicen también los lugares de enunciación y que el *outside* no se torne falso universalismo. Hacer una genealogía de lo femenino en su relación con la belleza y la *Pathosformel*:

- A) Las imágenes pueden transmitir gestos y emociones supra-humanos y, al mismo tiempo, ser objetivamente independientes del sujeto observador (si este se conmueve, es el resultado epifenoménico de una “empatía” respecto de un *páthos* pre-existente).
- B) El hecho de que, por ejemplo, una escultura pueda transmitir una fórmula de *páthos* y, por tanto, albergar una emoción no implica, técnicamente, la inclinación afectiva de una forma de pansiquismo. Al contrario, lo que está en juego es una redefinición del concepto de materia que no puede reducirse a su efectuación sustancial sin tomar en cuenta el vector incorporal que la atraviesa de modo constitutivo” (Ludueña, 2017: 40-41).

Los dioses trazados por las constelaciones vienen desde lejos. Los estratos que se superponen en la lectura de la carta son la voz sin imagen de quien antes, en la pre-adolescencia, asumía la imagen por aquella que no podía asumir su imagen porque su voz excedía y ponía en crisis a su imagen

impidiendo la coincidencia. En este punto se abre una dimensión que no es la del lenguaje, la de la voz ni la de la imagen. Entendiendo por la voz como lo animal que expresa el dolor, al lenguaje que abriendo la posibilidad del Logos y a la imagen como aquello que sobrevive al fuego.

¿Tranquilizan esos arquetipos universales? ¿Es eso lo que el documental termina por mostrar o hay algo que escapa a este sentido? Según Deleuze, el cine es el lugar privilegiado del gesto ya que da la “oportunidad de liberar una imagen de todos los clichés y levantarla contra ellos”. Por eso, es político. Didi-Huberman, siguiendo esta idea, propone establecer las conexiones del gesto individual con lo inmediato político. De la conexión de lo individual con la comunidad donde ese gesto sobreviene, se podría abordar al gesto en los términos de una vida impersonal y singular (Didi-Huberman, 2014).

Retomando las reflexiones de Deleuze y Didi-Huberman, tal vez podamos postular que en *Las lindas* tanto los arquetipos como las amigas colaboran en la elaboración de lo éxtimo. Lo que se signa en las imágenes finales arroja una serie de preguntas en torno al carácter técnico o arcaico-astral de la imagen en sus relaciones con la belleza, lo femenino, la voz y los gestos.

Si el viviente tiene una relación privilegiada con la imagen, si la vida existe sobretudo en estado de imagen, es porque su movimiento más característico, su obra más específica, es la transmisión. Biológicamente todo viviente es lo que hereda y debe *heredar* la propia identidad: vida es ante todo lo que puede ser transmitido, el ser propio de la tradición (...) la reproducción está en todas partes, en cada gesto suyo, material o espiritual: la vida no hace sino producirse en imágenes de sí, no hace más que emitir imágenes. Y en toda imagen el viviente se multiplica a sí mismo (...) Se llamará vida, pues, sólo a la capacidad de custodiar y emanar imágenes (Coccia, 2011: 136).

La extimidad, así, se presenta como la reinstauración de la frontera con el otro. Las amigas se vuelven médiums de las fuerzas del afuera. Las luchas feministas por la igualdad también llevaron a las mujeres a realizar tareas que antes eran exclusivas de otros. Hoy no sólo ocupan el lugar de la ninfa — aunque las ninfas ya eran armonía interrumpida por el movimiento de los cabellos o las prendas— sino que también cargan con el mundo auestas. El mandato de ser “señorita” y sus contradicciones indica que el atlas no lo cargan otros masculinos, sino que vivir en un cuerpo éxtimo, abierto y poseído por el atlas o el canon es una experiencia cotidiana para muchas. Jugar a la diva o a la estrellita es una de las formas de ponerlo en acto; un ensayo con las figuras para inventar nuevas figuraciones de afectos y belleza desde una diferencia que no se deje domesticar.

Bibliografía

- Berger, John (1972). *Ways of seeing*, Episodio 2. Consultado el 27/7.17. Disponible en: https://www.youtube.com/watch?v=X_INBC_ijlQ
- Byung-Chul, Han (2015). *La salvación de lo bello*. Barcelona: Herder.
- Miller, Jacques-Alain (2010). *Extimidad*. Buenos Aires: Paidós.
- Segato, Rita (2017). “Los feminismos frente a la tentación punitivista”. Panel en la Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad Nacional de Buenos Aires. Disponible en: https://www.youtube.com/watch?v=Sx54_Ej-ryoy
- Pedagogía de la crueldad. Consultado el 27/7/17. Entrevista disponible en: <https://marencocche.wordpress.com/2017/04/25/clinamen-rita-segato-y-la-pedagogia-de-la-crueldad/> Consultado el 27/7/17.
- Coccia, Emanuele (2011). *La vida sensible*. Buenos Aires: Marea.
- Didi-Huberman, Georges (2014). *Pueblos expuestos, pueblos figurantes* Buenos Aires: Manantial.
- García Mahíquez, Rafael (2008). *Iconografía e iconología*. Volumen I. La historia del arte como historia cultural. Madrid: Ediciones encuentro.
- Grosz, Elisabeth (1990). *Jaques Lacan: A Feminist introduction*. London: Routledge.

Ludueña, Fabián (2017). *La ascensión de Atlas. Glosas sobre Aby Warburg*. Buenos Aires: Miño y Dávila.

* Magalí Haber es Dra. En Ciencias Sociales por la Universidad Nacional de Buenos Aires (UBA), Magíster En Sociología de la Cultura y Análisis Cultural por la Universidad Nacional de San Martín (IDAES-UNSAM) y docente de Epistemología de las Ciencias Sociales en la Universidad Nacional de Buenos Aires (UBA). Ha investigado sobre las relaciones entre memoria, archivo, testimonio y performance en una serie de producciones estéticas en torno al pasado reciente argentino. Actualmente ha incorporado una nueva línea de investigación que incorpora la dimensión de lo viviente y las nuevas tecnologías para pensar las nociones de archivo memoria y performance –entendida esta última no sólo como la afirmación de la presencia de los cuerpos sino en tanto abordaje que excede la dimensión lingüística a la hora de pensar las relaciones los cuerpos, los afectos y la acción política.
E-mail: magalihaber@gmail.com