

***Las lindas* (Melisa Liebenthal,  
Argentina, 2016): Ante la duda, una película**

**Francisca Pérez Lence  
Universidad de Buenos Aires  
Argentina**

Director: Melisa Liebenthal • Guion: Melisa Liebenthal  
Género: Documental • Duración: 77 minutos •

*Lo que a mí me gusta es ver en lo real lo que no es real.  
Es decir, dentro de lo real, sacar sorpresas,  
la belleza inesperada, el milagro casi de lo real*  
Agnès Varda

**1.**

Se presenta un rostro fragmentado. Primero, su voz. Grave, firme, con apenas vaivenes en la entonación. Luego, la boca respondiendo al teléfono. Inmediatamente después, los ojos. Un cuerpo que el montaje construye como moviendo piezas de rompecabezas, ensayando posibles combinaciones y descartando otras.

*Las lindas*<sup>1</sup>, dirigida por Melisa Liebenthal y estrenada en el año 2016, tiene esa cualidad: el montaje es el protagonista. La película enfatiza, a cada momento, su carácter de construcción. Señala, indica, resalta que allí se está queriendo establecer una relación, entre dos o más imágenes, que no es aleatoria, que ha sido pensada por alguien detrás del objetivo. Ese alguien es la propia Melisa, que atraviesa todas las escenas con cámara en mano. Una cámara que se transforma, así, en una extensión de sus manos. Una prolongación de los dedos que hace partícipe a la filmadora de los movimientos, las risas, temblores y traspies de su cuerpo entero.

Así, con una cámara vulnerable a las reacciones físicas y una corporalidad empapada de la fragilidad tecnológica, el filme recoge situaciones cotidianas de amigas de infancia de la directora para establecer un relato íntimo de lo que implica para ellas ser/hacer(se) (tanto para una misma, como frente a otrxs) *mujer*. Una categoría en constante movimiento, que es

puesta en cuestión desde la lectura particular tanto de Melisa como de sus amigas. La pregunta que ronda a la película pareciera ser: ¿cómo hemos construido *estos* cuerpos? ¿Qué decisiones, discursos, miradas y relatos atravesaron *estos* cuerpos?

Victoria D'Amuri aparece frente al espejo. Está arreglándose el pelo largo y colorado, pintándose con sombra celeste los párpados. Le preocupa que el maquillaje sea *demasiado* porque no quiere portar una apariencia “muy artificial”. La artificialidad está asociada al desborde, y por ende a la explicitación de las técnicas de cuidado y (re)presentación frente a lxs otrxs. Si hay allí detalles que corregir, es mejor que pasen desapercibidos no sólo los detalles, sino también los retoques. Le aclara, mirando ahora a Melisa —que se mantiene detrás de la cámara en el fuera de campo— que es un “mito de chabones” el que clasifica a cierto tipo de mujeres como aquellas que, dependiendo la cantidad de maquillaje, pueden parecer otra persona de un día para el otro. Melisa permanece ajena a aquellos mitos, y deja que su amiga describa a esas mujeres que se presentan como ajenas y distantes a su universo.

El carácter de construcción que propone la película es doble. Por un lado, el filme resalta constantemente que es un filme. La cámara oscila, algunas miradas se dirigen directamente al objetivo, se oyen explicitaciones por parte de sus amigas respecto al hecho de estar siendo filmadas, y afirmaciones o comentarios de Melisa acerca del estar filmando. Y, por otro lado, el filme se encarga de destacar cómo esos cuerpos se construyen, apelando al carácter singular de la experiencia y descartando toda posibilidad de universalización. Lo que se muestra es cómo las vivencias particulares pueden crear puentes entre unas y otras, enlaces que establezcan puntos de contactos y distancias, historias en común, alejamientos. Una posibilidad de rastrear el camino que las llevó hasta allí, un intento por desmontar el entramado de sentidos que las hace y deshace, de develar que “no existe una identidad de género detrás de las expresiones de género; esa identidad se construye performativamente por las mismas ‘expresiones’ que, al parecer, son resultado de ésta” (Butler, 1990: 85).

Luego de acompañar un baile pequeño, pero placentero, de Victoria, aparecen en escena Josefina y Sofía. Beben y conversan en el living de una casa. Melisa cuenta que publicó en una red social una foto que encontró de hace unos años. Todas comienzan a recordar el evento, las personas que asistieron, cómo se sentían. Esa fotografía, que nunca

es mostrada, funciona como medio para que, a través de diálogo, creen el paisaje de lo ocurrido y añadan percepciones y memorias propias. Sus relatos portan la posibilidad del equívoco, de lo exagerado o transfigurado. No pueden certificar que los hechos hayan ocurrido así. Apenas bocetan un posible recorrido de lo que *parece haber sido*. Y es interesante que, desde ese punto de enunciación volátil, plagado de incertidumbres e incertezas, de datos, imágenes y palabras que retornan a la memoria como fogonazos, Melisa afirme: “Esta historia empieza acá”.

## 2.

El rostro del comienzo aún no ha ocupado la pantalla, pero realiza su primera aparición por medio de fotografías de la niñez. Melisa se presenta en función de las amistades que fue entablando con los años, y es desde esa relación que lxs espectadorxs la ven por primera vez. Pequeña y en vínculo con otras.

Roland Barthes adjudica a las fotografías un elemento que define como *punctum*, siendo este un “pinchazo, agujerito, pequeña mancha, pequeño corte, y también casualidad. El *punctum* de una foto es ese azar que en ella *me despunta* (pero que también me lastima, me pinza)” (1980: 59). La fotografía las conmueve (al verlas, tocarlas y mostrarlas), las invita a relatar historias en torno a la infancia, a inmiscuirse en el entramado de desconcierto frente al mundo adulto, con determinadas reglas y normativas que se hacían incomprensibles para ellas. Al mismo tiempo, el filme no abandona la figura del fragmento para vincularse con las imágenes. Aquí también presenta a las amigas y a las compañeras de escuela por medio de los detalles. Una remera, un collar brillante, las hebillas del cabello. Los elementos que imprimen sobre los cuerpos una significación femenina. Accesorios, estilos, estéticas que demarcan cuerpos en función de expectativas y obligaciones. Por eso no es aleatorio el título del filme, que refiere tanto al grupo de amigas que formaban parte de las chicas populares, como al conjunto de elementos necesarios para configurar esa belleza que responde y acata los parámetros establecidos.

Además, la fotografía brinda una sensación de certeza a la que el filme escapa constantemente. La certificación de que *eso ocurrió* que portan dichas fotografías de la niñez se cargan con las preguntas e incisiones de Melisa hacia sus amigas, y de sus amigas hacia sí

mismas. La pregunta es una de las herramientas que permite que el punto de enunciación se sostenga en su vulnerabilidad, en su apertura al acontecimiento de la memoria. La cámara otorga el espacio a los tiempos de la vacilación, del error, del desdecir. Esta decisión estético-narrativa implica un compromiso de corrimiento frente a las grandes certezas y consignas feministas. La consigna, para ser tal, requiere de la seguridad y la generalización. En este punto, el filme se escabulle frente a las aseveraciones, proponiendo otros modos de narrar la existencia. Lo cual no implica borrar o desatender la importancia política del filme, en tanto cuestiona los modos de ser y estar en el mundo de los cuerpos feminizados. Por el contrario, lo político y comprometido de la propuesta radica en visitar las cristalizaciones desde un punto de enunciación que, así como el género, se presenta en constante movimiento. Ninguna de ellas *sabe* qué las llevó a (re)presentarse tal como lo hacen al presente, sino que a medida que profundizan en las conversaciones, construyen saber entre todas. El pasado se cuele por las rendijas del presente, manifestándose por medio de sus recuerdos, pero también de gestos, palabras y miradas que provienen de esa infancia y primera juventud. El saber que logran edificar, peldaño a peldaño, es uno colectivo donde la circulación de la palabra se hace dinámica. El filme anuda los efectos de la imagen con los de la palabra. Ese cruce las desestabiliza y las convoca a visitar(se).

La película propone una búsqueda. La búsqueda por una genealogía que eche luz sobre el por qué de determinadas exigencias, estereotipos, reglas, normas y comportamientos. Por eso, en medio de los diálogos y las fotografías, hay apartados en los cuales Melisa reflexiona sobre distintas temáticas. La sonrisa como imposición y como portadora de belleza, la fotogenia como cualidad necesaria para mostrarse atractiva, el cuerpo como potencial objeto observado y, por ende, juzgado por la mirada (tanto ajena como propia), el pelo como instrumento de decodificación binaria, la depilación como una tecnología de control sobre algunos cuerpos. Así, establece un recorrido de sus preocupaciones en vínculo con imágenes de revistas online, fotografías, videos digitales, animaciones, fragmentos de series. El trabajo con el archivo colorea a la película con distintas texturas, provenientes de la mezcla y el choque entre imágenes puestas en relación. Este recurso deja al descubierto los hilos tejidos que conforman el filme. Una indicación pareciera extenderse: *esto* está armado,

*esto* es artificial. Incluyendo allí tanto las identidades de cada una de ellas, como la película en tanto tal.

A su vez, estos paréntesis dentro del relato pueden leerse como confidencias por parte de la directora, un modo de entablar vínculo con su propio pensamiento y devaneos, al tiempo que permite una exposición frente a lxs espectadorxs, una mostración de los hilos que subyacen a la conformación del filme. Leonor Arfuch, reflexionando en torno a los documentales subjetivos, se pregunta por la gran capacidad de atracción que los caracteriza. Explica que:

Hay entonces en estos géneros, que suponen un peculiar contrato de lectura, el prestigio de la inmediatez, la proximidad, la *presencia*. Cercanía de la *persona* como acceso más directo al conocimiento, al afecto, a la creencia. Si tendemos a emocionarnos o conmovernos con la peripecia de personajes de ficción, la narración autobiográfica torna el modo potencial- el *podría haber sido*- en indicativo-aquello que *fue*-y, por ende, en una especie de “prueba” de lo efectivamente acontecido. Y, como sabemos, muchas veces la realidad supera a la ficción, tanto en sus aspectos insólitos como dramáticos. (2014: 139)

En este caso, la cercanía con la directora y con sus amistades, con sus miedos y vacilaciones lleva al filme a escaparle a la definición de documental, entendido como aquel que, en palabras de Arlindo Machado, “se funda en un presupuesto esencial, que es su marca distintiva (...): la creencia en el poder de la cámara y de la película para registrar una emanación de lo real, bajo la forma de trazos, marcas o cualquier clase de registros de informaciones luminosas supuestamente tomadas de la propia realidad.”<sup>2</sup> Aquí la realidad misma está puesta en cuestión, desde las preguntas e interrogantes de cada una de las protagonistas, hasta los usos de cámara que incluyen imágenes desenfocadas, trastabilladas, indiscernibles. La realidad se (re)presenta como inaccesible, como lejana y construida. La *verdad* como punto de llegada es reemplazada por el recorrido pantanoso que implica reconfigurar el pensamiento, el cuerpo y los afectos. *Las lindas* es más un ensayo sobre y desde la experiencia, que un documento de dicha experiencia. Entendiendo el ensayo, también en línea con las definiciones de Machado, como “la negación de esa dicotomía [entre la experiencia sensible y la cognitiva], porque en él las pasiones invocan el saber, las emociones constru-

---

<sup>2</sup> Machado, A. (2010) *El filme-ensayo* en LaFuga, 11 disponible en <https://www.lafuga.cl/el-filme-ensayo/409> (Revisado 12/05/2021)

yen el pensamiento y el estilo pule el concepto. ‘Pues el ensayo es la forma por excelencia del pensamiento en lo que este tiene de indeterminado’ (...)<sup>3</sup>

Las huidas son múltiples. Las protagonistas intentan desertar de ciertos arquetipos vinculados a la feminidad, volver a contar sus experiencias, rehacerlas a través del diálogo y el intercambio. El filme hace otro tanto circulando por los intersticios de los géneros cinematográficos, estableciendo otros códigos de visionado y escucha. Así, se distancia de las definiciones y discursos que entrelazan al cine, y en particular al cine documental, con la tarea (y a veces, la obligación) de plasmar “la” realidad en la pantalla, como si la ficción fuera la mera copia o puesta en escena de aquello que acontece en el mundo. Por su parte, *Las lindas* propone ser leída como “una experiencia, no una afirmación ni la respuesta a una pregunta. El arte no solo se refiere a algo, es *algo*. Una obra de arte es una cosa *en* el mundo, y no solo un texto o un comentario *sobre* el mundo” (Sontag, 1965: 37).

Una pregunta susurra a lo largo de todo el filme: ¿Qué *hacen* estas imágenes juntas? Hacer en una doble extensión del verbo. En tanto las interacciones y relaciones que establecen entre sí, como en los efectos que proponen y deslizan para lxs espectadorxs. Cómo mueven, tocan, y logran inmiscuirse en las experiencias, vivencias, recuerdos e historias propias. Cómo punzan allí en los propios interrogantes, en el pasaje de lo general a lo particular, de la historia en común a la propia historia. Y cómo ese pinchazo, esa turbación permite que respiren las dudas e incertezas, los estallidos de recuerdos y relatos que invitan a preguntarse, y repreguntarse para *seguir haciendo* con aquello que hicieron de nosotrxs.

© Francisca Pérez Lence

---

<sup>3</sup> Idem.

### *Bibliografía*

- Barthes, R. *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía* Buenos Aires: Paidós, 1980.
- Bettendorff, P. y Pérez Rial, A. (ed.) *Tránsitos de la mirada. Mujeres que hacen cine* Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Librería, 2014.
- Butler, J. *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad* Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Paidós, 1990.
- Machado, A. (2010) El filme-ensayo *LaFuga*, 11. [Fecha de consulta: 2021-05-12] Disponible en: <http://2016.lafuga.cl/el-filme-ensayo/409>
- Sontag, S. “Sobre el estilo” en *Contra la interpretación y otros ensayos* Barcelona: Penguin Random House, 1965.