

El prófugo: prólogo en el cielo (y en el infierno). Terror y melodrama de la mujer desconocida

Román Setton

Universidad de Buenos Aires - CONICET, Argentina
rsetton@gmail.com

Fecha de recepción: 26/04/2024

Fecha de publicación: 31/08/2024

Ver citas audioviduales 

Resumen

El artículo estudia el prólogo de *El prófugo* (2020), de Natalia Meta, que constituye, a nuestro entender, una unidad narrativa autónoma –por cierto, muy extensa–. El estudio se lleva a cabo en relación con las teorías sobre el género de terror y las representaciones de género (gender) asociadas a él. También indaga, en menor medida, los vínculos del *film* con el fantástico y el melodrama. Los modos de representación y construcción de las masculinidades y feminidades hegemónicas, alternativas y disidentes articulan los vínculos entre el deseo, la represión y la ley. Dentro de este contexto, el artículo se centra en los modos de represión y opresión que articulan la relación entre Leopoldo e Inés durante las vacaciones en México y cómo funciona la muerte de Leopoldo como marco del resto del *film*. Las teorías de Herbert Marcuse –y en parte la lectura que Juan José Sebreli hace de Marcuse– sobre el ocio y los modos de represión en el capitalismo patriarcal de la sociedad posindustrial, así como las teorías sobre el género de terror de Noël Carroll y Robin Wood y la del melodrama de Stanley Cavell son utilizadas para abordar el análisis. El método de trabajo consiste en la discusión de los abordajes críticos de la película y, a partir de allí, el análisis del *film* (close reading) y sus vinculaciones con las teorías estéticas y estético-políticas de Marcuse, Sebreli y Cavell. La película de Meta, pretendemos mostrar, plantea de un modo innovador y feminista los vínculos entre el deseo, la ley, la normalidad y lo monstruoso y subvierte en gran medida la tradición mainstream del género de terror.

Palabras clave: *El Prófugo*, Cine de Terror, Melodrama, Represión Excedente, Natalia Meta, Cine Argentino, Cine Latinoamericano



El prófugo: Prologue in Heaven (and in Hell). Horror and Melodrama of the Unknown Woman

Abstract

The article studies the prologue of *El prófugo* (2020), by Natalia Meta, which constitutes, in our opinion, an autonomous narrative unit – a very extensive one, by the way. The study is carried out in relation to theories about the horror genre and the gender representations associated with it. It also investigates, to a lesser extent, the *film's* links with fantasy and melodrama. The modes of representation and construction of hegemonic, alternative and dissident masculinities and femininities articulate the links between desire, repression and the law. Within this context, the article focuses on the modes of repression and oppression that articulate the relationship between Leopoldo and Inés during the vacation in Mexico and how Leopoldo's death functions as a framework for the rest of the *film*. Herbert Marcuse's theories – and partly Juan José Sebreli's reading of Marcuse – on leisure and modes of repression in the pa-triarchal capitalism of post-industrial society, as well as Noël Carroll's theories on the horror genre and Robin Wood and that of Stanley Cavell's melodrama are used to address the analysis. The working method consists of the discussion of the critical approaches to the *film* and, from there, the analysis of the *film* (close reading) and its links with the aesthetic and aesthetic-political theories of Marcuse, Sebreli and Cavell. Me-ta's *film*, we intend to *show*, raises in an innovative and feminist way the links between desire, law, normality and the monstrous and largely subverts the mainstream tradition of the horror genre.

Keywords: *The Intruder*, Horror Film, Melodrama, Surplus Repression, Natalia Meta, Argentine Cinema, Latin American Cinema

Ahí donde usted va hay más (murciélagos) (*El prófugo*)

El comienzo de *El prófugo* está enmarcado y marcado por las vacaciones, la salida de la vida ordinaria hacia un espacio y un tiempo de ocio. Esto es un motivo recurrente del género de terror al menos a partir de fines de la década de 1970, más allá de que el viaje también se encuentra en el comienzo de la novela en la que está inspirado el *film*: *El mal menor*, de Charlie E. Feiling (1996). El distanciamiento respecto de las condiciones de la vida cotidiana amplía las posibilidades vitales y, a la vez y en gran medida por ello, las amenazas de castigo a esa libertad en tanto ruptura con la regularidad y el orden de la vida corriente. Las películas de adolescentes perseguidos por un monstruo durante un fin de semana en que están en un campamento son ejemplo palmario y fundante de esta característica genérica. El espacio de recreo amplía el

espacio de libertad (sexual) y así introduce la amenaza del monstruo. Campamento Cristal, en la saga de *Viernes 13*, es ejemplar en este sentido, por la oposición de Jason y su madre, Pamela Voorhees, a que ese ámbito de recreo y disfrute sea utilizado como tal, y por el hecho de que el accidente que causó la presunta muerte de Jason se dio cuando dos miembros del campamento –que tenían la responsabilidad de velar por su seguridad– se encontraban manteniendo relaciones sexuales. Los asesinatos de Michael Myers en *Halloween* ocurren durante las vacaciones (de Halloween) y muchas de sus víctimas son adolescentes y jóvenes mujeres retratadas como sexualmente promiscuas, mientras que la heroína que enfrenta al monstruo es configurada como una joven pura, como Laurie (Jamie Lee Curtis) en las primeras dos entregas de la saga *Halloween*¹. Estas referencias son significativas menos por el hecho de que uno de los personajes principales –y a la vez uno de los narradores– de *El mal menor* tenga un video club y sea fanático de las películas de terror de la década de 1980 que por el diálogo que la propia película de Natalia Meta, como veremos, establece con el género de terror, tal como ha señalado la crítica sin ahondar en la cuestión². Otras aproximaciones subrayan antes bien los vínculos con la modalidad fantástica. En su análisis detallado del *film*, Sabine Schlickers³ se centra precisamente en este punto y en la transposición al cine de la novela. Si bien analiza los vínculos literarios del texto de Feiling con el terror y el fantástico, al discutir el *film* se detiene en la modalidad fantástica y no en los vínculos con el terror cinematográfico. También Diego Lerer⁴ menciona un vínculo con el “terror psicológico” y con el fantástico. Y Ángel Faretta⁵ destaca la inclusión del *film* dentro de la tradición del fantástico⁶ e indica, con acierto, la importancia del motivo del doble o *Doppelgänger*. El vínculo con este género está sugerido también en la crítica de Roger Koza⁷.

En *El prófugo*, el viaje, las vacaciones, son presentadas como la continuación de la vida corriente, no como una ruptura y un viaje hacia un espacio de apertura para la liberación. Esto se ve, de manera muy clara, por los encuadres cerrados, asfixiantes, que dominan toda la secuencia de las vacaciones, salvo el último plano. Varios son los escenarios que comparte la pareja en las vacaciones: el avión, un cenote dentro de una gruta (con amplias connotaciones oníricas, repleta de murciélagos) a la que van para

¹ Cabe mencionar que John Carpenter rechazó este análisis. Cf: Williams, T., “Trying Survive Darker Side”, pp. 164-165.

² Dechand, “Berlinale 2020 Review; Porrovecchio, “The Intruder”; Bauer, “Die Eindringlinge verharren Trocken-sex”.

³ Schlickers, “C.E. Feiling: El mal menor”.

⁴ Lerer, “Estrenos: crítica «El prófugo»”.

⁵ Faretta, “Una promesa cumplida”.

⁶ Como bien señala Faretta, el “fantástico desde luego es hermano siamés del terror. A veces puede primar la deriva fantástica pura, y a veces la segunda. Si la primera, se trata de otredades invasivas, pero tal irrupción de lo otro se da desde o dentro de la más crasa, o aparentemente crasa cotidianidad. Desde “El hombre de arena” de E.T.A. Hoffmann, la cosa es así y sigue siendo así. Los ejemplos abundan pero no es el caso repetirlos aquí.” (Faretta, “Una promesa cumplida”).

⁷ Koza, “Berlinale 2020: algunas chicas”.

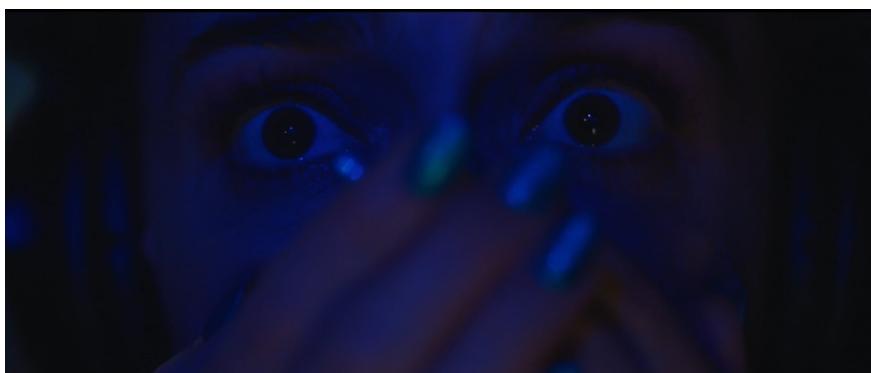
realizar un paseo turístico –en la que Inés (Érica Rivas) y Leopoldo (Daniel Hendler) están sumergidos en agua hasta la mitad del cuerpo–, el micro en el que regresan de ese paseo, la playa, el cuarto de hotel. Todos esos espacios están marcados por el encierro, el agobio, la asfixia y la ley: en el avión y en el micro, los vemos sentados en espacios diminutos e incómodos, en la gruta no se puede hacer mucho ruido para no despertar a los murciélagos –además del propio carácter claustrofóbico del lugar–, y el encierro y la asfixia llegan al máximo en el cuarto de hotel. Pero lo más destacable es que incluso la playa es un lugar asfixiante, cerrado, opresivo. El encuadre, cerrado, está repleto de gente, desplegado en una suerte de bar con *show*, aquello en lo que se ha convertido la playa en el complejo turístico. Hay mucho ruido y la naturaleza queda prácticamente excluida de ese encuadre tan cerrado de la escena. El presunto lugar de descanso se convierte en territorio de encierro y opresión.



Fotograma de *El prófugo*, de Natalia Meta (2020)

De manera audaz, las vacaciones son representadas no como lo otro de la vida cotidiana y el tiempo de trabajo (alienado) de Inés, sino como su complemento. Así, a la primera escena del *film*, en la que vemos a Inés en su trabajo doblando una película erótica y / o violenta –hay una estudiada ambivalencia en la representación–, continúan las vacaciones. Y continúan también las sujeciones, las restricciones, los ahogos y las asfixias: en el primer plano del *film* vemos a una mujer atada, limitada ostensiblemente en sus movimientos y con una máscara sobre su rostro, una máscara sin boca y apenas un bosquejo de rasgos faciales. Inés está doblando a esa mujer con las manos delante de la boca, hablando y fingiendo respiraciones entrecortadas y pidiendo que se detenga al hombre que regula el avance sobre su cuerpo: “nunca hablamos de esto, basta por favor [...] quiero que me suelten, no voy a seguir”⁸.

⁸ Meta, *El prófugo*, min. 1.



Fotogramas de *El prófugo*, de Natalia Meta (2020)

Luego de esta escena, ya nos encontramos en el avión y la secuencia de vacaciones se extiende considerablemente, durante 23 minutos. ¿Aparece en estas vacaciones el monstruo, tal como sucede en muchas de las películas de terror de fines de la década de 1970 y comienzos de la de 1980? Esta es acaso una de las preguntas más difíciles de responder.

En unas vacaciones usuales, turísticas, en las que no se despliega un mayor ámbito de libertad, caracterizadas por lo que Sebreli⁹, siguiendo las teorías de Marcuse, ha llamado “el ocio represivo”, bien podría aparecer el monstruo tal como fue pensado por Robin Wood¹⁰ en su fórmula básica de la película de terror, es decir, como amenaza de la normalidad: “normality is threatened by the monster”¹¹. La amenaza del terror es lo Otro, el monstruo, aquello que debe ser eliminado por la represión excedente¹².

⁹ Sebreli, *Mar Plata. Ocio represivo*.

¹⁰ Wood, “Introduction the American Horror Film”.

¹¹ Ibid., 83. “La normalidad es amenazada por el monstruo”, traducción propia.

¹² Esta idea de Wood está tomada de manera explícita del Herbert Marcuse de Eros y civilización.

Esta idea del miedo que irrumppe quebrando el marco de la racionalidad de la vida cotidiana ya está presente en la tradición de la literatura fantástica, tal como la han descrito, entre otros, Caillois¹³ y Todorov¹⁴. La irrupción de lo fantástico, tal como aparece de manera paradigmática en *El hombre de arena*, de E.T.A. Hoffmann –y como es analizada en parte en el texto de Sigmund Freud “Lo siniestro” [“Das Unheimliche”]– hace volar por los aires la ley del padre, la casa (paterna) y la racionalidad del individuo –Nathanael, el protagonista del relato de Hoffmann–. Algo similar sucede con el derrumbe de la casa *Usher*, cuyas ventanas fueron retratadas de manera repetida como ojos, subrayando la similitud entre la casa y una cabeza. En ambos casos, la casa, la composición familiar y la infancia desempeñan papeles fundamentales, al igual que la enfermedad.

No cabe duda de que, siguiendo esta tradición, el monstruo / los monstruos de *El prófugo* sí aparecen cuando Inés vuelve a su vida cotidiana, sus trabajos y su casa, es decir, las estructuras fundamentales del ordenamiento capitalista patriarcal. Una explicación sencilla de su aparición –aunque poco sugestiva– sería adjudicarla a la melancolía provocada por la muerte de Leopoldo. Muerto “el hombre” –la figura de la ley paterna que en gran medida representa Leopoldo, un hombre de leyes¹⁵, aparece la fisura de la normalidad y la amenaza del monstruo y la locura, tal como sucede en *El hombre de arena* luego de la muerte del padre.

Tal como lo formula Noël Carroll¹⁶, la propia idea del monstruo pertenece al *esse* del género. El monstruo es precisamente aquello que se opone a nuestro paradigma gnoseológico, aquello que escapa a nuestras categorías usuales de conocimiento y pensamiento. Así, lo que está en juego, lo que está amenazado, es la estabilidad del orden cotidiano, burgués, patriarcal, racional. El terror se presenta así, en múltiples teóricos, como aquello que está del otro lado de ese mundo. Y el sexo, bajo la forma de una sexualidad no represiva o menos represiva –no orientada a la reproducción–, como medio de liberación de ese ordenamiento, un modo de libertad y de incumplimiento de la ley patriarcal, aparece muchas veces vinculado con el terror y lo monstruoso.

Por eso el sexo es en muchas películas la anticipación de la condena, la muerte de la mujer, por el carácter licencioso atribuido a una sexualidad femenina autónoma dentro de la estructura patriarcal. En las sagas de películas de adolescentes, las mujeres que tienen sexo mueren y se salvan las vírgenes, tal como fue formulado de manera inolvidable en *Scream* por el personaje de Randy Meeks (Jamie Kennedy).

¹³ Caillois, *Antología del cuento fantástico*.

¹⁴ Todorov, *Introduction à la littérature fantastique*.

¹⁵ Presumiblemente, Leopoldo es abogado. Luego del diálogo con la azafata, dice que en cuanto llegue a Buenos Aires enviará una carta documento a la agencia de viajes (00:05:10-00:05:16). Además, el vínculo con la figura paterna ausente –el padre de Inés–, se refuerza por la mención que hace Leopoldo en el avión como el posible sujeto con el que Inés habla en los sueños.

¹⁶ Carroll, *Philosophy Horror Paradoxes Heart*.

Robin Wood desarrolla algunas de estas ideas a partir de ciertos pensamientos de Freud y de Marcuse. Toma la distinción fundamental entre represión básica y represión excedente para ver en qué medida el género de terror refuerza un modelo de vida basado de manera eminentemente en la represión excedente, es decir, no sólo en la represión básica necesaria para la vida en sociedad –el hecho de que no sería posible la vida en común si cada cual siguiera sus instintos en todo momento–, sino, de manera fundamental, en la represión excedente, necesaria para maximizar las posibilidades de consumo y producción en el marco del capitalismo patriarcal en la era industrial y –más aún– en la postindustrial.

Este es el marco en el que se plantean los vínculos entre el deseo, la ley, la normalidad y lo monstruoso en *El prófugo* y, tal como pretendemos mostrar, el planteo del *film* de Natalia Meta subvierte en gran medida la tradición *mainstream* del género de terror, con una perspectiva de género (*gender*) muy marcada e innovadora dentro del género (*genre*). Puesto que el prólogo del *film* constituye una unidad narrativa autónoma –por cierto, muy extensa–, aquí me centraré únicamente en el análisis del prólogo, más allá de los vínculos que se establezcan con el resto del *film*.

El rojo del deseo y el azul represivo

El único artículo académico escrito hasta el momento sobre *El prófugo* se detiene en detalle en el plano que sigue al suicidio o presunto suicidio de Leopoldo y en el carácter amplio de ese plano en el que vemos el cuerpo de Leopoldo (que se corresponde parcialmente con el personaje de Leonardo de la novela).

Meta concretiza el capítulo del viaje al Caribe de la novela que termina, asimismo, con el suicidio de Leonardo. La puesta en escena filmica, que parte desde un plano conjunto que muestra el cuerpo de Leonardo yaciendo en la piscina, se aleja hacia arriba y hacia los costados, poniéndose más y más amplio, puede interpretarse como *mise en abyme* anticipativa de lo que ocurrirá con Inés que pierde a partir de este momento traumático su vida anterior. La escena se acompaña además por un sonido estridente que se convierte paulatinamente en el canto de un coro¹⁷.

Si bien la caracterización es ajustada, consideramos que no se detiene en el aspecto principal del plano en el contexto del *film*: es el primer plano abierto de toda la película, luego de 22 minutos de planos cerrados y asfixiantes. No hay antes de este plano ni uno solo abierto –con la única excepción de un par de planos en el cenote, que resultan tanto más asfixiantes pues incluyen predominantemente el agua en que están inmersos los protagonistas y la parte superior de la gruta, que se viene encima de sus cabezas–. Este, en cambio, se abre de manera desmesurada para incluir todo el marco de las vacaciones: el hotel en el que se alojan y todo el centro turístico y la

¹⁷ Schlickers, “C.E. Feiling: El mal menor”.

playa y el mar y el cielo, incluso al propio *film*: se sobreimprime el título de la película sobre el plano y comienza la secuencia de créditos. La primera imagen de este amplísimo plano es una toma cenital de la pileta del hotel, en la que está flotando el cuerpo de Leopoldo. Es decir, después de 22 minutos de prólogo –compuesto por 3 minutos de la escena del trabajo de doblaje (trabajo que, por otra parte, pertenece a la industria del ocio) y 19 minutos de esta secuencia de vacaciones–, podemos respirar con libertad y ampliar la mirada hacia el horizonte y más allá. En términos formales, la muerte de Leopoldo es liberadora, para el espectador pero también para Inés, que sale al exterior (al balcón) luego de estar literalmente encerrada en el baño. Toda la secuencia de la muerte es, de manera literal, una liberación espacial, desde ese encierro en el baño, pasando por el recorrido por el cuarto del hotel –en opresivos planos cerrados– y, por fin, hasta la salida al exterior. La imagen cenital del cuerpo de Leopoldo es acompañada de un grito de Inés, que da cierre a la secuencia y funciona como puente sonoro con la siguiente secuencia del coro. De manera análoga, un grito de Inés –muy similar– cierra la escena del doblaje de la escena erótica de *bondage*.

La liberación de esta muerte puede ser comprendida sin esfuerzo por el espectador luego de observar la imperiosidad e intensidad de Leopoldo durante los 23 minutos del prólogo. Leopoldo encarna una forma de la masculinidad clásica y, por tanto, opresiva. Si se nos permite la generalización grosera, no es ni mejor ni peor que cualquier otro hombre heterosexual de su generación y su clase que no ha registrado los cambios en materia de género que se han producido con vigor en los últimos años o décadas. Su modo de vincularse tiene algo de imposición, algo de disputa: encarna una vitalidad agonial, podríamos decir tomando términos cercanos a la directora (que, entre muchísimas cosas, estudió filosofía y participó durante años de unas míticas reuniones dedicadas a la lectura de Aristóteles).

Esto se ve en el avión, en la pequeña pelea con la azafata. Leopoldo tiene esa tendencia a querer imponer su voluntad, a hacer oír su voz, a intentar sacar algún beneficio: por ejemplo, cuando pide que los cambien de asiento –es decir, que los pasen a una clase superior, *Business* o Primera-. También, naturalmente, pretende imponer su voluntad con Inés: la fuerza a tomar una pastilla en el avión, le insiste para que le diga con quién soñaba mientras toman un trago en la playa mexicana, la expone –contra su voluntad– cuando le canta una canción en ese bar playero –y cuando ella se distrae le llama la atención para que esté atenta a su *show musical*–, la presiona (sin éxito) para que le diga que lo ama (con gran insistencia) y, por último, la acosa en el cuarto del hotel para que le cuente qué estaba soñando, etcétera. Es claro que Leopoldo no respeta –o no lo hace enteramente– los tiempos, las formas, las elecciones de Inés y, menos que menos, su vida interior, pero en el comienzo del *film* esa característica se despliega en dosis no tan elevadas.



Fotogramas de *El prófugo*, de Natalia Meta (2020)

De este modo, Leopoldo no está retratado, en absoluto, como un violento sin más; y esto se mantiene hasta la escena de crisis que precede a su muerte. Allí Leopoldo quiere incluso dominar los sueños de Inés. Quiere que ella le diga con quién soñaba, no la deja en paz y ella opta por meterse en el baño para poder tener un mínimo de calma.

Se mete en el baño para que él deje de acosarla. Y recién allí ella puede estar sola, sacar su voz y contar su sueño. Así, el espacio de vacaciones, que debería implicar un quiebre con la opresión de la vida cotidiana marcada por el trabajo alienado, se convierte, para Inés, en el marco de las relaciones heterosexuales patriarcales, en una continuación de la opresión y la represión por otros medios¹⁸. No es sólo el patriarcado, naturalmente, es el capitalismo patriarcal.

Inés se rebela desde el comienzo contra esa ley patriarcal, y se rebela a partir del sueño, de los sueños: ella sueña con otro hombre, pero, a la vez, sueña con otra mujer, la azafata, una mujer que enfrentó a Leopoldo y lo puso en su lugar, y sueña que ella le ofrece matarlo, matar la ley patriarcal. Cuando se despierta, vemos una continuidad del sueño en la vigilia. Leopoldo está rasguñado y, en el marco diegético del *film*, se sugiere que Inés lo lastimó (pues ella le pide disculpas por haberlo rasguñado), pero el espectador atento ha visto que ella estaba durmiendo hacia el otro lado, apoyada en el hombro de la pasajera sentada a su derecha. Así se da a entender que acaso lo rasguñó la azafata, pues las marcas en la cara de Leopoldo se encuentran justo en el lugar del rostro que la azafata había tomado con una de sus manos, con largas uñas. Además, la azafata está colocada en la vigilia en la misma posición –inclinada hacia Leopoldo e Inés, apoyada en el asiento– que tenía durante el sueño –con dos planos

¹⁸ Respecto de la distinción entre opresión y represión, cf.: Wood, “Introduction the American Horror Film”.

formalmente muy similares-. Tal como sucede en la novela de Feiling, pareciera que aquello que sucede en los sueños tiene consecuencias en la vigilia. En todo caso, algo del mundo onírico ya se ha rebelado contra la ley opresora de Leopoldo.

Aquí ya ha comenzado, entonces, la disputa física entre la imposición de la ley y el mundo de los sueños. Él la había obligado a tomar la pastilla, había avanzado físicamente sobre ella –le introduce la pastilla en la boca y le pone el dedo debajo del mentón para inducirla a que la trague–, a pesar de que ella había manifestado cinco veces que no quería; y ella, desde el mundo de los sueños, ha tomado venganza: le marca la cara mientras duermen. La película, sin embargo, es muy sugerente y ambigua respecto de si los hechos del mundo de los sueños pertenecen o no a nuestro mundo en los mismos términos que los hechos de la realidad diurna, si lo que sucede en los sueños queda allí o si la realidad onírica se filtra en la vigilia con consecuencias tan concretas como los hechos de la vigilia.

Como ya sugerimos, el espacio de vacaciones –vinculado de manera estrecha con la figura de Leopoldo (allí lo conocemos y allí muere, sólo existe en vacaciones como entidad autónoma, es decir, no como el producto de la actividad mental de Inés, que constituye su presencia posterior en el *film*)– está caracterizado como un ámbito de desublimación represiva. El ocio complementa mediante la desublimación represiva a la sublimación represiva en el trabajo. Frente al cansancio, la depresión, los apuros y apremios del trabajo alienado, el capitalismo ofrece como lo Otro, las vacaciones, el turismo. Casi no hace falta aclarar que es sólo una falsa oposición y que las vacaciones son la contracara del trabajo alienado, tal como lo mostró en detalle Juan José Sebreli en *Mar del plata. El ocio represivo*. “El placer, el bienestar y la salud física rechazados en la vida cotidiana pueden, aparentemente, ser sólo proporcionados por las mercancías de la industria del ocio, que ofrecen en realidad un goce de sustitución, imaginario, cosificado, un simulacro de goce. La desublimación represiva se confunde con la consumición. Al consumir, el hombre no satisface sus propias necesidades, sino la necesidad del mercado interno del sistema”¹⁹.

En Leopoldo vemos, entonces, de qué modo se encarna ese exceso respecto de la represión básica propio del capitalismo patriarcal, aquello que Marcuse denomina “represión excedente”, es decir, una represión que no es necesaria para vivir en común sino para vivir como seres productivos, consumidores, capitalistas, patriarcales, etcétera. Él quiere precisamente imponerse en el ámbito del mundo onírico, en el ámbito del amor –forzar a Inés a decirle que lo ama– y del deseo. Cabe recordar que, poco antes de que estalle la crisis por el dominio del mundo onírico, Leopoldo e Inés tuvieron relaciones sexuales. Tal como está representado, el acto está al borde de haber sido una relación no consentida. Una vez más, la película es agudamente ambigua al respecto y utiliza la elipsis de manera muy ajustada para ello, pero es claro que Inés

¹⁹ Sebreli, *Mar Plata. Ocio represivo*, 130.

está muy pasada de alcohol y que no colabora activamente con el desarrollo de la actividad (él la desviste y la acuesta).

Ya en este inicio del *film* encontramos, entonces, una cantidad importante de elementos vinculados con este complejo de terror, represión, deseo, ordenamiento patriarcal. La película comienza con la protagonista dándole voz a una mujer, pero no se entiende si le da voz al deseo o, en cambio, al cuerpo reprimido objeto del deseo de otro o acaso las dos cosas a la vez. En esto hay un paralelismo muy marcado con el encuentro sexual que mencionábamos con Leopoldo: también aquí se deja una cierta duda sobre el consentimiento. A la vez, ella le da voz a un cuerpo que no es el suyo, de manera tal que allí confluyen la alienación laboral (en la industria del ocio) y una idea de escisión cuerpo / voz o voces que será fundamental para el resto del *film*. A la vez, se trata de una película asiática, es decir, que allí tenemos, además, otra forma de la otredad representada: ¿una otredad erótica a medida de la industria del cine para adultos? Allí confluyen entonces, la otredad, el deseo y la ley (del deseo), tal como la industria del ocio los configura y ajusta para orientarlos al consumo.

El primer plano del *film* muestra un fragmento de cuerpo de mujer, el pecho y parte de la panza, luego otro plano casi inmediato nos muestra su cola; es una mujer asiática atada, en una película en apariencia sadomasoquista y, específicamente, de *bondage*. La imagen está tonalizada por un azul homogéneo. Este primer plano ya es una declaración muy marcada de intenciones: una mujer asiática en una película erótica, en una práctica sexual ligeramente no hegemónica, colocada bajo la órbita de la comercialización del ocio y puesta al servicio de la industria audiovisual (¿porno?) y, ante todo, del rédito económico. Inés le da voz a esta mujer, que puede ser vista como su doble. Al menos en el sentido de que, entre ambas, conforman la totalidad del personaje femenino del audiovisual: una es la imagen y la otra, la voz.

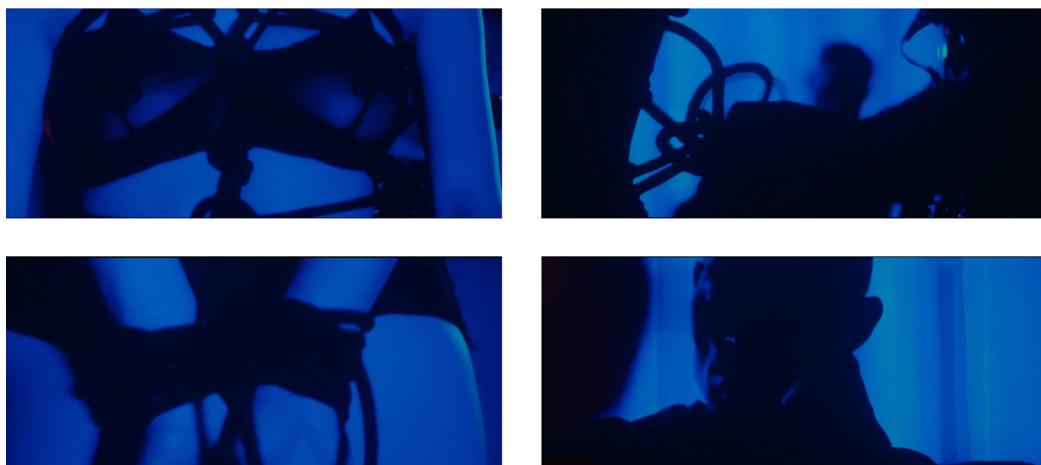
Tal como lo muestra Wood, en las representaciones del género de terror está en juego la autonomía de los miembros de una pareja y, ante todo, la autonomía de la voluntad de la mujer: “La otredad y la autonomía de la propia pareja, así como su derecho a la libertad y la independencia de su ser, son percibidos como una amenaza al principio de posesión-dependencia y son rechazados”²⁰. En el *film*, la independencia de Inés, el hecho de que no se someta plenamente a Leopoldo, aparece como amenaza a esa forma de la masculinidad que él encarna, pues dentro del imaginario del terror clásico, son negadas la autonomía de la mujer y su independencia²¹.

Una de las formas destacadas en las que *El prólogo* aborda estas cuestiones de la ley, el deseo, la represión y la autonomía de la voluntad es a partir de la utilización de los colores en la puesta en forma. Dos colores, fundamentalmente, marcan el ritmo de la película, algo que ya se define con claridad en el prólogo: azul (duelo / melancolía / ley / masculinidad) y rojo (deseo / placer / disfrute / mundo onírico). Como dijimos, la imagen que abre el *film* presenta el pecho del cuerpo de una mujer, sobre el que

²⁰ Wood, “Introduction the American Horror Film”, 78.

²¹ Ibid.

lleva una prenda translúcida. Está atado y fragmentado por el plano. Luego vemos a un hombre, el *master*, el amo en una práctica sadomasoquista. Además de estar atada, la mujer en pantalla tiene una máscara sin boca sobre el rostro. No puede hablar, pero otra mujer habla por ella: Inés.



Fotogramas de *El prófugo*, de Natalia Meta (2020)

Todo es azul en esta escena. Por corte directo, pasamos a la escena del avión (de la imagen del cuerpo femenino que está siendo atado pasamos a la imagen del cuerpo de la azafata dando instrucciones mediante gestos, sin hablar, de las normas de seguridad). También allí todo es azul, o casi todo. La ropa de Leopoldo, el traje de la azafata, las uñas de Inés, el vestido de la pasajera sentada a su lado, la revista que esa pasajera está leyendo, las cortinas del avión, así como los asientos, etcétera. Todo salvo una especie de saquito o pullover que lleva Inés y que resalta notoriamente en la pantalla. El rojo sobre su cuerpo rompe con el carácter hegemónico de la imagen azul. Algo similar sucede en la escena de la playa en las vacaciones: el azul monolítico de la ropa de Leopoldo, a tono con la vestimenta de otros turistas que se ven en planos más o menos cercanos, contrasta con el rojo del labial en la boca de Inés y con el rojo de la malla que lleva puesta.

¿Por qué se suicida (o muere, o lo que sea) Leopoldo? Cualquier respuesta es meramente conjetal. En términos formales, descriptivos, sabemos únicamente –pero no es poco– que muere luego de que Inés le cuente su sueño, es decir, inmediatamente después de que ella enuncia, en el ámbito de la vigilia, su vida onírica, luego de que ella logra sacar su voz, tomar la palabra y contar el sueño. Segundos antes, además, lo había enfrentado de manera directa, le había pedido que se callara y le había dicho que no lo aguantaba más –también le había dicho que hablaba más que su mamá, algo a lo que nos referiremos más adelante–. El desenlace fatal sucede inmediatamente después de la rebelión de Inés ante el asedio y de la expresión de su vida onírica.

El *film* comienza, entonces, cuando la ley patriarcal ha muerto, por más que quede como fantasma, como pasado, como trauma y como un hecho que hay que elaborar –hacer el duelo–, pero Leopoldo ya no está allí en la forma de un hombre que opprime y quiere invadir los sueños de Inés y decidir qué es lo que ella se mete o no en el cuerpo.

El melodrama de la mujer desconocida

Tal como lo indica Linda Williams²², el género de terror puede ser considerado un subgénero del melodrama por su carácter excesivo, por la exuberancia emocional, espectacular, presuntamente injustificada, respecto del imaginario realista. Una de sus características más salientes, en tanto subgénero del melodrama, es la representación del cuerpo femenino fuera de sí, sacudido por los alardos de miedo. Pero el terror tiene también una afinidad con el melodrama por el vínculo de ambos géneros con la ley paterna y porque en ambos encontramos, como un componente fundamental, una pregunta por la identidad. Desde este marco, todo el prólogo de la película puede ser considerado un melodrama de la mujer desconocida, tal como este género es caracterizado por Stanley Cavell²³.

Aquí está en juego una nueva identidad de la mujer y una nueva conciencia de la mujer. La transformación de la mujer (en este caso, Inés) no se puede llevar a cabo mediante la educación con el hombre –su pareja–, pues este no consiente la conversación en términos horizontales, a diferencia de lo que sucede con la comedia de rematrimonio. Las heroínas de este género, entonces, no encuentran al hombre adecuado para poder dialogar. Falta el hombre que pueda liberarlas del lugar tradicional y perimido de la mujer en el matrimonio. Al no tener la posibilidad del diálogo, tienen que encontrar, solas, una nueva identidad, a partir de lo que Cavell llama “el mundo femenino”. Entonces se da una transformación de la mujer, una educación de la mujer, pero no junto al hombre. La mujer necesita reinventarse en el marco de un mundo cuyos valores (en relación con las identidades de género) están sufriendo un proceso de cambio radical, más allá de que los viejos valores sigan arraigados en algunos personajes –predominantemente en los masculinos-. Esto desemboca en un final trágico, un volver al comienzo. El prólogo termina con el grito de Inés, su cuerpo extasiado por la magnitud de la experiencia de la muerte de Leopoldo, con quien nunca logró conversar de manera llana y mucho menos filosófica, tal como debe ser la conversación hacia la felicidad para Cavell. Inés logra hablar sólo encerrándose: conquista finalmente la autonomía de la voluntad y puede expresar lo que le pasa, como Nora en *Casa de muñecas*, como Lisa (Joan Fontaine) en *Carta de una desconocida*, como Paula (Ingrid Bergman) en *La luz que agoniza*.

²² Williams, L., “Film Bodies: Gender, Genre, Excess”.

²³ Cavell, “Contesting Tears. Melodrama mujer desconocida”.

Fotograma de *Gaslight*, de George Cukor (1944)

En el comienzo de *El prófugo*, el espectador atento podía haber pensado que se trataba, antes bien, de algo más parecido a una comedia de rematrimonio, pues la salida de la ciudad, el viaje hacia un espacio más amplio, un espacio de presunta liberación –el “espacio verde”, como lo llama Cavell–, es propio de la comedia de rematrimonio y es condición de posibilidad para que surja la conversación, el cambio y la apertura hacia el futuro. Pero nunca se da esta mayor apertura, y después de 23 minutos tenemos un regreso al mismo lugar. El peso del pasado y de la ley –en muchos casos encarnado en figuras paternas, tal como las estudia Cavell– obstaculiza el desarrollo de la nueva identidad de la mujer.

También en *El prófugo* se trata de una mujer que está ante la decisión de construir una nueva identidad femenina, distanciada de la figura tradicional de la madre. Y aquí, en contraste con el padre mágico de la comedia de rematrimonio –que colabora con el deseo de la mujer–, falta la figura del padre, y el hombre encarna la ley que se opone al deseo de la mujer²⁴. Al igual que las protagonistas de este género, Inés, en última instancia, rechaza el matrimonio, pues entiende que “un matrimonio caracterizado por la irritación, la condescendencia muda y la falta de cuestionamiento” es menos “deseable que la soledad o, digamos, el desconocimiento”²⁵. El final del prólogo como liberación pone en forma la “elección de la soledad” vinculada con el “rechazo del matrimonio”²⁶, pues Inés comprende que “los términos de la inteligibilidad propia no son bienvenidos para otros”²⁷.

²⁴ Ibid., 111.

²⁵ Ibid., 115.

²⁶ Ibid., 116.

²⁷ Ibid., 116-117.

Aquello que Leopoldo no acepta es que el otro es de manera plena una existencia separada, no reconoce la autonomía del otro como condición para la ceremonia de unión. En esta tradición, como señala Cavell, sucede que el hombre o bien es importante para reclamar y conservar a la mujer, o bien es reactivamente potente y brutal en sus demandas²⁸, tal como sucede con Leopoldo.

En los términos de Cavell, el género de la película termina de definirse en la escena en que Inés y Leopoldo tienen sexo. Llegan al cuarto de hotel luego de tomar unas copas y del *show musical* de Leopoldo. Inés se está riendo a carcajadas y se burla afectuosamente de Leopoldo, un camino que podría llevar, como en la tradición de las comedias de rematrimonio, a la caída de la falsa solemnidad del hombre, entendida como un paso necesario para la conversación horizontal. Pero esto no sucede. Leopoldo se niega a dejar ese lugar solemne y la narración toma el camino de la tragedia. Como señalábamos, para poder hablar, para que Inés logre decir lo que piensa de manera más o menos franca y tranquila, tiene que ocupar un espacio diferente y aislado de Leopoldo, poner una puerta trabada de por medio. Sólo así logra ser ella y sacar su voz. El no reconocimiento de Leopoldo llega al extremo de que la manifestación de la propia voz de Inés lo conduce a la muerte.

Desde el despertar en el hotel, ella ya no consiente el juego de hacer lo que él quiere (tomar la pastilla, por ejemplo), y se niega sonriendo (a decirle que lo ama); por el contrario, cuando él empieza a acosarla para que le diga qué soñó, ella lo enfrenta primero de palabra y luego físicamente: incluso lo empuja para liberarse de él y refugiarse en el baño. Una vez que está encerrada en el baño, apartada y protegida mediante una puerta trabada, comienza a hablar.

La falsa solemnidad de Leopoldo, la imposibilidad del diálogo horizontal, la identificación del hombre con la ley, la prohibición de la realización del deseo femenino, la remisión a un pasado oscuro –la muerte del padre de Inés– del que no se puede escapar: todo remite al marco del melodrama de la mujer desconocida.

Frente a esta situación de “desconocimiento”, de no reconocimiento de su propia inteligibilidad, la mujer queda en estado de aislamiento, de incomunicación²⁹. Como señala Cavell, el melodrama recurre a la “tiranía de la ley y a la tiranía de la convención”³⁰.

El film luego del prólogo

El prólogo es una narración perfectamente autónoma y, a la vez, el comienzo necesario de aquello que vendrá después. Aquello que sigue al prólogo será, en gran medida, el intento de Inés por escapar a esas tiranías mencionadas, una vez que ha logrado sacar su voz, decir lo que le pasa y, mediante un grito crispado que funciona

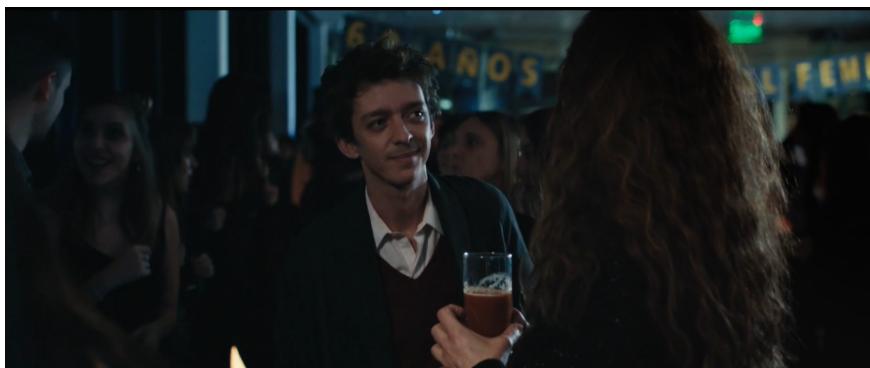
²⁸ Ibid., 130.

²⁹ Ibid., 119.

³⁰ Ibid., 119.

como puente sonoro, hacer un pasaje hacia ese mundo de mujeres que es el coro. Luego de que Inés dio por finalizado ese vínculo –en que era desconocida–, tendrá que afrontar el camino del desarrollo de la nueva mujer, de la nueva identidad. Ese recorrido va desde la catábasis –la depresión por el duelo– al éxtasis final entre el grupo de mujeres –con el que cierra el *film*–.

Este camino es también uno de educación, una vez que ha fracasado la transformación mediante el diálogo con el hombre. Así, la película establece vínculos con la novela de formación. Inés debe formarse para no ser su madre (Marta, interpretada por Cecilia Roth), para ser una mujer diferente de las de aquella generación precedente, que soportaban el matrimonio de la condescendencia muda³¹: –en la primera escena en que aparece, Marta hace referencia a “las cosas que decía” el padre de Inés y “las conductas que tenía”³²–. En esta segunda parte, liberada objetivamente del azul patriarcal y hegemónico –pero con la ley operando aún como represión subjetiva–, Inés recorre el camino del rojo, el camino del deseo, que le acerca Alberto (Nahuel Pérez Biscayart), que usa un chaleco rojo, le convida un trago color rojo, etcétera (también Nelson, interpretado por Agustín Rittano, otra figura masculina de esta segunda parte, está asociado con el deseo, no con la ley).



Fotogramas de *El prófugo*, de Natalia Meta (2020)

³¹ Ibid., 115.

³² Meta, *El prófugo*, min. 35-36.

Tanto Nelson como Alberto son figuras de hombres que se oponen a Leopoldo y no intentan avanzar contra la voluntad de Inés. Alberto viene del interior, como él mismo dice, del mundo onírico de Inés, como dice Adela (Mirta Busnelli). Nelson, de manera complementaria, hace el pasaje hacia el mundo onírico de Inés, al otro lado.

Así, Inés termina creando, desde su interior, el hombre con el que puede vincularse en los términos de su propia inteligibilidad, pues no encuentra un hombre así en el mundo exterior. Ella crea a Alberto desde su mundo onírico y, sobre el final, lo incorpora, se transforma en él, en la vigilia. No tenemos espacio aquí para desarrollar esto, pero el cierre del *film* muestra con claridad una serie de cambios: Inés se ha transformado, ha incorporado algo del orden de lo masculino –hacia el final, debe acomodar entre sus ropas un bulbo que, se sugiere, es un pene–, tiene además un ojo de cada color, uno de su color y, ahora, uno del color de los ojos de Alberto, y canta con su voz y con la de Alberto. La película es, en ese sentido, el recorrido opuesto al de la niña de *El exorcista*: la liberación consiste en incorporar al monstruo, pues la realidad sin el monstruo era por completo opresiva.

Luego del prólogo, entonces, la película es una comedia en sentido estricto: empieza mal y termina bien. Hay, además, una transformación individual y un cambio del orden social. La educación de Inés repercute sobre el coro de mujeres, que forma el aquelarre del final y se libera de la ley masculina. Las mujeres del coro en el cierre del *film* están vestidas de riguroso azul, pero han transformado la ley, han cambiado los significados que se corresponden con ese significante.

Así como las vacaciones del prólogo van desde el cielo (promisorio) en el avión hasta el cielo del cierre en el plano final que concluye con el grito, pasando por la catábasis al bajo mundo del cenote, después de los créditos la película va desde una imagen colectiva de las mujeres en el coro hasta una imagen colectiva de las mujeres en el coro; pero la primera se corresponde con un orden gobernado por un hombre, el maestro, y la última con la visión de un aquelarre femenino, liberado, atravesado por el placer y el disfrute. Ese recorrido supone y necesita del prólogo, la representación de la ley patriarcal y su muerte, para que comience el camino de liberación.

Bibliografía

Batlle, Diego, “Crítica de El prólogo, de Natalia Meta”, 21.02.2020, *Otros Cines*, <https://www.otroscines.com/nota?idnota=15479>.

Bauer, Jakob: “Die Eindringlinge verharren im Trockensex”, en: rbb24, 20.02.2020, bit.ly/38qZ1U7 (01.07.2023)

Carroll, Noël, *The Philosophy of Horror or Paradoxes of the Heart*. New York, London, Routledge, 1990.

Caillois, Roger (sel. y estudio): *Antología del cuento fantástico*. Buenos Aires: Sudamericana, 1967.

Cavell, Stanley, "Contesting Tears. El melodrama de la mujer desconocida", en *Kilómetro 111*, núm. 7 (2008), pp. 109-142. Traducción de Leonel Livchits.

Dechand, Anton, "Berlinale 2020 Review: El Prófugo", Berlin Film Journal, <http://berlinfilmjournal.com/2020/02/berlinale-2020-review-el-profugo/>

Faretta, Ángel, "Una promesa cumplida", *A sala llena*, 21.02.2020, <https://asalallena.com.ar/critica-profugo-angel-faretta/>

Feiling, C. E., *El mal menor*. Buenos Aires: La Bestia Equilátera, 2021.

Hoffmann, E. T. A.: *Sämtliche Werke in sechs Bänden*. Edición de Wulf Segebrecht y Hartmut Steinecke, con la colaboración de Gerhard Allroggen, Friedhelm Auhuber, Hartmut Mangold y Ursula Segebrecht. Frankfurt am Main: Deutscher Klassiker, 1985, 6 tomos.

Kiang, Jessica, "The Intruder' Review: Thin, Unconvincing Supernatural Psycho-Horror", *Variety*, 21.02.2020, <https://variety.com/2020/film/reviews/the-intruder-review-el-profugo-1203510194/>

Koza, Roger, "Berlinale 2020: algunas chicas", *Con los ojos abiertos*, 22.02.2020, <https://www.conlosojosabiertos.com/berlinale-2020-algunas-chicas/>

Lerer, Diego, "Estrenos: crítica de «El prófugo», de Natalia Meta", *Micropsia*, 28.09.2021, <https://www.micropsiacine.com/2021/09/estrenos-critica-de-el-profugo-de-natalia-meta/>

Marcuse, Herbert (1970), *Eros and Civilization. A Philosophical Inquiry into Freud*. London: Allen Lane The Penguin Press.

Porrovecchio, Simone, "The Intruder", *Cinematografo*, 21.02.2020, <https://www.cinematografo.it/recensioni/the-intruder-uormtt3y>

Ámbito financiero, "Argentina vuelve a competir en Berlín con *El prófugo*", *Ámbito financiero*, 31.01.2020, <https://www.ambito.com/espectaculos/argentina-vuelve-competir-berlin-el-profugo-n5079809>.

Ronzani, Oscar, "La vida es sueño (o viceversa)", *Página 12*, 23.10.21, Cultura y Espectáculos, pp. 27-36.

Schlickers, Sabine. (2024). "C.E. Feiling (1996): *El mal menor* y *El prófugo* (2020), de Natalia Meta", *Impending Crises. Contemporary Fantastic Narratives between Language, Image and Sound*, Julia Brühne / Pádraic Wilson / Joaquín Orlando Valenzuela Celis (eds.). Baden-Baden: Rombach Wissenschaft Verlag, Nomos Verlagsgesellschaft mbH & Co. KG, pp. 217-228, 10.5771/9783988580122-217.

Sebreli, Juan José (1970). *Mar del Plata. El ocio represivo*. Buenos Aires: Tiempo Contemporáneo, 1970.

Todorov, Tzvetan: *Introduction à la littérature fantastique*. Paris: Éditions du Seuil, 1970.

Williams, Linda, "Film Bodies: Gender, Genre, Excess", *Film Quarterly* 44 n° 4 (verano

1991); este ensayo se volvió a impimir en *Film Genre Reader II*, ed. Barry Grant (Austin: University of Texas Press, 1995). Hay traducción al español: “Cuerpos fílmicos: género, sexo y exceso” en *Miradas, revista del audiovisual* de la Escuela Internacional de Cine y Televisión de San Antonio de los Baños, Cuba. www.miradas.eictv.co.cu.

Williams, Tony “Trying to Survive on the Darker Side: 1980s Family Horror”, in Barry K. Grant, ed., *The Dread of Difference: Gender and the Horror Film* (Austin: University of Texas Press, 1996), pp. 164 – 165.

Wood, Robin, “An Introduction to the American Horror Film”, en Wood, Robin, Keith Grant, B (Ed.) (2018). *Robin Wood on the Horror Film: Collected Essays and Reviews*. Detroit: Wayne State University Press, pp. 73-110.

Young, Deborah, “‘The Intruder’ (‘El Profugo’), Film Review Berlin 2020”, The Hollywood Reporter, 21.02.2020, <https://www.hollywoodreporter.com/movies/movie-reviews/intruder-2-1280362/>