



FACULTAD DE ARQUITECTURA
CARRERA DE CINE

**EDADISMO Y CUERPO FEMENINO: REPRESENTACIÓN DEL
ENVEJECIMIENTO EN EL CINE.
UN ANÁLISIS NARRATOLÓGICO DE LA PELÍCULA “THE
SUBSTANCE”.**

Tesis de grado para optar al Título de Cineasta con especialidad en Postproducción de Imagen y
Sonido.

Autor:

Leopoldo Aguirre Soto.

Profesor Guía:

Edgar Doll Castillo.

AGOSTO 2025.

Índice.

Agradecimientos	3
Resumen / Abstract	4
Palabras Clave / Keywords	5
Introducción	6
I. Antecedentes	
1. El rol y responsabilidad del cine como comunicador social	8
2. La mujer y su lugar en la historia	10
3. El cine y su representación de la resistencia de la mujer adulta ante la invisibilización	12
II. Introducción al análisis de “The Substance” (2024)	15
1. Resumen del film	16
2. Personajes principales	16
III. Análisis Actancial	
1. Definición y motivación	19
2. Indetificación de los Actantes en The Substance	20
2.1 Eje del deseo (Sujeto/Objeto)	20
2.2 Eje de transmisión (Destinador/Destinario)	24
2.3 Eje de poder (Oponente/Ayudante)	28
3. Una breve mirada desde el psicoanálisis	32
IV. Conclusión	34
Filmografía y Referencias	36

Agradecimientos.

En orden de aparición:

A Dios, por estar siempre y por seguirme demostrando que con Él no hay nada imposible.

A mis padres, Daisy y Leopoldo, por su amor. Por apoyarme siempre. Por enseñarme a ser íntegro y darme las herramientas para enfrentar la vida.

A mi hermanita, Daisy, por acompañarme y apoyarme desde que nació. Por creer en mí.

A mi esposa Carla, por su paciencia y por motivarme a ser mejor cada día. Te amo.

A mis hijas, Fernanda y Emilia, porque alegran mis días y ser su papá es una experiencia maravillosa.

A cada una de las personas que me han apoyado, animado y aconsejado para poder cerrar este proceso. Familiares, amigos y colegas: Uds. saben quienes son y por siempre les estaré agradecido.

Finalmente, a mi profesor Edgar Doll. Quien me ayudó a dejar de lado el miedo al proceso y me orientó con toda paciencia y comprensión. Eres una gran persona y tus palabras siempre fueron motivantes. Muchas gracias.

Resumen.

El cine constituye una herramienta poderosa para la representación de realidades sociales y la construcción de discursos críticos en torno a ellas. No obstante, el hecho de poseer dicha capacidad no implica que históricamente haya optado por ejercerla de manera constante ni comprometida. En particular, la representación de la mujer en el cine comercial estadounidense, teniendo como su mayor exponente a Hollywood, ha respondido con frecuencia a estereotipos y proyecciones más que a una imagen fiel y compleja de su rol en la sociedad. Surge entonces una interrogante fundamental: ¿la mujer que este tipo de cine nos muestra corresponde a una figura real o a un reflejo distorsionado que invisibiliza su verdadera condición, especialmente cuando deja de encarnar los ideales de juventud, productividad y deseabilidad?

Este trabajo se propone analizar cómo en este tipo de cine comercial se aborda la presión social que enfrentan las mujeres al envejecer, particularmente en relación con la pérdida de valor simbólico asociado a lo corporal y lo femenino. Para ello, se tomará como objeto de estudio la película *The Substance* (Coralie Fargeat, 2024). Film controversial que combina elementos del cine de terror corporal, *gore*, suspenso y de conspiración, apropiándose de componentes propios de los filmes de David Cronenberg y de directores como Stanley Kubrick y Alfred Hitchcock entre otros referentes, explorando de qué manera dicha obra audiovisual representa las tensiones entre cuerpo, envejecimiento y estandarización social.

Abstract.

Cinema constitutes a powerful tool for the representation of social realities and the construction of critical discourses around them. However, the mere possession of such a capacity does not imply that it has historically chosen to exercise it consistently or with commitment. In particular, the representation of women in American commercial cinema, with Hollywood as its greatest exponent, has often relied on stereotypes and projections rather than offering a faithful and complex image of their role in society. This raises a fundamental question: does the woman portrayed by this type of cinema correspond to a real figure, or to a distorted reflection that obscures her true condition, especially when she ceases to embody the ideals of youth, productivity, and desirability?

This study aims to analyze how this kind of commercial cinema addresses the social pressure women face as they age, particularly in relation to the loss of symbolic value associated with the body and femininity. To this end, the film *The Substance* (Coralie Fargeat, 2024) will be used as the object of study. This controversial film combines elements of body horror, gore, suspense, and conspiracy cinema, drawing on components typical of the films of David Cronenberg and directors such as Stanley Kubrick and Alfred Hitchcock, among other references, exploring how this audiovisual work represents the tensions between body, aging, and social standardization.

Palabras clave.

Edadismo, representación, mujer, envejecimiento, presión social, obsolescencia, feminismo, capitalismo.

Keywords.

Ageism, representation, woman, aging, social pressure, obsolescence, feminism, capitalism

Introducción.

La presente investigación se propone examinar la forma en que un film, con características propias del cine comercial hollywoodense, representa la presión social que recae sobre las mujeres al envejecer, especialmente en relación con los estándares de belleza, juventud y del cuerpo como objeto de explotación. Donde el personaje principal que se ve afectado por todo este contexto es representado —de manera paradójica— por Demi Moore, una actriz que siempre estuvo ligada a este mismo mundo del espectáculo y que tras años de formar parte de la industria audiovisual, ahora se ve afectada por la misma problemática que el personaje que representa en *The Substance*: ha comenzado a envejecer y es mujer.

Demi Moore, que por años fue valorada por su imagen y cuerpo, especialmente desde la mirada masculina, llegó a ser la actriz mejor pagada de Hollywood en 1996 cuando interpretó a Erin, una joven que debe volverse *stripper* para no perder la tuición de su hija. Evidentemente en el film *Striptease* (1996) la elección de Demi Moore para interpretar al personaje principal tuvo directa relación con su juventud y con su cuerpo. Una decisión voluntaria que le trajo grandes críticas y controversia en los medios, porque además se incluyó a su propia hija Rumer como parte del elenco. Algo en lo que ella tuvo influencia directa, como reconoce en su libro autobiográfico (2020, p. 194).

Tal como el personaje de Elisabeth en *The Substance*, tenemos a la mujer joven que goza de la fama, se deleita en ser admirada y brilla ante las cámaras mientras su edad y apariencia se lo permitan, pero que al mismo tiempo se hace partícipe de la fuerte presión mediática que busca construir el perfil de mujer deseable bajo estándares edadistas con el fin de obtener un lucro que deriva del hombre que busca el placer en esta imagen femenina y está dispuesto a pagar un precio por ello.

Este transar el cuerpo femenino a cambio de sentirse deseada y valorada, ha permitido que este sea moldeado, controlado y valorado según parámetros estéticos impuestos desde los medios visuales y audiovisuales, y el cine comercial —como uno de los grandes constructores de imaginarios culturales— ha tenido un papel clave tanto en la reproducción de esos cánones como en su cuestionamiento.

La tesis se centrará en analizar como *The Substance* aborda las estrategias que adoptan algunas mujeres para permanecer visibles o socialmente aceptadas cuando comienzan a ser

desplazadas del centro del deseo y la atención. Desde soluciones extremas como la sustitución corporal (rejuvenecimiento a través de tratamientos estéticos, cirugías e incluso la avatarización) hasta expresiones más íntimas y simbólicas, el cine ficcionaliza formas diversas de resistencia ante una cultura que asocia el valor de la mujer con su apariencia, llevándola incluso a la cosificación, y bajo este concepto, cuando supera cierto rango etario dejándola relegada a la obsolescencia, que por definición implica considerarla anticuada, en desuso o inadecuada para el propósito que se espera de ella.

I. Antecedentes.

1. El rol y responsabilidad del cine como comunicador social.

La imagen por si sola es una herramienta poderosa para comunicar mensajes, ya sea con fines informativos como para motivar comportamientos y/o decisiones. También se ha utilizado desde su origen como medio de representación, es decir, presentar imágenes o ideas que sustituyen a la realidad. Desde que los hermanos Lumière en 1895 construyeran el primer cinematógrafo, permitiendo proyectar la imagen en movimiento, este tipo de soporte se convirtió por excelencia en el sistema predilecto para la representación de la realidad, pero también como un sistema poderoso para la entrega de información y la propaganda.

El cine se considera un arte de masas, pero al mismo tiempo es una ventana abierta al mundo y como tal cumple un rol comunicador de alcance global. Siegfried Kracauer lo expresaba como el hecho de que “Las películas se dirigen e interesan a la multitud anónima. Puede suponerse, por lo tanto, que los filmes populares —o, para ser más precisos, los motivos cinematográficos populares— satisfacen deseos reales de las masas” (1985, p. 13). Es por este mismo hecho que el cine ha tenido una participación fundamental en la construcción, consolidación y reproducción de modelos de comportamiento social a lo largo de los últimos años. Y es que a pesar de que la historia del cine es relativamente contemporánea, puesto que nace hace menos de un siglo y medio, tomó rápidamente la función de agente activo en la modelización de la cultura y el comportamiento social, por medio de discursos visuales y audiovisuales (Horkheimer & Adorno, 1994, p. 171). El cine actúa como un sistema que organiza las percepciones, emociones y valores de la comunidad. No solo comunica historias, sino formas de mirar y de sentir el mundo.

El cine tiene entonces la capacidad de actuar tanto como un espectador objetivo de lo que captura a través de una cámara, como también puede representar una versión subjetiva de la realidad, supeditado al pensamiento o discurso de un realizador, y más inquietante aun, al interés de un sistema que utiliza este medio como una herramienta de persuasión y manipulación del comportamiento social.

La antropología de lo imaginario nos lleva, pues, al corazón de los problemas contemporáneos. Pero recordemos que ella ha tomado de allí su salida. El cine es un espejo

—la pantalla—, pero al mismo tiempo una máquina —el aparato tomavistas y de proyección (Morin, 1991, p. 189).

El cine moldea el imaginario social, construyendo formas de entender la realidad, la identidad y el deseo. Esto implica una responsabilidad simbólica sobre los cuerpos que representa y los que excluye. Y es en este sentido que la imagen de la mujer representada en el cine se vuelve un foco de análisis fundamental, puesto que es quien se ha visto más afectada por esta construcción (y deconstrucción) que el medio audiovisual le ha inferido y sobre quien pesa una mayor presión social. Y es que el cine no solo vacila en su intento por mostrar a la mujer en su contexto social y cultural real, sino que se ha esforzado por establecer estándares de comportamiento y de belleza, haciendo creer y suponer al espectador y espectadora, que lo que nos entrega como representación femenina en pantalla es lo que debemos aceptar como la *mujer ideal*, dejando establecido de manera bastante explícita que la mujer y su rol social y cultural solo están vigentes mientras cumplan con ciertas reglas que se le imponen en cuanto a edad y apariencia, reforzado por otros medios que de igual manera cosifican a la mujer y le atribuyen una obsolescencia cuando escapa de los estándares que el sistema le pretende determinar como límites de lo aceptable para permanecer vigente.

En la actualidad nos podemos encontrar con una serie de productos audiovisuales que explotan abiertamente y de manera grotesca la imagen del cuerpo, sobre todo del femenino. Contenidos de televisión de manufactura principalmente estadounidense se han globalizado y han colmado las pantallas. Entre estos se encuentran los denominados *Reality Shows*, que básicamente son emisiones televisivas que muestran interacciones entre personas, idealmente de cuerpos muy trabajados en lo físico y voluptuosos, la relación entre personajes, incluso llegando a encuentros íntimos, pero sin un mayor trasfondo. A esto se suma un tipo de contenido aun más violento y grave, en el que se prepara a niñas de alrededor de 9 años para ser participantes y potenciales ganadoras de concursos de belleza, provocando fuertes enfrentamientos entre las menores y sus tutoras, dando cuenta desgraciadamente de como una vez más la industria del espectáculo y el entretenimiento entra tan temprano en la mente de la mujer —aun siendo niñas—, incluso ayudada por quienes debieran protegerlas de estos estereotipos y constructos sociales que tienen como objetivo principal la explotación del cuerpo femenino. Uno de estos programas es conocido como “Little Miss Perfect” y fue emitido en los años 2009 y 2010 en Estados Unidos.

Esta cultura del consumo de cuerpos ha sido nefasta para la mujer principalmente, pues la industria del cine comercial ha puesto sus esfuerzos en perpetuarla con el fin de explotarla indefinidamente.

2. La mujer y su lugar en la historia.

En el contexto del presente análisis, al hablar de mujer nos referimos principalmente al sujeto que es considerado como femenino desde lo biológico, del mismo modo que se hará para referirse al hombre como tal. A partir de este concepto, podemos establecer que, desde antes de la irrupción de las distintas olas del feminismo, que buscaron romper con la histórica subyugación, humillación y menoscabo hacia el género femenino por parte de una sociedad estructurada, dirigida y gobernada por y para hombres, es posible rastrear un extenso y doloroso recorrido en el que las mujeres fueron sistemáticamente relegadas. A lo largo de la historia, la sociedad patriarcal se ha empeñado en minimizar su rol, cuestionando su capacidad para competir, tanto física como intelectualmente, con el hombre, y reduciéndola a un ser considerado inferior en todos los aspectos.

Cuando nos referimos al feminismo lo hacemos en su expresión clásica, en la que se expresa como la creencia en la plena igualdad social, económica y política de las mujeres. Esta aclaración es importante en el contexto actual, puesto que ha surgido una connotación negativa que se ha asociado al concepto mismo de la palabra y que ha provocado que muchas mujeres no se sientan parte de este movimiento —o simplemente no quieran serlo—.

Mercedes Fernández-Martorell da cuenta de cómo, ya en el siglo II, el médico griego Galeno de Pérgamo afirmaba que existía un único sexo, sosteniendo que el cuerpo de la mujer era simplemente el del hombre invertido hacia el interior, lo que lo convertía en un cuerpo imperfecto. Siglos más tarde, Andrés Vesalio, considerado el fundador de la anatomía moderna, retomaría esta concepción de cuerpo único. Su discípulo Zenón, también médico, describiría al cuerpo humano como una "máquina anatómica", aunque el rol femenino en dicha máquina quedaba reducido al de mero receptáculo para la reproducción de la especie, mientras que al hombre se le atribuía la capacidad de depositar el principio generador de la vida (Fernández-Martorell, 2019, pp. 16–19). De esta manera, se reafirmaba la idea de inferioridad femenina incluso en el plano reproductivo.

Durante la Edad Media, este imaginario se vio reforzado por un nuevo elemento de control y violencia: la caza de brujas. En esta etapa particularmente oscura, las mujeres —especialmente aquellas de clases bajas o que superaban ciertos rangos etarios— fueron perseguidas por supuestos actos de brujería, en muchos casos sin más fundamento que el miedo, el prejuicio o las falsas acusaciones. Se estima que entre 40.000 y 60.000 personas fueron ejecutadas bajo estas acusaciones, siendo la gran mayoría mujeres. Ya en esta época de la historia el edadismo se hace presente, discriminando a la mujer vieja y transformándola en sujeto descartable y eliminable. Esta persecución sistemática, en que las “brujas” eran torturadas y quemadas vivas públicamente y en presencia de sus familias, constituyó una forma brutal de control social que consolidó un modelo de subordinación femenina: “La cuestión fue gestionar que toda mujer aprendiera a practicar una renovada subordinación, sumisión al hombre” (2019, p. 37).

No fue sino hasta el fin del feudalismo y tras la Revolución Francesa a fines del siglo XVIII que comenzaron a articularse los primeros reclamos formales por la igualdad de derechos. Sin embargo, la Declaración de los Derechos del Hombre y del Ciudadano en 1789, aprobada por la Asamblea Nacional Constituyente francesa, volvió a dejar a la mujer al margen, al igual que a las personas esclavizadas. Como respuesta a esta exclusión, la escritora, dramaturga y filósofa política Olympe de Gouges redactó en 1791 la Declaración de los Derechos de la Mujer y de la Ciudadana, documento fundacional del pensamiento feminista moderno.

Este nuevo período histórico, marcado por el surgimiento de un sistema económico que se basa en la propiedad privada de los medios de producción y en la libertad de mercado, también conocido como capitalismo, se transforma en el régimen dominante, trayendo consigo nuevas formas de subordinación para la mujer, quien comenzaba a exigir reconocimiento como sujeto de derechos en igualdad con el hombre.

La Iglesia, como institución clave en el sostenimiento del orden patriarcal, continuó desempeñando un rol fundamental en la reproducción de estos mecanismos de control y exclusión, bajo una lógica paulina donde el mandato bíblico es claro: “Porque no permito a la mujer enseñar, ni tomar autoridad sobre el hombre, sino estar en silencio” (1ª Timoteo 2:12) y junto a ello, su máxima existencial se funda sólo en la maternidad: “pero se salvará engendrando hijos, si permaneciere en fe, amor y santificación, con modestia” (2:15). De esta forma, la Iglesia será una de las instituciones que establece a la mujer como un simple objeto con fecha de caducidad.

En el mismo contexto del capitalismo, la lucha feminista por reivindicar el lugar de la mujer en la sociedad ha conseguido sus mayores logros y le ha permitido entrar en ámbitos otrora impensados y considerados de acceso exclusivo para el hombre. Algunos de los triunfos más remarcables y que con los años se fueron expandiendo a diferentes países y culturas son: el derecho a sufragio, el acceso a la educación, derechos laborales, derechos reproductivos y la participación política. Sin embargo, el orden patriarcal siempre buscará hacer retroceder estos avances y llevar de vuelta a la mujer a la subordinación. Bajo esa premisa, lo que Naomi Wolf explica es clave para entender este nuevo método o herramienta política y social que el hombre utiliza para lograr dicho objetivo y que nos permite entender la potencia con la que esas fuerzas de control actúan sobre la mujer desde su propio interior:

Era necesario contrarrestar el protagonismo social que habían obtenido las mujeres al incorporarse al trabajo, al espacio público. De alguna forma había que frenarnos. El mito de la belleza fue el arma política que se encargó de restituir el orden, secuestrando nuestra autoestima para supeditarla a la aprobación ajena. Ocuparemos el espacio público, sí, pero en pequeñito, sonriendo mucho y con la mirada baja (2020, p. 8).

Este sistema de control se encuentra implícito en cada actividad que la mujer lleva a cabo, entendiendo de igual manera que está inmerso en cada ámbito de la sociedad. Por ejemplo, en el trabajo la mujer debe vestirse y maquillarse de cierto modo. Debe verse femenina, pero no tanto para no ser considerada poco decorosa. En el mismo ámbito de lo laboral, aún existen anuncios donde se exige un rango de edad y “buena presencia” para optar a puestos específicos.

El hecho de que se filme una película que intenta exponer las problemáticas que surgen del edadismo, es decir, de la discriminación por alcanzar cierta edad, sobre todo en las mujeres, y de igual manera los conflictos que se originan por no entrar en los estándares de belleza que el sistema impone y establece a través de diferentes medios, demuestra una vez más que la lucha femenina por alcanzar igualdad de condiciones y derechos está lejos de acabarse.

3. El cine y su representación de la resistencia de la mujer adulta ante la invisibilización.

Una vez que el cine toma la posición de crítico acerca de las temáticas trascendentales en la vida del ser humano y asume la responsabilidad de evidenciar realidades en lugar de

tergiversarlas o maquillarlas, es cuando se vuelve una herramienta social poderosa capaz de romper con los paradigmas y barreras que el sistema ha construido alrededor del individuo, afectando al hombre, pero principalmente a la mujer, quien a lo largo de la historia de la humanidad ha debido soportar el peso de diferentes modelos de sociedad, pero que en la gran mayoría de estos modelos se ha visto relegada a la idea de un ser inferior, subyugado al deseo del hombre y confinada a cumplir un papel sexual y reproductivo.

Antes de abordar el análisis de *The Substance*, es necesario detenerse brevemente en el papel que ha desempeñado el cine como agente cultural. El cine no solo representa la realidad, sino que también la construye, moldeando imaginarios sociales, valores y estereotipos. En este sentido, el cuerpo femenino —y particularmente el cuerpo que envejece— ha sido históricamente representado de manera limitada, subordinada al deseo masculino o directamente excluido de las narrativas visuales, siendo una directa víctima del edadismo.

En el cine las apuestas por las mujeres son especialmente altas. La representación de la mujer como espectáculo —cuerpo para ser mirado, lugar de la sexualidad y objeto del deseo—, omnipresente en nuestra cultura, encuentra en el cine narrativo su expresión más compleja y su circulación más amplia (De Lauretis, 1992, p. 13).

Autoras como Laura Mulvey han señalado cómo el cine clásico ha operado bajo la lógica de la “mirada masculina”, configurando a la mujer como un objeto visual destinado al placer del espectador masculino (2009, p. 370). Esta construcción ha contribuido a reforzar un ideal de belleza ligado a la juventud, dejando fuera de cuadro a las mujeres mayores, convertidas en figuras marginales, ridículas o directamente invisibles.

Para reforzar la idea de la mujer mayor como figura obsoleta, grotesca o incluso repulsiva en el imaginario audiovisual, es pertinente mencionar un subgénero que emergió en el cine estadounidense durante la década de 1960 y se denominó *hagsploitation*. Este término, claramente misógino y discriminatorio, surge de la combinación de *hag* (“vieja bruja” en el sentido peyorativo) y *exploitation* (“explotación”), y se refiere a películas que capitalizaban el morbo en torno a mujeres envejecidas representadas como figuras decadentes, desquiciadas o monstruosas.

Este subgénero se consolidó con el estreno de *What Ever Happened to Baby Jane?* (1962), dirigida por Robert Aldrich y protagonizada por Bette Davis y Joan Crawford, dos actrices icónicas cuya presencia en pantalla había sido eclipsada por su edad. Según relatos de época, Jack Warner —presidente de Warner Bros.— habría afirmado: “No daría cinco centavos por esas dos viejas

rancias”, al ser consultado por Aldrich sobre financiar la película. Esta frase ilustra con claridad el desprecio sistemático que la industria manifestaba hacia las actrices mayores de 45 años, condenándolas a representar papeles grotescos como única vía para permanecer en escena. Si bien, el envejecimiento es un estado biológico natural que se manifiesta a través de un deterioro estructural y funcional del cuerpo, lo normal es que dicho deterioro ocurra hacia una edad avanzada, sin embargo, en el contexto cinematográfico norteamericano supone una amenaza para las actrices desde edades que en otros contextos se pueden considerar aun jóvenes.

El *hagsploitation* ejemplifica cómo el cine ha contribuido a fijar una asociación directa entre el envejecimiento femenino y la pérdida de valor, belleza o dignidad. Este imaginario sigue resonando hasta hoy, aunque de forma más sutil, y es precisamente lo que *The Substance* busca poner en cuestión a través una mirada crítica e hiperestilizada.

Susan Sontag también ha advertido sobre la existencia de un doble estándar de envejecimiento, que tolera e incluso celebra la vejez masculina, mientras penaliza severamente la femenina, especialmente en los medios audiovisuales (1972, pp. 29-38). Reafirmando que el edadismo en el cine afecta específicamente a la mujer.

Desde esta perspectiva, *The Substance* puede leerse no solo como un intento de denuncia de esa presión estética ejercida sobre la mujer, sino también como una autorreflexión sobre el propio medio cinematográfico. Si bien el film utiliza elementos del terror corporal para criticar la lógica del mercado que valora la apariencia por sobre la subjetividad, no deja de operar dentro de un lenguaje visual heredado de una tradición que ha contribuido a consolidar esos mandatos. Esta ambigüedad invita a preguntarse hasta qué punto el cine puede desmontar los imaginarios que él mismo ayudó a construir, y si es posible representar la subjetividad femenina —y en particular la experiencia del envejecimiento— desde una mirada verdaderamente transformadora.

II. Introducción al análisis de “*The Substance*” (2024).

El presente análisis se centrará en el film *The Substance*, dirigido por Coralie Fargeat y estrenado en el año 2024. La película se inscribe dentro del género del terror corporal (en inglés *body horror*), incorporando elementos dramáticos y fantásticos que, partiendo de una premisa realista, derivan hacia un universo simbólico y surreal. Puede entenderse como una denuncia hacia la presión social que recae sobre el cuerpo femenino, en especial respecto al mandato de juventud eterna que imponen tanto el sistema patriarcal como la lógica capitalista contemporánea.

Ambientada en un futuro cercano, la historia presenta un mundo donde una sustancia milagrosa permite a las mujeres rejuvenecer y cumplir con los estándares de belleza impuestos por el sistema. La protagonista, Elisabeth Sparkle —una actriz de mediana edad marginada laboral y afectivamente por su envejecimiento— se convierte en símbolo de una industria que explota sus inseguridades y la impulsa a borrar todo signo de vejez. A través de una puesta en escena estilizada y cargada de simbolismo corporal, el film evidencia cómo el cuerpo femenino envejecido es percibido como obsoleto, desechable e incómodo para la mirada social y mediática.

La violencia simbólica del sistema patriarcal se encarna en el personaje de Harvey, director de televisión y jefe de Elisabeth, para quien la apariencia es una forma de valor y la juventud, una moneda de cambio. El horror corporal opera aquí como un espejo grotesco de la presión estética, donde la transformación física implica una progresiva pérdida de identidad. En este sentido, *The Substance* se inscribe en una tradición crítica del cine feminista, revelando el costo emocional y físico de intentar ser y permanecer “visible” en una cultura que invisibiliza a la mujer que envejece.

A partir de un enfoque narratológico, por medio del análisis actancial, se buscará desentrañar cómo el relato fílmico construye y comunica la problemática del envejecimiento femenino como una experiencia socialmente condicionada. Se pondrá especial atención en cómo se estructura el arco narrativo de Elisabeth, reflejando su progresiva obsolescencia, y en cómo los elementos narrativos y simbólicos profundizan tanto en su conflicto interno como en su confrontación con las expectativas sociales de belleza y juventud. Este tipo de análisis también permite explorar la dimensión semiótica del film, observando los contrastes que Elisabeth experimenta en su evolución —o involución— a lo largo del relato.

En resumen, este análisis no solo permitirá indagar *qué* se dice sobre el envejecimiento femenino, sino *cómo* se dice: es decir, cómo la estructura del relato y sus estrategias discursivas

sostienen, critican o complejizan dicha representación, contribuyendo a una comprensión más profunda del mensaje que propone la película.

1. Resumen del film.

The Substance, dirigida por Coralie Fargeat, es una película que mezcla el horror corporal con la crítica social. La historia sigue a Elisabeth Sparkle, una exestrella de Hollywood que, al borde de los cincuenta años, es despedida de su programa televisivo por considerarse “demasiado mayor” para la pantalla. Sumida en la desesperación por recuperar su lugar en una industria que solo valora la juventud y la belleza, acepta probar una sustancia experimental que promete devolverle su atractivo físico. Sin embargo, el tratamiento no rejuvenece su cuerpo, sino que genera una doble joven —Sue— que pronto comienza a ocupar su vida, desplazándola por completo. La película muestra cómo la obsesión por encajar en los estándares estéticos termina desintegrando la identidad de la protagonista. A través del terror y la hipérbole visual, *The Substance* denuncia los efectos del edadismo, la cosificación del cuerpo femenino y la presión simbólica ejercida por la cultura mediática sobre las mujeres que envejecen.

2. Personajes principales.

A continuación, se presentan los principales personajes del film *The Substance*, con el fin de identificarlos correctamente en el posterior análisis actancial y conocer, a grandes rasgos, la relación que existe entre ellos y la protagonista.

a. Elisabeth Sparkle, interpretada por Demi Moore.

Es la protagonista del film. Fue una de las actrices más deseadas y exitosas de Hollywood en su juventud, fue ganadora de un Óscar y tiene su propia estrella en el paseo de la fama. Durante los últimos años ha sido rostro de un programa de *fitness*, pero mientras se aproxima a los cincuenta años de edad su carrera comienza a decaer rápidamente. El hecho de que ha construido su identidad

en torno a su apariencia física le comienza a pasar factura y cada vez más aumenta su temor por ser relegada de la pantalla y de la industria del entretenimiento. Su vida como actriz, época de gloria y posterior caída son representadas de manera simbólica desde el inicio del film: la construcción de su estrella en el Paseo de la Fama, los homenajes a su carrera, el paso del tiempo, la fractura y posterior desinterés y olvido de ese mismo símbolo en el suelo, anticipan la desintegración de su imagen pública y su exclusión del mundo del espectáculo por el solo hecho de envejecer.

Representa a la mujer en una sociedad y una industria que la valida únicamente por su apariencia y juventud, y muestra las consecuencias extremas de internalizar y perseguir esos ideales destructivos. Es una figura trágica que se convierte en una víctima de sí misma y del sistema.

b. Sue, interpretada por Margaret Qualley.

Es la contraparte de Elisabeth: una versión más joven, bella y "perfecta", creada a partir de su ADN luego de que Elisabeth se inoculara la sustancia. Literalmente sale del cuerpo de ella. Tiene alrededor de 20 años y rápidamente ocupa el lugar que Elisabeth pierde en el programa de televisión. Al principio aparece como una extensión de su yo joven, pero a medida que avanza la historia, se convierte en antagonista, generando un desequilibrio emocional en Elisabeth y usurpando no solo su espacio laboral, sino también su identidad.

c. Harvey, interpretado por Dennis Quaid.

Es el director del canal donde se transmite el programa que protagonizaba inicialmente Elisabeth. Representa todo lo grotesco, sexista, superficial y patriarcal del medio televisivo y del sistema. Es él quien decide despedir a Elisabeth, marcando su expulsión del mundo mediático por considerarla "no apta" debido a su edad. Harvey encarna el poder masculino que legitima la juventud femenina como valor de mercado y empuja a la protagonista hacia la desesperación, motivando su decisión de usar la sustancia para recuperar su lugar en la industria.

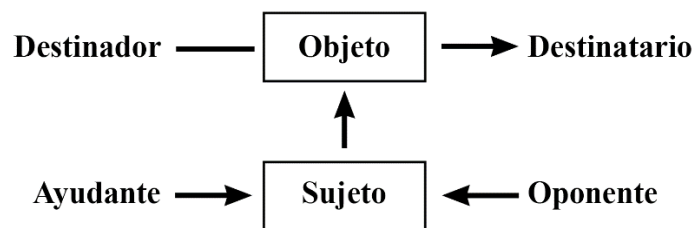
d. Fred, interpretado por Edward Hamilton-Clark.

Es un excompañero de Elisabeth. Se presenta como un personaje secundario, pero su rol es simbólicamente significativo dentro del relato. Representa una salida saludable al conflicto que vive la protagonista, por medio del afecto y validación no mediada por parámetros estéticos ni por la lógica de espectáculo. Fred la admira de manera sincera, destacando que para él sigue siendo la mujer más hermosa que haya visto, no considerando su edad. Es la antítesis de Harvey. Sin embargo, no logra consolidarse como una alternativa real, ya que su visión entra en conflicto con el mandato social que Elisabeth ha interiorizado.

III. Análisis Actancial.

1. Definición y motivación.

El modelo actancial es un tipo de análisis desarrollado por el lingüista, investigador y semiólogo francés Algirdas Julien Greimas (1971, p. 276). Constituye una herramienta fundamental dentro del campo de la narratología estructural. El principal propósito que posee es el de identificar las funciones narrativas esenciales que operan en todo relato, independiente de su género, soporte o complejidad, identificando seis facetas o actantes: sujeto, objeto, ayudante, oponente, destinador y destinatario. A su vez, estos actantes se dividen en tres oposiciones, cada una de las cuales forma un eje: El eje del deseo (sujeto/objeto), el eje de transmisión (destinador/destinatario) y el eje de poder (oponente/ayudante).



En términos generales, el modelo actancial inicia en el supuesto de que todo relato se articula en torno a un sujeto que persigue un objeto, cuya búsqueda está condicionada por fuerzas que lo ayudan o lo obstaculizan. Esta lógica no está meramente restringida a personajes humanos o físicos, sino que los actantes pueden estar representados por instituciones, discursos, fuerzas simbólicas o estructuras sociales, y es precisamente en esta versatilidad, lo que hace que este tipo de análisis se vuelva una herramienta adecuada para abordar especialmente las narrativas complejas y contemporáneas, donde las tensiones son expresadas más allá de la acción visible y pueden estar conformadas por construcciones culturales, representaciones visuales y conflictos internos, como sucede en la película que es objeto del presente análisis.

En el contexto de la investigación centrada en el film *The Substance* y su representación del cuerpo femenino que envejece, el modelo actancial permite organizar el análisis de manera sistemática. La protagonista, Elisabeth Sparkle, se analiza como sujeto actancial, pero más allá de su carácter individual, encarna una figura simbólica que representa a las mujeres que han sido construidas y formadas bajo un estándar de valores que se basan en lo que el sistema demanda a

través de los medios, la industria del espectáculo y la importancia que estos le confieren a la juventud y a la belleza como condiciones de visibilidad y pertenencia. Su búsqueda no se limita a recuperar la juventud corporal, sino que apunta a restablecer su lugar en el orden simbólico de la cultura visual.

En el presente análisis, este modelo de estudio permite unir la estructura formal del relato con sus dimensiones simbólicas y culturales, desmarcándose de otros métodos que se centran de manera exclusiva en el contenido temático, permitiendo abordar al cine como un dispositivo de sentido, donde el conflicto de una mujer que envejece es representado no solo como un drama personal, sino como la puesta en escena de un sistema que administra cuerpos, deseos y visibilidad.

El esquema actancial de Greimas no solo resulta útil como herramienta estructural, sino que se presenta como un recurso interpretativo altamente eficaz cuando se trata de abordar relatos donde el conflicto central está atravesado por relaciones de poder simbólico. Su aplicación en el estudio de *The Substance* permite no solo entender cómo se articula el relato, sino también cómo ese relato participa activamente en la producción de sentido sobre el cuerpo, el género y la exclusión.

2. Identificación y análisis de los Actantes en *The Substance*.

2.1 Eje de Deseo.

a. El Sujeto.

En *The Substance*, el sujeto de la acción es Elisabeth Sparkle, una mujer que representa el arquetipo de la estrella mediática cuya identidad ha sido forjada en función de su visibilidad y de su cuerpo como espectáculo. Tuvo un pasado como estrella de Hollywood, incluso ganadora de un premio Óscar. Durante gran parte de su vida, Elisabeth goza del reconocimiento público gracias a su apariencia física, primero como actriz de cine y luego como figura televisiva del fitness. Se presenta como una mujer solitaria, carente de relaciones afectivas significativas más allá de su ámbito profesional. Sin embargo, conforme avanza en edad, comienza a experimentar un proceso de invisibilización social que refleja las estructuras simbólicas de poder en torno a la feminidad.

Según Laura Mulvey, el cine ha construido históricamente a la mujer como objeto de la mirada masculina, y una vez que ese objeto pierde su atractivo conforme envejece, deja de ser útil al sistema narrativo y visual (1989, p. 19).

La figura de Elisabeth ilustra lo que María Luisa Latorre (2023, p. 8) conceptualiza como la “mujer obsoleta”: aquella que ha sido expulsada de los márgenes de la representación porque su cuerpo ya no cumple los estándares estéticos del mercado y la cultura patriarcal. La obsolescencia femenina, en este sentido, no solo es biológica, sino también simbólica y mediática. Esta idea es reforzada por el jefe de Elisabeth, quien establece explícitamente una “fecha de caducidad” para la imagen femenina, dándole a entender que ella llegó a ese límite, de forma misógina y violenta, lo que evidencia que en el ámbito del espectáculo el cuerpo de la mujer no le pertenece a ella, sino al deseo ajeno y al capital simbólico que representa.

A partir de este momento, el film muestra cómo Elisabeth internaliza el mandato de mantenerse joven, deseable y visible. Naomi Wolf declara que “el mito de la belleza siempre dicta una conducta, y no una apariencia” (2020, p. 23) y esto se convierte en un dispositivo disciplinario que lleva a las mujeres a sentir la obligación de mantenerse jóvenes y bellas, haciéndolas dependientes del reconocimiento externo y del juicio visual. Elisabeth, entonces, se ve forzada a confrontar un sistema que le exige desaparecer o transformarse. Su angustia responde a la percepción de que su valor ha sido reducido a su apariencia, y que fuera de los parámetros normativos de juventud y belleza, no existe posibilidad de ser amada, vista o deseada.

Su vulnerabilidad ante lo que demanda su entorno y su necesidad de sentirse aprobada por ese mundo es tal que queda expuesta cuando rechaza a Fred, un excompañero que siempre ha sentido una profunda admiración y sentimientos por ella, y que le ofrece una salida —tanto literal como metafórica— en la que Elisabeth no necesitaría cambiar como es para ser valorada en cada aspecto de su vida. El hecho de que prefiera continuar en la lógica del espectáculo y el deseo social, en lugar de aceptar una salida afectiva sincera, da cuenta de una interiorización profunda de los mandatos culturales.

Como plantea Teresa De Lauretis, la construcción de la mujer como sujeto en el discurso cultural dominante se produce desde una posición de exclusión: no se le asigna un lugar propio de enunciación, sino que se la representa desde códigos ajenos. La mujer aparece entonces como un “no-lugar”. Es Alicia al otro lado del espejo. Una figura que el lenguaje simbólico del cine muchas veces deja fuera de la posibilidad de representarse por sí misma (1992, p. 10). En este marco,

Elisabeth Sparkle se inscribe en un relato que no ha construido, pero al que responde: su identidad está condicionada por representaciones que la sitúan en una posición de objeto antes que la de sujeto, y es precisamente en esa contradicción desde donde nace su tragedia.

La ruptura definitiva con el mundo simbólico que la ha sostenido ocurre cuando es despedida por su edad. En ese momento, Elisabeth pierde su lugar en el sistema mediático, y con ello, su identidad. Como sostiene Mercedes Fernández-Martorell, el cuerpo bajo el capitalismo se convierte en una mercancía evaluada por su funcionalidad, y una vez que deja de ser productivo o deseable, se desecha (2018, p. 30). Es entonces cuando Elisabeth toma la decisión de utilizar una sustancia experimental que promete devolverle la juventud y belleza perdida. Este acto no solo marca la ruta hacia la transgresión ética y corporal, sino que también revela la crudeza del mandato social que obliga a las mujeres a mantenerse vigentes, incluso a costa de sí mismas.

En este punto, puede leerse también la operación imaginaria del cine, como dice Celia Fernández:

El cuerpo para cada sociedad, además de un hecho biológico, es un territorio cargado de representaciones en donde permanentemente se construye y deconstruye imágenes culturales, en donde se deja notar el espacio y el tiempo, y en donde se proyectan señas de identidad y de alteridad (2014, p. 314).

Elisabeth Sparkle no es solo una víctima de la industria del entretenimiento, sino también una representación trágica de la feminidad atrapada entre la mirada patriarcal, el mandato de la juventud eterna y la lógica del mercado.

b. El Objeto.

En *The Substance*, el objeto que impulsa la acción de Elisabeth Sparkle no se limita a la recuperación de la juventud como atributo físico. Más bien, representa el deseo de restaurar su valor simbólico en un entorno mediático que ha dejado de validarla. En la narrativa, el elemento que dispara el conflicto es una sustancia experimental que crea una versión mejorada y joven de ella misma; sin embargo, el verdadero motor de su búsqueda está en la necesidad de volver a ser deseada, visible y reconocida dentro de una industria que vincula la pertenencia con el cumplimiento del ideal de juventud.

Naomi Wolf analiza el ideal de belleza como una construcción cultural que opera políticamente sobre las mujeres. En su crítica, advierte que no se trata de una aspiración personal, sino de un sistema de control simbólico. En sus palabras: “La identidad de las mujeres debe apoyarse en la premisa de nuestra ‘belleza’, de modo que nos mantendremos siempre vulnerables a la aprobación ajena” (2020, p. 23).

Esta dependencia forma parte del núcleo del deseo de Elisabeth: no busca simplemente verse joven, sino recuperar ese vínculo de legitimidad que el sistema cultural le ha retirado junto con su lugar en la pantalla.

María Luisa Latorre, en *La Mujer Obsoleta*, desarrolla a lo largo de su libro la idea de que la mujer mayor es expulsada del espacio público y de los discursos visuales dominantes, donde la experiencia no es considerada un valor y lo que pesa es la edad:

Como mujer madura, empiezas a notar que los argumentos de las películas ya no te hablan. Representan los problemas de las personas más jóvenes y sus vínculos románticos, los problemas de la maternidad temprana y otros similares. Los rostros de los medios de comunicación no se parecen a los tuyos (2023, p. 145).

En este marco, el deseo de Elisabeth de “volver a ser mirada” no es un simple gesto narcisista, sino un intento desesperado por recuperar existencia simbólica. Cuando la despiden, no solo la sacan de la pantalla, sino también es eliminada como objeto de deseo. Algo que ocurre de manera expresa cuando quitan el anuncio de la ruta y remueven violentamente su rostro. Lo que deriva en un accidente por distraerse con ese suceso. Un accidente que puede considerarse simbólico, porque por enfocarse en su retiro mediático —el cartel del camino— no ve lo que ocurre en el resto de su entorno. Milagrosamente no sufre daño físico, pero interiormente está devastada.

Esta operación se relaciona directamente con la lectura de Laura Mulvey, quien define la dinámica visual del cine clásico en términos de poder y género. La autora afirma que “el placer en la mirada ha sido dividido entre activo/masculino y pasivo/femenino” y que el hombre es “el portador de la mirada, la mujer la imagen” (1989, p. 11). En la medida en que Elisabeth deja de ser imagen deseable, también deja de existir dentro del contrato simbólico que la mantenía presente. Su cuerpo envejecido se vuelve invisible en un sistema donde la visibilidad es la condición de posibilidad para el reconocimiento.

La tragedia del personaje es que el objeto que desea —la juventud y belleza como vía de validación— termina por desplazarla y reemplazarla. La sustancia no le devuelve su lugar, sino que produce a Sue, una versión más joven y funcional que ocupa su espacio. En términos simbólicos, Elisabeth desaparece para dar paso a una nueva mercancía más rentable. El objeto deseado se revela no solo inalcanzable, sino también aniquilador. Mientras Elisabeth está al control se vuelve una mujer que no produce, que ya no tiene un propósito. Asume sumisamente esa obsolescencia que el sistema le endosa y solo espera que pase el tiempo para que nuevamente — por otros siete días— su “otro yo” tome el control, porque solo a través de Sue siente que puede seguir existiendo como objeto de deseo y tiene un valor para los demás.

En este contexto, Víctor Manuel Alvarado, tomando como referencia el concepto de biopoder de Foucault, afirma que:

Actualmente toda vida se ordena en relación directa con la circulación mercantil, a tal grado que adquirimos cualidades para vendernos mejor. En términos de la administración del biopoder de todo cuerpo y corporalidad, estas naturalizaciones resultan fundamentales. Lo que está tras todo ello es el fetichismo de la mercancía (2018).

Desde esta perspectiva, Elisabeth no desea simplemente un cuerpo nuevo, sino volver a convertirse en símbolo válido dentro de un orden simbólico que la ha desechado. Lo que persigue no es algo inherente a su identidad, sino una forma que el entorno le exige asumir para seguir existiendo.

En resumen, el objeto de deseo de Elisabeth Sparkle no es únicamente la juventud, sino lo que obtiene a través de ella. La restauración de una subjetividad culturalmente reconocible, en un sistema que ha hecho del cuerpo femenino un espacio de vigilancia, desposesión y consumo.

2.2 Eje de transmisión.

a. El Destinador.

El destinador, en el film de Fargeat, no es un elemento único. Está conformado por una serie de factores que impulsan a Elisabeth a buscar el objeto de deseo.

Se puede establecer que la sociedad y la industria del entretenimiento son los más evidentes y potentes destinadores. La cultura de la celebridad, los medios de comunicación y los estándares de belleza impuestos ejercen la presión más fuerte sobre las mujeres, especialmente en aquellas que son rostros y figuras públicas. Les obliga a mantenerse jóvenes o al menos parecerlo, a cualquier costo. Naomi Wolf explica que la industria de la pornografía tuvo una influencia importante en la cultura popular de los años 90, en que la mujer consideraba a las actrices y modelos que aparecían en estos medios como ejemplo de cuerpo ideal, y que supuso un aumento en las cirugías de implantes mamarios. Las revistas femeninas publicaban artículos que incentivaban esta práctica sin considerar los riesgos asociados a estas operaciones, que incluso podría llevarlas a la muerte. Para el sistema capitalista el interés era vender, al mismo tiempo que entre líneas se le decía a la mujer que sus pechos eran imperfectos y debía hacer algo al respecto (2020, pp. 15-16).

Toda esta presión que se ejerce desde la industria del entretenimiento sobre la mujer y su cuerpo, se representa en el film a través de un personaje masculino, que es el jefe de Elisabeth — Harvey—, que no solo utiliza el discurso de la obsolescencia mediática y el envejecimiento físico para despedir a la protagonista, sino que evidentemente tiene interiorizadas esas ideas misóginas y denigrantes. En Harvey se concentra todo el poder del discurso capitalista y patriarcal del sistema que ve a la mujer —y el cuerpo de la mujer— como un producto que puede ser comercializado y que producirá un beneficio económico en tanto permanezca como objeto de deseo, pero que, si se escapa levemente de los parámetros permitidos, dejará de cumplir su función y podrá ser desechado. El contraste es que Harvey es un hombre de la misma edad que Elisabeth, lleno de imperfecciones y una apariencia física y comportamiento totalmente opuesto a lo que exige, siendo una metáfora de la sociedad imperfecta, que teniendo un comportamiento reprochable y hasta repugnante con la mujer, se da con el derecho de exigirle y presionarla a vivir de un modo que ese mismo sistema le impone para permanecer vigente.

Otro elemento que se instala como destinador es la autopercepción de Elisabeth acerca del envejecimiento. Desde que escucha el diálogo telefónico entre Harvey y un personaje desconocido, presumiblemente parte del equipo de producción del canal, en que se refiere a ella dura y vulgarmente respecto de su edad y permanencia en pantalla “más allá de lo que debería”, el espejo se vuelve su enemigo y los reflejos se vuelven parte de la conciencia que le recuerda constantemente a la protagonista acerca de su apariencia y el paso de los años sobre su cuerpo. La insatisfacción y miedo a la irrelevancia actúan como un destinador autoimpuesto. Es el resultado

de una construcción social en la que ha vivido toda su vida y que ahora se vuelve un fantasma que la persigue y atormenta. El espejo no le dice que está vieja, sino que es su propia mente la que juega con ella. Del mismo modo que una persona que sufre de algún trastorno alimenticio y que al mirarse al espejo asegura que sigue con peso extra, Elisabeth no logra concebir que la imagen que ella proyecta sea lo que el mundo exterior espera de ella. Incluso cuando se contempla en la enorme foto que tiene de sí misma en el living, se aprecia como una pequeña silueta en contraste con el tamaño de la imagen que representa su época de gloria en la industria del espectáculo. El reflejo trastocado también lo encuentra en la esfera de cristal que le recuerda el brillo de su juventud y la aclamación del público, pero se ve deformada y termina rompiéndolo contra su propia imagen, que fractura el vidrio a la altura del ojo, para decirnos que ahora todo lo verá distorsionado y la preparará para tomar una de las peores decisiones de su vida.

Como expresa Giorgio Agamben: “El miedo prepara para aceptarlo todo” (cit. en Aeschimann, 2015), y es ese miedo que la sociedad ha impuesto y ha integrado en la mente de la mujer con respecto a la idea de la obsolescencia por el paso de los años, lo que impulsa a Elisabeth a aceptar cualquier solución a este “problema”, con tal de no volverse invisible para el resto del mundo y culmina en la utilización de un suero experimental que la llevará a transar con lo ético y saludable, clínicamente hablando.

Ya habiendo utilizado la sustancia, todo esto queda manifiesto y confirmado cuando se prepara para la cita con Fred, en un último intento por sentirse viva y admirada siendo ella misma. Se viste y maquilla para salir, pero luego de mirarse al espejo buscando su propia aprobación para encontrarse digna de admiración por otros, sale del baño para enfrentarse a una imagen de Sue y se siente insegura, repitiendo este intento de reconstruir su apariencia una y otra vez, hasta que finalmente ve su imagen totalmente distorsionada en la manilla de la puerta, en contraste con el enorme anuncio que presenta la imagen de Sue —mujer joven y deseable—, se arranca todo el maquillaje y decide no salir.

b. El Destinatario.

Dentro del esquema actancial, el destinatario es el personaje que recibe las consecuencias de las decisiones del sujeto y su vínculo con el objeto de deseo. En *The Substance*, este rol se encarna en distintos niveles, tanto dentro como fuera del relato. Inicialmente, pueden identificarse

dos figuras claras como destinatarias: Elisabeth y Sue. No obstante, si se amplía la lectura hacia las dimensiones simbólicas y discursivas de la película, puede sostenerse que el relato interpela también al espectador —y de modo particular a las espectadoras— como parte de este entramado de recepción. La película no sólo presenta una historia individual, sino que articula una advertencia dirigida a quienes participan de la lógica social que impone a la mujer la necesidad de mantenerse vigente mediante la autoexplotación corporal.

La presión social hacia la mujer que envejece, y que reproduce modelos de deseo impuestos, es representada no como una condena inevitable, sino como una amenaza latente que se perpetúa por medio de decisiones individuales que, si bien parecen libres, responden a exigencias estructurales. La protagonista encarna este conflicto: no hay una obligación explícita que la fuerce a rejuvenecer, pero sí un entorno simbólico que condiciona su percepción de sí misma y del valor de su cuerpo, transformándola en un producto del cual el sistema —esencialmente mediático y capitalista— se apropia y extrae beneficios hasta su agotamiento.

En el plano intradieгético, Elisabeth es la primera destinataria, pues recibe de manera directa las consecuencias de su propia decisión: al recurrir a una sustancia experimental para revertir su proceso de envejecimiento, pone en juego su salud física, mental y emocional. Como ya se ha argumentado en el análisis del Objeto, lo que ella busca no es simplemente un cuerpo joven, sino la posibilidad de reincorporarse al sistema bajo los parámetros que este impone a las mujeres. Consciente de que esa elección implica transar con su integridad personal, Elisabeth actúa impulsada por el miedo a desaparecer del espacio mediático y simbólico. Desde el momento en que cruza el umbral de lo natural, es violentamente atravesada por las consecuencias de su elección: sufre un proceso de transformación corporal doloroso, pierde el control sobre sí misma, y es suplantada por una figura externa —Sue— que emerge de su propia esencia, pero comienza a vivir como una alteridad.

Esta escisión convierte a Sue en una segunda destinataria, pues es quien materialmente accede a los beneficios del objeto deseado: juventud, belleza, deseo social y visibilidad. A través de sus cualidades físicas, Sue ingresa rápidamente en los circuitos del espectáculo y de la fama, ocupando el espacio simbólico que Elisabeth había perdido. Lo paradójico es que Sue no se presenta como un instrumento para que Elisabeth recupere su lugar, sino como una entidad autónoma que desea cortar todo vínculo con su contraparte. Lejos de actuar como una extensión positiva de Elisabeth, Sue la desprecia, reproduciendo la misma lógica edadista que estructura el

sistema al que ambas están sujetas. La ve como una figura acabada, una mujer vieja e indigna de representar algo valioso, y por ello busca eliminarla.

El relato, lejos de resolver este conflicto como un proceso de reintegración o liberación, se convierte en un recordatorio brutal de que incluso las decisiones más radicales, como someterse a un procedimiento extremo, no garantizan la recuperación del deseo o la validación. De hecho, pueden terminar por reforzar las mismas estructuras que se intentan resistir. Elisabeth no solo fracasa en su búsqueda, sino que colabora —aunque involuntariamente— en la reafirmación del orden que la excluye.

En última instancia, los destinatarios de su recorrido no son solo Elisabeth, Sue y el espectador, sino también las estructuras que sostienen el sistema de representación y explotación del cuerpo femenino: la lógica que convierte el cuerpo en valor de cambio, la industria que opera sobre la imagen como forma de control, y el mandato de la juventud como única vía legítima de reconocimiento social. El trayecto del sujeto, por tanto, no libera, sino que evidencia la imposibilidad de romper con un sistema que transforma cada intento de reapropiación en una nueva forma de sometimiento.

2.3 Eje de Poder.

a. El Oponente.

En la estructura actancial propuesta por A. J. Greimas, el oponente representa aquello que se interpone entre el sujeto y la consecución del objeto de deseo. En *The Substance*, este rol no se atribuye a un personaje puntual ni a una circunstancia aislada, sino a un entramado de fuerzas simbólicas, institucionales y culturales que obstaculizan de manera constante y estructural el desarrollo del sujeto. Dichas fuerzas se inscriben tanto en el entorno de la protagonista como en su interioridad, operando desde múltiples frentes y revelando la complejidad del oponente como dispositivo sociocultural.

El principal oponente que enfrenta Elisabeth Sparkle es el sistema de representación social, que regula el valor del cuerpo femenino en función de tres parámetros clave: juventud, belleza y rentabilidad. Este sistema no se manifiesta a través de un antagonismo visible o explícito, sino que

actúa como una presencia difusa, incorporada en las prácticas y discursos que atraviesan su vida cotidiana. Su acción no depende de la violencia física, sino del poder simbólico que determina quién tiene derecho a ser visto, deseado y validado.

Este oponente se expresa, en primer lugar, mediante la interiorización del mandato social. Elisabeth reproduce en sí misma las exigencias del sistema sin necesidad de coerción externa. Su trayectoria como figura del espectáculo la ha entrenado para responder a esos estándares de forma automática. Su temor a la invisibilización crece a medida que su cuerpo se aleja de los modelos normativos, y su progresiva exclusión de los espacios mediáticos refuerza su sensación de obsolescencia. La escena en la que es despedida por “haber pasado de edad” no representa solamente una pérdida laboral, sino una expulsión simbólica de la esfera pública, donde ya no es considerada apta para ser mirada.

Este golpe no es el primero ni el único. La eliminación de su imagen de los espacios promocionales y la reacción indiferente de su entorno profundizan la fractura entre Elisabeth y el sistema que antes la celebraba. Incluso el accidente automovilístico que sufre tiene menos impacto emocional que la pérdida de visibilidad mediática. Esta jerarquización de afectos demuestra el grado de sometimiento subjetivo que ha alcanzado. Elisabeth no busca rehacer su vida tras el despido, sino recuperar su lugar, aun cuando esto implique someterse a un proceso radical y doloroso. La negación de su envejecimiento no se presenta como vanidad, sino como el resultado lógico de un sistema que castiga el paso del tiempo en los cuerpos femeninos.

La relación con Fred, quien le ofrece una vía de escape digna y afectiva, se ve truncada precisamente porque su propuesta no se enmarca dentro de los códigos de validación del sistema. Elisabeth no puede aceptar esa salida, porque en términos simbólicos no representa una forma de existir dentro del orden que le da sentido a su vida. El oponente, en ese sentido, ha colonizado no solo su cuerpo, sino también su deseo, impidiéndole concebir alternativas.

Con la aparición de Sue —su doble joven y deseable— el conflicto se intensifica. Aunque en un inicio no se presenta como enemiga, Sue se transforma rápidamente en una figura que obstaculiza la permanencia simbólica de Elisabeth. Cumple con todos los requisitos que el sistema demanda: juventud, belleza, disponibilidad. Pronto deja de ser un medio para la reintegración de Elisabeth y se convierte en su reemplazo. Este desplazamiento se torna total cuando Sue comienza a tomar decisiones autónomas que afectan directamente a su contraparte, apropiándose de su vida, su cuerpo y su lugar en el mundo.

El giro irónico y cruel se produce cuando Sue, nacida del deseo de permanecer vigente, reproduce la misma lógica que motivó su creación: desprecia a Elisabeth por su edad, la oculta, la rechaza y finalmente la ve con repulsión. El oponente ha sido tan eficaz que ha logrado replicarse en quien, en apariencia, vino a cumplir el deseo del sujeto. Elisabeth, en su intento por adaptarse a los mandatos del sistema, ha generado un monstruo que encarna su exclusión definitiva.

El relato no plantea una redención posible. La protagonista no logra reinsertarse en el sistema, ni escapar de él. La figura del oponente —representada por las estructuras sociales, el orden simbólico y la lógica del espectáculo— se impone de forma irreversible. Cada decisión tomada por Elisabeth no debilita al oponente, sino que lo fortalece, reafirmando su dominio sobre el cuerpo, el deseo y el imaginario social.

En conclusión, el oponente en *The Substance* no actúa como un simple obstáculo externo, sino como una estructura internalizada que opera desde el cuerpo y la subjetividad misma del sujeto. La crítica que propone el film se dirige precisamente a esa maquinaria que degrada y explota la imagen de la mujer en función de estándares prácticamente inalcanzables, y que la descarta cuando deja de cumplirlos. La figura de Sue, despreciando y desplazando a Elisabeth, es la representación última de ese sistema que transforma a la mujer en un objeto de consumo desechable, condenado a desaparecer cuando pierde su funcionalidad simbólica.

b. El Ayudante.

En el esquema actancial, la figura del ayudante corresponde a aquello que colabora o asiste al sujeto en su trayecto hacia la obtención del objeto de deseo. Puede manifestarse como un personaje concreto, una fuerza simbólica, un recurso material o incluso un impulso interno que lo motiva a actuar. En *The Substance*, esta figura aparece de forma ambigua, fragmentada y, en última instancia, ineficaz, evidenciando la profundidad del conflicto que enfrenta la protagonista en un entorno marcado por exigencias de visibilidad, juventud y belleza.

Elisabeth Sparkle transita entre dos formas de reconocimiento: por un lado, el que proviene del afecto genuino, que permitiría aceptarse en su estado actual sin necesidad de transformación; por otro, el que responde al mandato social, que exige la adecuación a ciertos parámetros estéticos y productivos para conservar un lugar en el mundo. En este contexto, la figura del ayudante se ve tensionada por la imposibilidad de ofrecer una salida real al conflicto, ya que las estructuras que

oprimen al sujeto son de tal magnitud que incluso los intentos de apoyo terminan neutralizados o revertidos.

En los primeros minutos del film, Fred —excompañero de Elisabeth— aparece como una figura de ayuda genuina. Se presenta como un hombre comprensivo, afectuoso y admirativo, que la valora por quién es y no por cómo luce. No obstante, su presencia resulta incómoda para Elisabeth, pues su actitud entra en contradicción con el discurso recibido por parte de su jefe y con los valores internalizados a lo largo de su carrera. Aunque Fred encarna una posibilidad de validación no mediada por la lógica del espectáculo, su propuesta resulta inviable para la protagonista, ya que no responde a los códigos que rigen su autopercepción y su vínculo con el entorno. Elisabeth no lo rechaza por lo que él es, sino porque la alternativa que representa no es compatible con el sistema que la constituye. Aceptarlo significaría reconocer una vía de existencia que escapa a los estándares de visibilidad y éxito que la industria le ha impuesto desde joven.

Otra figura que puede interpretarse como ayudante es el enfermero, quien aparece brevemente, pero cumple una función determinante. Al identificar la angustia de Elisabeth, decide entregarle —sin mediar palabras— un dispositivo que contiene la información sobre la sustancia rejuvenecedora. Si bien su gesto parece motivado por la empatía o incluso por una experiencia compartida, la ausencia de diálogo o advertencia lo convierte en un facilitador pasivo de una transformación cuyos riesgos no son expuestos. En ese sentido, el ayudante transita hacia una forma ambigua de mediación, que más que asistir, habilita el acceso a un recurso que profundizará el conflicto.

A partir de este momento, la sustancia misma se convierte en el nuevo ayudante: un instrumento que promete devolverle a Elisabeth su lugar en el mundo, bajo los parámetros del sistema del espectáculo. Sin embargo, la transformación que desencadena no representa una recuperación del sujeto, sino una fragmentación irreversible. La aparición de Sue, su doble joven y deseable, demuestra que la ayuda ofrecida por la sustancia no estaba destinada a la reintegración simbólica de Elisabeth, sino a su desplazamiento definitivo. Aquello que parecía asistirle, termina por condenarla a la desaparición.

La narrativa del film deja en evidencia que no hay ayudante eficaz frente a la magnitud del oponente, puesto que el conflicto que enfrenta Elisabeth no es individual ni episódico, sino estructural. La película subraya así la potencia de los mecanismos de control que operan sobre el cuerpo femenino, y cómo incluso los gestos de ayuda quedan anulados por la fuerza del mandato

social. Elisabeth no puede aceptar el afecto ni el cuidado si estos no le aseguran un lugar en la esfera del deseo y la visibilidad pública. El sistema ha colonizado su subjetividad al punto de hacer inconcebible cualquier vía que no implique responder a los estándares impuestos.

En esta línea, el film propone que la dificultad de hallar un ayudante real no radica en la ausencia de apoyos, sino en la imposibilidad de que estos resulten significativos en un orden simbólico que invalida toda forma de existencia femenina que no sea joven, bella y rentable. Incluso los recursos que se presentan como soluciones —como la sustancia rejuvenecedora— se transforman en mecanismos de reafirmación del sistema, y no en dispositivos de emancipación.

3. Una breve mirada desde el psicoanálisis.

Según un análisis tradicional del personaje de Elisabeth, ella buscaba ser deseada y ese será el objetivo que la impulsará a inocularse la sustancia. Si bien Fred está dentro del grupo que anhela ser parte del mundo de Elisabeth, cuando su carrera va en decadencia y es reemplazada por su alter ego, su otrora compañero no le es suficiente.

La pregunta que surge es, ¿por qué no fue suficiente si era un hombre de carne y hueso quien demanda su atención? Para responder esta interrogante es pertinente hacer una lectura a la estructura del aparato psíquico de la protagonista, desde Lacan.

Para Lacan, el ser humano es un sujeto deseante, “provisto” de una falta al devenir escindido en la cultura. Esa escisión le hace construir un deseo de una carencia que nunca tuvo y que será determinada por el gran Otro (normalmente constituido por las figuras materna y/o paterna) (2009, p. 104). De esta forma es como se configuran las estructuras neuróticas, de entre ellas las más comunes serán las obsesivas y las histéricas.

En el caso de Elisabeth, se manifiesta una neurosis histérica, ello en la medida en que respecto de la carencia desea ser el deseo del Otro, pero de tal forma que se configura psíquicamente, o más bien, se identifica con el deseo del Otro:

“En efecto el deseo de la histérica es esencialmente y como tal, no deseo de un objeto, sino deseo de un deseo, esfuerzo por mantenerse frente a ese punto donde ella llama su deseo, el punto donde está el deseo del Otro. Ella se identifica, por el contrario, a un objeto”. (2010, pp. 415-416)

Respecto de ello, una nueva pregunta surge y es ¿quién es el gran Otro de Elisabeth? En el caso del análisis actancial, parece ser que el gran Otro se identifica con el destinador, con aquel que se beneficia de este deseo histérico, que podríamos reconocerlo en la multitud, representada simbólicamente también en Harvey. De esa forma, vemos que su deseo se relaciona con el permanecer joven, el ser deseada -de plano- sexualmente.

Es por esto que Fred no logra siquiera que Elisabeth llegue a la cena, porque cuando ella se prepara para salir, lo que ve en el espejo choca con su Ideal del Yo, no es lo que espera su gran Otro, menos cuando ella convive con un materializado Ideal del Yo, con una imagen viva, que sale del espejo (Sue).

IV. Conclusión.

La investigación y análisis de la película *The Substance*, desde un punto de vista narratológico y simbólico, ha permitido desentrañar los mecanismos mediante los cuales esta obra —que tiene características de cine comercial— construye, reproduce y cuestiona la representación del cuerpo femenino envejecido en la cultura contemporánea. A través del modelo actancial de Greimas, se pudo evidenciar de qué manera las estructuras del relato se articulan en torno a un conflicto que se transforma en el centro de la problemática de la protagonista, exponiendo el intento por resistir la exclusión simbólica que el sistema cultural y mediático impone sobre quienes dejan de encarnar los ideales de juventud y belleza.

El caso de Elisabeth Sparkle, su protagonista, expone con crudeza las tensiones entre subjetividad, cuerpo e imagen en un contexto que determina el valor de las mujeres en función de su visibilidad. El análisis permitió constatar que la trayectoria de este personaje no responde a una narrativa de transformación positiva, sino que por el contrario, termina en una disolución progresiva de su identidad. A través de los actantes se pudo identificar cómo los elementos del relato no solo cumplen funciones narrativas, sino que también reflejan estructuras simbólicas que operan en la realidad social, entre estos se encuentran los mandatos estéticos interiorizados, discursos normalizadores sobre el cuerpo y las relaciones de poder que atraviesan lo íntimo, lo político y lo mediático.

Uno de los hallazgos que destacan fue reconocer que las acciones que buscan y parecen estar orientadas a la emancipación de la protagonista, tal como lo fuera la decisión de transformarse para recuperar su lugar, terminan por reafirmar la misma lógica que la margina. Por otra parte, el oponente se deja ver como una estructura y no como un ente físico: es el sistema de representación social que construye a la mujer como objeto de deseo siempre que encarne ciertos parámetros basados en la edad, la belleza y la productividad, porque si deja de cumplirlos, simplemente la desecha, reafirmando la idea de la mujer cosificada y el concepto de obsolescencia. Y es en este sentido que se puede establecer que el film no ofrece una solución reparadora, sino más bien una clara denuncia del alto costo por intentar sostener una identidad construida de un discurso que proviene desde el exterior.

El análisis también dejó de manifiesto que las figuras que funcionan como ayudantes — Fred, el enfermero e incluso la misma sustancia— no logran ofrecer una salida alternativa real,

toda vez que el conflicto no tiene carácter de individual, sino que es estructural y está profundamente interiorizado por la protagonista. Cualquier gesto de apoyo se revela impotente ante la fuerza del orden simbólico que rige el valor de los cuerpos, evidenciando y reforzando la idea de que el envejecimiento femenino, tal como se presenta en *The Substance*, no es un proceso natural simplemente, sino una experiencia que se construye desde lo social y que está atravesada por relaciones de poder, exclusión y vigilancia.

En términos metodológicos, el uso del esquema actancial permitió sostener una lectura crítica del texto fílmico sin perder de vista su dimensión simbólica y, como herramienta, ofreció una estructura clara para abordar la narrativa, además de posibilitar una profundización en su discurso cultural, permitiendo conectar la ficción con las dinámicas sociales que inspiraron la película.

A modo de síntesis, se puede entonces decir que *The Substance* plantea que para la mujer que envejece en una cultura regida por los mandatos de la imagen y la productividad, los intentos de ayuda, por más genuinos que sean, resultan impotentes frente a un conflicto de raíz estructural y deja entrever que mientras los principios dominantes continúen asociando el valor femenino a su apariencia y utilidad social, toda tentativa de asistencia estará condenada a ser absorbida, neutralizada o devuelta en forma de exclusión.

Finalmente, este trabajo no solo da cuenta de un análisis cinematográfico, sino que es, a su vez, una invitación a reflexionar sobre como las representaciones visuales en este tipo de cine comercial han moldeado la manera en que las mujeres se ven a sí mismas y como son vistas por otros. Al exponer la violencia simbólica que recae sobre el cuerpo femenino envejecido, *The Substance* —y el presente análisis— abren un espacio para pensar en otras formas de narrar y de representar la imagen, especialmente la de la mujer, y en ese contexto, es posible que exista una resistencia, no en la transformación del cuerpo, sino en la transformación del marco que dicta lo que debe ser visto y lo que debe ser ocultado.

Filmografía.

The Substance. Dirigida por Coralie Fargeat, Mubi, 2024.

Referencias Bibliográficas.

Moore, Demi. *Inside Out: Mi Historia*. Barcelona, Roca, 2020.

De Lauretis, Teresa. *Alice Ya No: Feminismo, Semiótica, Cine*. Madrid, Cátedra, 1992.

Fernández-Martorell, Mercedes. *Capitalismo y cuerpo: Crítica de la razón masculina*. Madrid, Cátedra, 2018.

Greimas, Algirdas Julien. *Semántica estructural: Investigación metodológica*. Madrid, Gredos, 1971.

Horkheimer, Max y Theodor W. Adorno. *Dialéctica de la Ilustración*. Madrid, Trotta, 1994.

Kracauer, Siegfried. *De Caligari a Hitler: Historia psicológica del Cine Alemán*. Barcelona, Paidós, 1985.

Morin, Edgar. *El Cine o el Hombre Imaginario*. Barcelona, Paidós, 1991.

Latorre, María Luisa. *La Mujer Obsoleta*. Sevilla, Con M de Mujer, 2023.

Mulvey, Laura. *Visual and Other Pleasures*. London, Palgrave Macmillan, 1989.

Wolf, Naomi. *El mito de la belleza*. Madrid, Continta me Tienes, 2020.

Varios autores. *Biblia versión Reina Valera 1960*. Santiago de Chile, Sociedad Bíblica Chilena, 2021.

Lacan, Jacques. *El estadio del espejo como formador de la función del yo*. México, En Escritos 1. Siglo XXI, 2009.

Lacan, Jacques. *El seminario de Jacques Lacan Libro 5: Las formaciones del inconsciente 1957-1958*. Lanús, Paidós, 2010.

Referencias de Artículos.

Sontag, Susan. "The double standard of aging". *The Saturday Review*, 23 sep. 1972, <https://www.unz.com/print/SaturdayRev-1972sep23-00029/>.

Hobbs, Thomas. “Cómo una película de terror ayudó a demonizar a las mujeres mayores”. *BBC News Mundo*, 8 ene. 2023, <https://www.bbc.com/mundo/vert-cul-63528111/>.

Aeschimann, Eric. “Giorgio Agamben: La peur prépare à tout accepter”, *Le Nouvel Obs*, 20 sep. 2015, <https://www.nouvelobs.com/idees/20150917.OBS6031/giorgio-agamben-la-peur-prepare-a-tout-accepter.html>.

Alvarado, Víctor Manuel. “Cuerpo, Biopoder y Espectáculo”. *Reflexiones Marginales*, 1 abr. 2018, <https://reflexionesmarginales.com/blog/2018/04/01/cuerpo-biopoder-y-espectaculo/>.

Fernández, Celia. “el simbolismo social del cuerpo: body art (algunos ejemplos)”. *Revista de Antropología Experimental*, n°14, 2014, <https://revistaselectronicas.ujaen.es/index.php/rae/article/view/1799/1557>.