



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

**LICENCIATURA EN
HISTORIA DEL ARTE**

Escuela Nacional de Estudios Superiores,
Unidad Morelia

Habitar la mirada: Visibilización y
vigilancia en la obra de Almodóvar

T E S I S

QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE

LICENCIADA EN HISTORIA DEL ARTE

P R E S E N T A

ALMA CECILIA SOTO MONTOYA

DIRECTOR DE TESIS: DR. FRANCISCO JAVIER RAMÍREZ MIRANDA

MORELIA, MICHOACÁN

NOVIEMBRE, 2019



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
ESCUELA NACIONAL DE ESTUDIOS SUPERIORES, UNIDAD MORELIA
SECRETARÍA GENERAL
SERVICIOS ESCOLARES

MTRA. IVONNE RAMÍREZ WENCE

DIRECTORA
DIRECCIÓN GENERAL DE ADMINISTRACIÓN ESCOLAR
PRESENTE

Por medio de la presente me permito informar a usted que en la **sesión ordinaria 08** del **H. Consejo Técnico** de la Escuela Nacional de Estudios Superiores (ENES) Unidad Morelia celebrada el día **24 de agosto del 2019**, acordó poner a su consideración el siguiente jurado para la presentación del Trabajo Profesional del alumno (a) **Alma Cecilia Soto Montoya** de la Licenciatura en **Historia del Arte**, con número de cuenta **311313303**, con la tesis titulada: "Habitar la mirada: Visibilización y vigilancia en la obra de Almodóvar" bajo la dirección como **tutor** del Dr. Francisco Javier Ramírez Miranda.

El jurado queda integrado de la siguiente manera:

Presidente:	Dr. Cristian López Raventós
Vocal:	Mtra. Diana Moncada Vargas
Secretario:	Dr. Francisco Javier Ramírez Miranda
Suplente 1:	Dra. Jessica Fernanda Conejo Muñoz
Suplente 2:	Dr. David Gutiérrez Castañeda

Sin otro particular, quedo de usted.

Atentamente
"POR MI RAZA HABLARA EL ESPIRITU"
Morelia, Michoacán a, 23 de octubre del 2019.


DR. VÍCTOR HUGO ANAYA MUÑOZ
SECRETARIO GENERAL

AGRADECIMIENTOS INSTITUCIONALES

A la Universidad Nacional Autónoma de México, a través de la Licenciatura en Historia del Arte impartida en la Escuela Nacional de Estudios Superiores, unidad Morelia.

Al Programa de Apoyo a Proyectos para la Innovación y Mejoramiento de la Enseñanza (PAPIME) PE404018 titulado “Laboratorio de Historia del Arte”, por el apoyo recibido durante esta investigación.

Al Dr. Francisco Javier Ramírez Miranda por asesorarme y guiarme en el trayecto y compartir conmigo ideas que permitieran el desarrollo de este proyecto.

A los miembros de mi jurado, la Mtra. Diana Moncada Vargas, el Dr. Cristian López Raventós, el Dr. David Gutiérrez Castañeda, y la Dra. Jessica Fernanda Conejo Muñoz, por el apoyo y la dedicación de su tiempo para leerme y aportar ideas que han servido para enriquecer este trabajo.

AGRADECIMIENTOS PERSONALES

Cuando era una niña, entre tantas cosas, quise ser escritora. Las letras me apasionaron desde muy temprana edad, gracias a una enciclopedia llena de cuentos y otras cosas que me obsequiaron. Sin embargo, conforme más lo intentaba, más me daba cuenta de la complejidad que hay detrás de cada línea escrita, de la frustración que implica la aparente imposibilidad para plasmar las ideas y la dificultad que, muchas veces, tenemos para expresarnos. Recuerdo las palabras del Dr. Renato González Mello, entonces director del Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM, en aquella charla introductoria a la licenciatura: “si no tienen el hábito de la lectura y la escritura, están en la carrera equivocada”. Entonces supe que supondría un reto y que la base tan frágil que había formado a lo largo de mi vida se tambalearía con cada lectura, con cada ensayo.

Entré a esta licenciatura con una noción equivocada de la misma, pero con toda la disposición de entender su *verdadero* trasfondo. Y, aunque mis conocimientos al respecto eran escasos, si no es que nulos, desde un inicio conocí personas maravillosas, que no dudaron en compartir su conocimiento y guiarnos un poco en el trayecto. Es por ello que agradezco y guardo con un cariño inmenso a la Dra. Eugenia Macías Guzmán, la Dra. Rie Arimura y la Dra. Mónica Pulido Echeveste, porque sé que, aunque en distintos grados, asumimos un reto juntas, en el cual su apoyo y paciencia sirvieron para cimentar las bases de lo que he logrado ahora.

Agradezco también a los profesores que se fueron incorporando conforme la licenciatura crecía, aportando cada uno enseñanzas, buenas y malas, que me han permitido discernir a lo largo del camino. En particular agradezco al Dr. Francisco Javier Ramírez Miranda y el Dr. David Gutiérrez Castañeda, cuyas líneas de investigación encaminaron mis temas de

interés, y cuya disposición a compartir sus conocimientos, siempre estuvo abierta, no sólo en los temas concernientes a la universidad, también en torno a intereses más personales.

El camino no hubiera sido sencillo sin las amistades que forjé a lo largo de la carrera, algunas cumplieron su ciclo y otras lo inician. Pienso en Christian, quien aceptó su parte disidente con orgullo en el tiempo en el que yo lo hice, me acompañó y me enseñó que las complejidades de las relaciones no son tan complejas en sí. Pienso también en Yuli, quien siempre supo escucharme y levantarme en cada caída y cuya familia me acobijó en momentos. Agradezco también a Cristina, Ricci y Karla, por todo el cariño y apoyo que me han brindado y porque siempre han creído en mí, incluso cuando yo he dejado de hacerlo. Gracias a Gina, Leila, Karen, Vicky y el resto de mis compañeras de generación por el camino que, desde un inicio, recorrimos juntas.

Por último, pero en un lugar de suma importancia, agradezco a mi familia, a Refugio, mi madre, en primer lugar, porque supo soltarme para permitirme recorrer mi camino y, a pesar de la distancia, siempre ha permanecido a mi lado, con su apoyo y amor incondicionales, porque sin ella no habría llegado a donde estoy ahora. Agradezco a Luis, a mi abuelita Silvia y a mi tía Aída, que siempre han estado presentes, apoyándome y cuidándome en la distancia. Mis triunfos son suyos también.

Índice

RESUMEN	7
RESUMEN DE LAS CINTAS.....	9
INTRODUCCIÓN.....	13
CAPÍTULO 1	
LA ETNOGRAFÍA DE ALMODÓVAR ¿POR QUÉ VER ALMODÓVAR?	19
1.1 EL DESEO EN ALMODÓVAR	23
1.2 EL PERIODO DEL FRANQUISMO	27
1.3 LA MOVIDA MADRILEÑA: LOS INICIOS DE ALMODÓVAR	29
CAPÍTULO 2	
MIRADA.....	35
2.1 LA MIRADA EN EL CINE.....	36
2.2 MIRAR MÁS ALLÁ DE LO EVIDENTE: RELACIONES INTERDISCIPLINARIAS	39
2.3 MIRAR ADENTRO: LA CONSTRUCCIÓN DE LA MELANCOLÍA	44
2.4 VISIBILIZACIÓN.....	50
2.5 VIGILANCIA.....	53
CAPÍTULO 3	
CUERPO.....	63
3.1 FRAGILIDADES Y RAREZAS: LO <i>QUEER</i> EN ALMODÓVAR	63
3.2 CUERPOS TRANSDISCIPLINARES	71
3.3 HABITAR EL CUERPO, HABITAR EL ESPACIO.....	74
3.4 SIMULACIÓN Y DISIMULACIÓN	78
CONSIDERACIONES FINALES:	92
BIBLIOGRAFÍA.....	94
FILMOGRAFÍA	99

Resumen

Este trabajo surge y se produce desde el deseo. Se trata de un deseo que nace en la mirada y desemboca en el cuerpo. Un deseo que nombra otras posibilidades de ser y de desear. Para ello realizo el análisis de dos películas de Pedro Almodóvar: *La piel que habito* (2011) y *Julieta* (2016). Parto de dos conceptos que, inevitablemente, detonan otros, creando una red de conceptos que se problematizan en torno a lo que las cintas muestran: La mirada y el cuerpo. Uno y otro están ligados mediante la acción. Mirar podría parecer un acto pasivo, hasta que ejerce un propósito sobre aquello que mira, de forma que crea una repercusión directa sobre el cuerpo. Es entonces que interfieren los otros conceptos, donde la mirada adquiere un enfoque político: la visibilización y la vigilancia. La representación y las relaciones de poder parten del acto de mirar y son consecuentes en los cuerpos físicos, ya sea por medio de la identificación o de la opresión.

Habitar la mirada implica la capacidad de identificar sus diversas posibilidades, además de la empatía con otras miradas e ir más allá de la acción de un ver sin objetivo. El cine, desde el montaje, extiende sus alcances y logra que diversas miradas se conjunten e interactúen en un mismo espacio, llevando a la pantalla la representación de esos “otros” que no acostumbramos mirar. Almodóvar logra visibilizar seres y problemáticas que disienten de las representaciones del cine clásico, a partir de un cine que surge de un contexto de gran impacto político y social, mismo que ha evolucionado junto con los intereses del director.

Abstract

This work comes up and is produced from the desire. It's about a desire that is born in the sight and ends in the body. It's a desire that names other possibilities of being and desire. Because of that, I made an analysis of two Pedro Almodóvar's movies: "*La piel que habito*" (2011) and "*Julieta*" (2016). I start up two different concepts that, inevitably, brings out others, creating a net of concepts that question what is displayed in the movies: The sight and the body. Each, the sight and the body, are linked by the action. To look might seem like a passive action, until it has a purpose on what is looked, so it creates consequences on the body. It is then that the other concepts interfere, where the sight acquires a political approach: visibility and surveillance. The representation and the relation of power start from the act of looking and they are consistent on the physical bodies, either through identification or oppression.

To inhabit the look implies the capacity to identify their possibilities, furthermore the empathy with other looks, and to go beyond from the action of looking without any purpose. The cinema, seen from the montage expands its reach and achieves that many sights get together and interact in the same place, bringing to the screen the representation of the those "others" that we are not used to looking. Almodóvar achieves drawing visible beings some problems that differ from classic cinema representations, and a cinema that comes up in a context of great politic and social impact, same that has progressed together with the interests of the director.

Resumen de las cintas

La piel que Habito (2011)

La historia narrada por Almodóvar tiene como protagonista al doctor Ledgard, un médico cirujano con una obsesión por la piel que lo lleva a experimentar con la transgénesis, es decir, la transferencia de genes de un organismo a otro en búsqueda de la modificación y mejoría genética. La obsesión de Ledgard es producto de la culpa que carga debido a que, en el pasado, no logró salvar a su exesposa de la muerte tras un terrible accidente automovilístico en el que su piel quedó dañada por las llamas, lo que la llevó al suicidio al ser consciente de su apariencia, lanzándose por la ventana de su habitación y muriendo frente a Norma, su hija. Dicha acción tuvo repercusiones no sólo en la vida de Ledgard, sino también en la de Norma, quien creció con diversos problemas ocasionados por la experiencia traumática de ver morir a su madre frente a sus ojos.

Tiempo después Norma seguiría el mismo camino de su madre, quitándose la vida tras años de inestabilidad pese a los diversos tratamientos y medicaciones cuando, una noche en la que acudió con su padre a un evento social una canción fungiría como detonante de los recuerdos contra los que tanto había luchado, reviviendo la experiencia traumática. Dicho suceso coincidió con el momento en el que paseaba con Vicente, un joven al que acababa de conocer en la fiesta y con el cual había surgido cierta atracción. Mientras caminaban por el jardín e influenciado por drogas, Vicente malinterpretaría las respuestas de Norma, besándola justo en el momento en el que sonaría la canción, misma que provocaría una reacción violenta en Norma, la cual alteraría a Vicente quien, tras dejarla inconsciente, huiría del lugar de los hechos.

Tras el encuentro desafortunado entre Norma y Vicente, Ledgard encuentra a su hija desmayada en un árbol, lo que provoca un malentendido de los hechos y coloca a Vicente como el posible agresor de Norma, al ser, a sus ojos, responsable de la recaída que dirige todo al suicidio de su hija. La interpretación de Ledgard lo posiciona en una necesidad de venganza que desemboca el secuestro de Vicente para utilizarlo como objeto de sus experimentaciones al someterlo no sólo ante la privación de su libertad, sino ante una transgresión total de su identidad física y moral.

Julieta (2016)

Con *Julieta*, Almodóvar nos presenta a un personaje que está en constante movimiento. La vida es narrada desde una postura melancólica en la que la protagonista, una joven profesora de letras y mitología griega reacciona ante la pérdida y la culpa que la acompañan desde muy temprana edad. La vida de Julieta se nos presenta en un viaje en tren, en el que dos situaciones se convierten en factores determinantes para su futuro. Por un lado, se encuentra con un hombre que la interrumpe en el tren en búsqueda de algún tipo de conversación, Julieta, al sentirse incómoda, lo rechaza partiendo a otro vagón, sin saber que las intenciones del hombre eran terminar con su vida, lo que, más tarde, generaría en Julieta una culpa al pensar que, tal vez, pudo haber evitado su suicidio. Por otro, la coincidencia con Xoan, un hombre que fungiría como apoyo tras la muerte del extraño y quien se convertiría en el gran amor de Julieta. Tras la noche en el tren Julieta quedaría embarazada de Xoan, de quien meses más tarde tendría noticias con una carta que interpreta como una invitación a verle. La llegada de Julieta coincide con la reciente muerte de la esposa de Xoan, quien llevaba meses en situación de coma. Tras su reencuentro y con el embarazo presente, ambos deciden iniciar la posibilidad de un futuro juntos.

La vida de Julieta cambiaría años más tarde cuando, tras una discusión con Xoan, éste decidiera salir a pescar, siendo víctima de una tormenta que volcaría su barco y acabaría con su vida, añadiendo otra culpa a la historia de Julieta y el cargo de una discusión que habría quedado inconclusa. La muerte de Xoan ocurriría mientras Antía, su hija, se encontraba fuera de casa, en un campamento donde conocería a Beatriz, quien se convertiría en su mejor amiga y principal soporte ante la pérdida de su padre y el quiebre que ello implicaría en su madre, quien tras el accidente pierde total aspiración por vivir.

Años más tarde, tras la recuperación por la muerte de Xoan y al ser su hija ya mayor de edad, Antía decide asistir a un retiro espiritual que duraría tres meses, tiempo en el que estaría totalmente incomunicada con el mundo exterior. Pese a la dificultad por alejarse de ella, Julieta accede a que asista a dicho retiro. Transcurridos los tres meses, al ir en búsqueda de su hija, Julieta se encontraría con la noticia de que Antía ha desaparecido por voluntad propia, sin querer saber nada de su madre ni haber dejado rastro de su destino. La noticia derrumba nuevamente a Julieta, manifestándose como negación en primera instancia y dedicando su vida a la búsqueda de Antía. Tiempo después, el sentimiento se transformaría en enojo, buscando eliminar todo rastro de su hija para poder rehacer su vida y continuar adelante. De esta manera la vida de Julieta continúa, hasta que, por cuestiones del destino se reencuentra con Bea, la amiga de la infancia de su hija, quien en un breve cruce de palabras le comenta que ha visto a Antía con sus tres hijos recientemente. Tras el reencuentro y la reaparición simbólica de su hija, Julieta vuelve a su departamento donde comienza a escribir una carta para Antía que le permite, de alguna manera, explicarse todo lo ocurrido, reconstruir su historia para entenderla y comprender el punto en el que ahora se encuentra. Al escribir la carta, Julieta comprende que la culpa que ha cargado por tanto

tiempo y que, de alguna manera, buscó ocultar ante los demás, se volvió una carga para su hija que terminó por alejarla de su vida por todos esos años desde su partida.

Introducción

*Para que el Estado funcione como funciona, es necesario
que haya del hombre a la mujer o del adulto al niño
relaciones de dominación bien específicas que tienen
su configuración propia y su relativa autonomía.*

Michel Foucault

En el cine se pueden visualizar distintas posibilidades representativas. A través de la cámara, se logra aprehender un momento preciso, para después utilizarle como un medio que permita la narración, no sólo en el entendido de mostrar cosas, sino a través de las representaciones que, a su vez, posibilitan la creación de distintos mundos, juegan con la realidad y constituyen historias hechas para ser vistas. El cine ha evolucionado junto con las inquietudes sociales al grado de volverse una herramienta capaz de responder a movimientos culturales, históricos y políticos, colocándose como un lugar de análisis y debate. Hablar de cine es hablar de historia, mirarlo, es dar un vistazo a la sociedad de donde surge, misma que, en ocasiones no contempla disidencias ni representa las voces de las partes consideradas como “políticamente incorrectas”. Es ahí donde surge el interés que guía este proyecto de investigación.

El cine es el arte de las imágenes en movimiento, un elemento representativo que comenzó como una atracción popular capaz de colocar cientos de imágenes que, en secuencia y con ayuda de otros medios, crean las condiciones que posibilitan la narración de historias o sucesos ante la mirada. Según Rancière, el cine está hecho para reproducir la realidad, por lo que, desde esta perspectiva, funge como un medio en el que la distancia entre las apariencias y lo real se quebranta. En su lugar, se coloca la comunicación de los movimientos representados a partir del montaje en el unánimismo cinematográfico, creando un universo propio en el que lo real adquiere un sinfín de posibilidades representativas.

El cine es una multitud de cosas. Por un lado, es un lugar de diversión y entretenimiento, por otro se plantea como un aparato ideológico que muestra las imágenes que circulan en una sociedad y donde ésta misma puede reconocerse. El cine es también, en palabras de Rancière, una utopía que anima el conjunto del arte, el trabajo y la colectividad, un arte en la medida en la que es un mundo.¹ Así pues, el cine plantea, desde la perspectiva del autor, distintos tipos de distancias entre el arte, la política y la teoría. Si bien no mantiene una función específica, es el cineasta quién se presenta como el manipulador de los argumentos por medio de la adecuación entre la idea de la potencia del aparato y de lo que, a su vez, él podrá representar, fundiendo en un mismo continuo los prestigios de la confusión de lo verdadero y lo falso.

Así pues, es el cineasta quien se presenta como el manipulador de los argumentos que serán presentados ante la cámara por medio del montaje, el cual a su vez implica siempre una fase analítica desde la cual se entaña la voluntad de decir, permitiendo al cinematógrafo hablar a través de él. El montaje en sí alude a la existencia de fragmentos, pero también al resultado obtenido mediante el ensamblaje de los mismos. Aunque el término del montaje no es en sí mismo algo propio del cine, sino que proviene del teatro donde se comenzaron a adoptar diversas formas de fragmentación que quiebran el relato realista en una serie de episodios que constituyen un sentido y, con ello, una dinámica de unidad, uno de sus aspectos radica en su condición mecánica que emprende la descomposición de los movimientos, de manera que encuentra en el cinematógrafo el lugar idóneo en el cual expresarse.² Rancière localiza la gran tarea política del cine en el montaje,

¹ Cine y filosofía, “Jacques Rancière – La política del cine no es la denuncia, es el montaje. De Mèliés a Pedro Costa”. Vídeo de Youtube 3:40. Publicado el 17 de octubre de 2014.

<https://www.youtube.com/watch?v=CJa8pR7gDUw>

² Vicente Sánchez Biosca, *El montaje cinematográfico* (Barcelona: Ediciones Paidós, 1996), 20.

ya que mediante su estructura se pueden unir las significantes de lo que implica el concepto político. Por medio de la selección de momentos de la realidad que establecen un discurso coherente sobre la sociedad, se ha hecho posible que el ámbito de la política se conjugue con relación al cine. La sustracción del universo que es capaz de construir, y por tanto mostrar, le convierte en un punto de transmisión que, desde la mirada, da visibilidad a todo aquello que no suele ser visible, lo que vemos es lo que se nos muestra en un mundo con la capacidad de jugar con el tiempo y el espacio, donde se hace coincidir o no coincidir la mirada con la acción.³

Hablar de cine no sólo es contemplar un universo capaz de mostrar un sinnúmero de historias que son narradas para un público. No podemos referirnos a un cine único, sino que, dentro del mismo, existen diversas posibilidades que van desde lo que se muestra hasta lo que se observa. La representación cinematográfica es la intermediaria entre la idea y el mensaje emitido. Es entonces que se expone un juego de complicidad desde el cine entre el espectador y el cineasta, en el que la mirada adquiere el papel de interlocución por medio del cual se manifiestan diversas interpretaciones desencadenadas por la subjetividad. El acto de ver, menciona Didi-Huberman, sólo se despliega al abrirse en dos: por una parte lo que se ve, por otra, lo que nos mira.⁴

Hemos hecho de la experiencia del ver un ejercicio donde la verdad se da en cuanto a superlativa e invocante, etérea, pero autoritaria. Desde la perspectiva de Didi-Huberman se plantean dos posibilidades de la mirada que interactúan entre el cine y el espectador; por un lado, se encuentra lo que veo o, en el caso del cine, lo que se me muestra. Por el otro, lo que me mira, donde la evidencia desaparece por medio de una especie de vaciamiento que

³ Jaques Rancière, *Las distancias del cine* (Argentina: Ediciones Manantial, 2012), 105.

⁴ Geroges Didi-Huberman, *Lo que vemos, lo que nos mira* (Argentina: Ediciones Manantial, 1997), 13.

ya no concierne al simulacro o a lo que observamos, pero que, en un sentido, por medio de la pérdida, nos observa. La dicotomía propone que vemos más allá de lo que se nos muestra, ya que el cine no termina su función desde su propia creación, sino que emana en un impacto desencadenado que va más allá de la pretensión inicial de lo que se desea mostrar, donde las subjetividades interfieren. Es entonces donde adquiere un sentido que va más allá de aquel con el que fue creado.⁵ Sin embargo, el distanciamiento entre uno y otro no es tan amplio, ya que, finalmente, ambas miradas están forjadas dentro del mismo inconsciente colectivo.

El cine de Almodóvar ha atravesado por diversas etapas, sin embargo, a lo largo de su trayectoria, hay elementos sobresalientes. El deseo es uno de ellos, a través de él se desencadenan diversos cuestionamientos que van de lo normativo hacia el mirar a un otro extraño. El deseo se relaciona constantemente con la mirada y, por supuesto, con el cuerpo. Es por ello que los objetivos de este trabajo pretenden en primer lugar, comprender la relación entre la mirada y el deseo y cómo es que la norma opera ante la representación de éste, de manera que el deseo no normado es considerado dentro de la perversión y el desagrado; entender la relación entre la mirada y el cuerpo y cómo esta opera como un medio de aprensión y poder mediante el deseo, al ser el cuerpo un lugar de representación que se percibe mediante la mirada propia y del otro; finalmente, aprender a mirar fuera de la norma, plantear otras posibilidades de ser y de desear.

Para el presente estudio consideraré los estudios de Laura Mulvey, a partir de los cuales podemos complementar la teoría de Didi-Huberman, ya que si bien la autora mantiene el distanciamiento entre el cine y el espectador, para ella la manera en la que el cine refleja, interviene activamente en una interpretación recta socialmente establecida que

⁵ Georges Didi-Huberman, *Lo que vemos, lo que nos mira* (Argentina: Ediciones Manantial, 1997), 22-23

manipula las imágenes y con ello las formas de mirar y el espectáculo.⁶ De esta forma consideramos que si bien el espectador se plantea desde su propia subjetividad, ésta no actúa por sí sola en su manera de ver, sino que está inmersa dentro de las mismas dinámicas planteadas por el cine, siendo este un aparato que permite la manipulación y reiteración de un inconsciente social que ha sido forjado desde una perspectiva principalmente heteropatriarcal que da estructura a la forma fílmica

Pese a las condiciones del inconsciente social en las que estamos inmersos, el cineasta es capaz de jugar con la norma para dar voz a todo aquello que, comúnmente, preferimos omitir, brindando posibilidades al cine de romper con la reiteración de patrones normativos mediante la narración. El ejemplo de ello que ocupa esta investigación es el cine de Pedro Almodóvar, quien nos permite enfocarnos en aquellos personajes que son, socialmente, los seres marginados que, poco a poco, han tomado un lugar visible en el imaginario social, con un impacto que puede variar de lo negativo a lo positivo. La familia, el cuerpo y la sexualidad son quebrantados en sus películas por medio de personajes que están inmersos de cargas que juegan entre lo que debe y lo que no debe ser, mostrando historias que no van de un héroe y un villano, sino de antihéroes cuya función no es más que la de mostrar, de colocar ante la mirada situaciones que bien podrían ser tan incómodas o molestas para el espectador, como agradables o confortables, liberadas bajo una lucha hegemónica en el que las diversas identidades se confrontan ante el desarraigo y la inseguridad que surgen del desajuste de los intentos totalizadores en el que las minorías se

⁶ Laura Mulvey, "Placer visual y cine narrativo", en *Arte después de la modernidad*, ed. Brian Wallis (Madrid: Ediciones Akal, 2001), 365-377.

presentan como una otredad a partir de la cual surge una lucha por las reivindicaciones específicas que apuntan al reconocimiento, la visibilidad y la legitimidad.⁷

A partir de esto, me cuestionaré ¿Cómo funciona la mirada del espectador desde la perspectiva contraria a la expuesta por Laura Mulvey, es decir, al mostrársele aquello normativamente incorrecto y socialmente detestado como algo naturalizado? Para ello consideraré diversos estudios feministas, tales como *Placer visual y cine narrativo* de Laura Mulvey, *Identidades, sujetos y subjetividades* de Leonor Arfuch, *Alicia ya no: feminismo, semiótica, cine* de Teresa de Lauretis y *Bodies than matter* de Judith Butler, entre otros, que permiten repensar el papel del sujeto *queer* en una jerarquía falocéntrica heterosexual impuesta socialmente por una cultura regida por un orden patriarcal, donde el cuerpo y la mirada interfieren como lugares de enunciación y empoderamiento, pero también de castigo y opresión. De esta manera, la mirada se coloca desde un punto en el que el deseo es cuestionado bajo las condiciones sociales que, por un lado, le normalizan y, por otro, le reprimen. Para esto último recurriré a textos de Michel Foucault tales como *Vigilar y castigar* e *Historia de la sexualidad* y *Micropolítica. Cartografías del deseo* de Félix Guattari y Suely Rolnik.

⁷ Leonor Arfuch, “Problemáticas de la identidad”, en *Identidades, sujetos y subjetividades*, ed. Leonor Arfuch (Buenos Aires: Prometeo, 2005), 14.

La etnografía de Almodóvar ¿Por qué ver Almodóvar?

*Vivimos de nuestros deseos
más que de nuestras obras.*

George Moore

El cine de Hollywood que acostumbramos mirar se rige por una serie de normas prácticas o ético-socio-políticas que enaltecen los valores de la sociedad norteamericana, mismos que desempeñan una función estética, como puede ser la motivación de la trama. Una de las principales líneas de acción del cine clásico implica la relación sentimental heterosexual, al ser el amor el tema que mayor interés humano despierta.⁸ De esta manera, las películas que observamos comúnmente se encuentran en una zona de influencia que manipula el placer visual para producir satisfacción.⁹ Los rasgos de los personajes representados a menudo se asignan según el sexo, dando a los personajes masculinos y femeninos aquellas cualidades que se consideran “apropiadas” para sus papeles dentro de la relación.¹⁰ En la sociedad seguimos reiterando al cuerpo femenino como un objeto de deseo para el consumo de la mirada masculina. Acostumbramos entonces a observar dos tipos de cuerpos y, con ello, dos posibilidades, que constituyen la normatividad del deseo; la cosificación de la mujer y la reafirmación de la masculinidad en la pantalla como punto de dominación guían las historias que se nos presentan en las producciones cinematográficas comerciales generando expectativas placenteras a las que, socialmente, somos obligados a aspirar. De esta manera el deseo normativo funge como el motor principal en la narración de las historias que observamos. Sin embargo, ¿qué ocurre cuando se nos presentan sujetos alienados en pantalla con la finalidad de concebir un nuevo lenguaje del deseo? La sexualidad y las

⁸ David Bordwell, *El cine clásico de Hollywood* (Barcelona: Paidós, 1997), 5.

⁹ Laura Mulvey, “Placer visual y cine narrativo”, en *Arte después de la modernidad*, ed. Brian Wallis (Madrid: Ediciones Akal, 2001), 365-377.

¹⁰ David Bordwell, *El cine clásico de Hollywood* (Barcelona: Paidós, 1997), 18.

relaciones amorosas juegan un papel importante en el desarrollo de toda subjetividad, pero en el caso de las personas homosexuales, ese papel está mediado por el secreto y la observación, que llevan a implementar un sentido de la ironía típico del representativo humor homosexual.¹¹ Almodóvar difiere y nos confronta ante este cuestionamiento con sus narraciones y personajes, pero ¿por qué es importante la representación del sujeto *queer* y de qué manera se interpela por el cine de Almodóvar mediante la mirada? Si bien el desarrollo de sus películas inscribe y orienta, de hecho, el deseo ¿cuáles son los deseos representados? ¿de qué manera el deseo interpela al espectador? ¿hay un deseo del sujeto *queer* por ser representado? ¿de quién es el deseo en la obra de Almodóvar?

La normatividad preestablecida socialmente funge como el punto de encuentro en el que los cuerpos se relacionan desde una serie de reglas que les permiten interactuar entre sí. Cuando uno de esos cuerpos no cumple con las normas a seguir se mira raro, tambalea entonces en un mundo en el que parece no encajar. Los cuerpos normados, más allá de generar una inclusión y, con ello una apertura a nuevas posibilidades de ser, se manifiestan por medio del rechazo. La mirada hacia el sujeto *queer* pretende no ver, descarta la posibilidad de existencia de ese ser que no se asemeja a lo que estamos acostumbrados a mirar y se expresa mediante la opresión de sus posibilidades de ser como sujeto y, con ello, cancela también las posibilidades de emergencia de un nuevo lenguaje del deseo.

La represión del sujeto *queer* ha implicado una representación ambigua del mismo,¹² la cual es dada desde una mirada heterosexual que le coloca como un otro ajeno que interfiere con sus posibilidades normativas y de deseo. Socialmente se han formado cualidades del ser que atribuyen características fijas respecto a cómo debe ser, tanto en

¹¹ Mario Pecheny, "Identidades discretas" en *Identidades, sujetos y subjetividades*, ed. Leonor Arfuch (Buenos Aires: Prometeo, 2005), 136.

¹² Teresa de Lauretis, *Alicia ya no* (Madrid: Ediciones Cátedra, 1992), 16.

apariencia como en emociones y comportamientos, una persona según su sexo biológico asignado, es decir, hombre o mujer. A los sujetos que no se identifican con cualquiera de estas atribuciones no sólo se les niega, sino que, al momento de nombrarles, se generan representaciones e ideas que, fuera de generar una inclusión, se manifiestan comúnmente por medio de la burla y el menosprecio, generando clichés identificativos en los que los estereotipos homosexuales se caracterizan por una inversión de los roles de género socialmente establecidos, es decir, un afeminamiento excesivo en el caso del hombre gay y una masculinización de la mujer lesbiana, idea que se mantiene hasta nuestros días. Dichos estereotipos no sólo encasillan a quienes disienten de una sexualidad normativa como sujetos enfermos o motivos de burla, sino que además imposibilitan su identificación con la representación en pantalla. De esta manera, los personajes de Almodóvar no sólo sirven de espejo al sujeto *queer*, sino que además se llevan a un plano más excéntrico en donde los sujetos *queer* no personifican únicamente personajes “comunes”, sino que además, su representación conlleva también planteamientos más profundos y problemáticos ante la mirada forjada por una sociedad constituida bajo un régimen heterosexual.

Históricamente, quienes han logrado cambios significativos en la lucha LGBT han sido personajes que trasgreden no sólo a las formas políticas y sociales, sino que también han confrontado las formas artísticas apelando a nuevas manifestaciones que involucran marcos económicos y sexuales que complejizan las relaciones entre sí más allá de la superficialidad de las cuestiones de género, desde la manera en cómo se presentan hasta la conjugación de los elementos de representación y visibilización de la diferencia ante lo establecido. Así pues, es el cuerpo como soporte el que ha trastornado la estabilidad del sexo/género y sus asignaciones identitarias fijadas por la matriz de inteligibilidad

heterosexual mediante la práctica de la desobediencia sexual, problematizando los mismos ordenamientos del saber/poder del régimen mayoritario.¹³

En la actualidad, repensarnos para plantear una deconstrucción tanto personal como social, es una tarea que nos obliga a cambiar el sesgo con el que observamos a nuestro alrededor. Se trata de observar, más allá de la superficialidad del ver y de colocar ante la mirada historias que representen a los sujetos no visibles no como un otro lejano, sino como un otro que convive y se desenvuelve en el mundo con complicaciones diversas, un otro en el que podemos vernos reflejados más allá de las diferencias, de manera que lo que esté en juego no sea ya la cuestión de hacer visible lo invisible, sino de crear nuevas condiciones de visibilidad para los sujetos que difieren en la normativa social.¹⁴

Los personajes de Almodóvar desafían la normatividad social mediante los términos de un espacio semiótico construido en el lenguaje, cuyo poder se basa en las formas establecidas de enunciación y recepción. La vida de “los raritos” es contada, los sujetos *queer* son representados y nos permiten una identificación que nos lleva a ver *algo* de nuestras vidas que está siendo narrado. Se resignifican conceptos que social e históricamente han sido planteados como algo malo para, a partir de ello, generar un cuestionamiento. Al final, es ese *algo* que nos identifica, de alguna manera, lo que nos hace querer ver sus películas, abriendo paso a distintas posibilidades de disidencia en las que los afectos, las expresiones, las distintas condiciones de ser y, sobre todo, los deseos, pueden coexistir.

Si bien el cine plantea cuestiones que estructuran los modos de ver y el placer de la mirada, condicionados por un orden dominante, el cine de Almodóvar se encuentra dentro

¹³ Badawi Halim y Fernando Davis. “Desobediencia sexual”, en *Perder la Figura Humana. Una imagen de los años ochenta en América Latina* (Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2012), 92.

¹⁴ Teresa de Lauretis, *Alicia ya no* (Madrid: Ediciones Cátedra, 1992), 19

de las posibilidades del cine alternativo que habita un espacio desde donde puede nacer un cine radical no sólo en un sentido político, sino también estético, capaz de desafiar los supuestos básicos de la corriente cinematográfica dominante, fungiendo como reacción ante los planteamientos de placer y deseo considerados como “normales” en los que los términos de referencia representados suelen ser las figuras masculinas heterosexuales.¹⁵ Así pues, la estética propuesta por Almodóvar, coloca a los sujetos *queer* como objeto de deseo, la mirada ya no está dirigida hacia el estereotipo y la cosificación de la figura femenina, sino que el deseo se mueve hacia aquellos sujetos que son socialmente negados, cuestionando las propias posibilidades del deseo y de la satisfacción de la mirada. De ahí la importancia de que Almodóvar narre la vida de los “raritos” desde un lugar de autorepresentación que, de alguna manera, expone una perspectiva desde su propia enunciación y autoproclamación como sujeto disidente, cuya mirada no se identifica con las representaciones planteadas desde la perspectiva heteronormada.

1.1 El deseo en Almodóvar

El deseo es el tema principal que motiva la obra de Almodóvar. Se manifiesta desde el nombre de la productora cinematográfica creada por él y su hermano, Agustín Almodóvar, en el año de 1986, hasta la representación en cada una de sus piezas fílmicas como un motivo recurrente. Desde sus inicios, el director abrió espacio a la discusión de los múltiples deseos del ser humano, partiendo de una iniciativa freudiana: *la realidad es sexual* y guiándose por la intención de explayar un mensaje de libertad y autonomía moral. De esta forma, dimensionó el cine español a un nuevo lugar en el mundo donde no existían

¹⁵ Laura Mulvey, “Placer visual y cine narrativo”, en *Arte después de la modernidad*, ed. Brian Wallis (Madrid: Ediciones Akal, 2001), 365-377.

límites para la diversidad, por lo que la representación de los distintos géneros e identidades sexuales adquirieron protagonismo y, con ello, el deseo de ese otro que está fuera de los límites de la normatividad.¹⁶

El deseo en la obra de Almodóvar es abordado desde distintos ámbitos, cada uno de ellos presente desde las representaciones más carnales, hasta en sus formas más profundas. Nos inserta en una dinámica en la que presenciamos el deseo de un otro que, posiblemente, nos resulte tan inquietante como atractivo. Vemos el deseo mientras, sin darnos cuenta, algo de nuestro deseo propio se activa, algo que resulta indefinible. Preguntarnos sobre nuestros deseos es recurrir a nuestro interior, mirar dentro de una cripta interna donde permanecen embalsamados, ya que no podemos volcarlos en palabras. Para Agamben el cuerpo de los deseos es una imagen que no podemos volcar en el lenguaje, dado que los hemos imaginado, de manera que es la imagen la que vuelve inconfesable el deseo.

“Comunicarle a alguien los propios deseos sin las imágenes es brutal. Comunicar las propias imágenes sin los deseos es fastidioso (como contar los sueños o los viajes). Pero fácil, en ambos casos. Comunicar los deseos imaginados y las imágenes deseadas es la tarea más ardua. Por eso la postergamos. Hasta el momento en que comenzamos a entender que permanecerá aplazada para siempre. Y que ese deseo inconfesado somos nosotros mismos, para siempre prisioneros en la cripta”.¹⁷

Almodóvar vuelve imagen los deseos, los saca de la cripta en la que los resguardamos, coloca, ante el espectador el reflejo de ese interior incómodo que resulta inconfesable, como diría Banský: consuela al perturbado y perturba al cómodo. Hablar de deseos es molesto porque implica al cuerpo y lo somete ante mecanismos diversos de represión que

¹⁶ Tania Montoro, “Um cinema de autor: Pedro Almodóvar”, en *El deseo - O apaixonante cinema de Pedro Almodóvar*, ed. Angélica Coutinho (Brasil: Zahar, 2011), 18-19.

¹⁷ Giorgio Agamben, *Profanaciones* (Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2005), 67/68.

varían según la cultura y el tiempo histórico. El deseo suele ser inconfesable, se mantiene en el margen de lo privado, es compartido sólo en la intimidad, pues al salir de ella, transgrede los límites de la moralidad, al grado de llegar a reprimirse por el temor a ser juzgados por los otros. El deseo va de la mano con el cuerpo en tanto carne, pues implica un intento de encarnación del cuerpo del otro,¹⁸ no sólo es relativo a la sexualidad, sino que el deseo se funda también en el reconocimiento y la satisfacción de las necesidades más básicas del ser humano.

Aunque el deseo está presente en la naturaleza humana, al ser algo que todos hemos experimentado, nos hemos acostumbrado a verlo como algo primitivo de ésta, incluso como algo negativo de lo cual debemos avergonzarnos, algo que, incluso, forma parte de un mundo peligroso que debe ser tomado con cautela. Es por ello que desear se ha convertido, de cierta manera, en un tema tabú que, si difiere de lo socialmente propuesto como “normal”, puede caer en ser visto como perversión, lo que implica un rechazo. Sin embargo, es importante plantear la cuestión de otras maneras de ver y practicar las cosas por medio de posibilidades que no atribuyan un aura de vergüenza que hace que el deseo sólo pueda ser vivido en la clandestinidad, la impotencia, y la represión.

“(…) el deseo no es forzosamente un asunto secreto o vergonzoso, como pretenden la psicología y la moral dominantes. El deseo atraviesa el campo social, tanto en prácticas inmediatas como en proyectos más ambiciosos. Para no confundir definiciones complicadas, propondría denominar deseo a todas las formas de voluntad de vivir, de crear, de amar; a la voluntad de inventar otra sociedad, otra percepción del mundo, otros sistemas de valores”.¹⁹

¹⁸ Giorgio Agamben, *Desnudez* (Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2011), 108.

¹⁹ Félix Guattari, “Deseo e historia” en *Micropolítica. Cartografías del deseo* (Madrid: Traficantes de sueños, 2006), 255.

El deseo es, pues, el tema recurrente en las películas de Almodóvar, la otra mirada hacia el mismo. Sin embargo, el deseo que representa no es el deseo convencional, sino que implica a un otro extraño. Si el deseo es por sí mismo difícil de colocar en palabras, esto se vuelve más complejo al mostrar aquello que, más bien, ha sido visto como objeto de desagrado, en el lugar de una posibilidad deseante. La representación ha tenido una evolución a lo largo de los años. En sus inicios con *Pepi, Lucy, Bom y otras chicas del montón* (1980), nos muestra un deseo que no conoce los límites, un deseo guiado por el Ello, producto de la necesidad de liberación del movimiento surgido tras la caída del franquismo, se trata de un deseo expresado mediante la rebeldía y el rechazo a la represión del mismo que, durante años, se mantuvo contenido, sin temor a la crítica y con el único propósito del disfrute. Conforme el tiempo, el desarrollo del deseo de Almodóvar se asemeja a la noción Sartriana del mismo: “El deseo es el intento de desnudar al cuerpo de sus movimientos como de sus vestidos para hacerlo existir como pura carne, es un intento de encarnación del cuerpo del otro”²⁰. En *La ley del deseo* (1987) y *Átame* (1990) nos muestra ese deseo que surge desde el uno, hacia un otro ajeno. Un deseo carnal no correspondido que se convierte en la obsesión por aprehender al otro cuerpo y rebasa los límites para lograr su objetivo sin importar consecuencia alguna. Finalmente, en sus últimas producciones el deseo sexual es menos evidente, aunque se mantiene presente y es, incluso, la guía de la trama, no resulta tan obvio como en sus primeras cintas. Tanto en *La piel que habito* como en *Julieta* el deseo es el detonante de la tragedia que guía la trama. Aunque está presente, el resultado que vemos en la pantalla es, más bien, el devenir del deseo, la consecuencia del mismo.

²⁰ Giorgio Agamben, *Desnudez* (Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2011), 108

1.2 El periodo del Franquismo

El 19 de mayo de 1939, tras el fin de la Guerra Civil, tuvo lugar en España el “desfile de la Victoria”, una ceremonia militar y patriótica que marcó el inicio de una época de la historia española que duraría desde 1939 hasta 1975, caracterizada por la opresión de un régimen político conocido como el franquismo. Fue en esta ceremonia que el general Franco obtuvo la máxima condecoración militar española debido al triunfo de sus tropas en su participación durante la Guerra Civil. Esto ya indicaba el rumbo que tomaría la España de 1939. La experiencia militar de Franco lo llevó a acuñar determinadas concepciones políticas, guiadas por su voluntad de devolver a España a un pasado glorioso que él y sus seguidores mitificaban. Sin embargo, su forma de concebir el poder político se limitó a la idea de “orden, unidad y aguantar” que le fue aconsejada alguna vez por Luis Carrero Blanco, ex presidente del gobierno de España, y no en el restablecimiento de las glorias pasadas que tanto enaltecía. La educación católica que le fue inculcada influyó en la imposición de un régimen dictatorial cuya ideología política fue guiada por una visión autoritaria caracterizada por el nacional-catolicismo y un populismo social que constituyeron un periodo ajeno al pluralismo conflictivo y a la libre circulación de opinión y expresión características de una sociedad liberal.²¹

Durante el régimen franquista se promulgaron diversas leyes especiales y extraordinarias que reestablecieron la competencia de la justicia militar para todos los delitos tipificados en la ley y relativos a cualquier forma de disenso político. Se trató de una época en la que la represión se hizo presente en gran parte de los aspectos de la vida cotidiana de los españoles. Desde la represión laboral, donde se obligó a los empleados

²¹ Javier Tusell, *Historia de España en el siglo XX. III. La Dictadura de Franco* (España: Taurus, 2012), 21.

públicos a aportar pruebas de adhesión firme al nuevo régimen, siendo despedidos y neutralizados todos los desafectos al mismo, hasta la represión ideológica, que se extendió sobre la toda la población con la vigilancia de las relaciones familiares, sexuales y sociales por una legislación que castigaba toda violación de determinadas formas de conducta. Una moralidad implantada por la vía de la fuerza por la Iglesia Católica que tuvo principal repercusión en las mujeres y las afectividades que disentían de un régimen heteronormado, que castiga la sexualidad y la muestra como un medio únicamente reproductivo.²²

Así pues, el franquismo fue una época marcada por la sublevación militar y la participación de la iglesia en las decisiones políticas que constituyeron una época de censura y represión para el pueblo español. La justicia se caracterizó por la arbitrariedad de la autoridad dirigida por un aparato judicial adaptado a sus intereses políticos. Se trató de una dictadura que se construyó desde sus inicios sobre la derrota de la Segunda República y la represión en diversos ámbitos (político, económico, social, cultural, administrativo, de género, etc). Un nuevo régimen implantado mediante la violencia, que se manifestó en acciones dirigidas a controlar y castigar a quienes se habían opuesto a la sublevación militar o a quienes representaran una amenaza potencial, con la intención de acabar con el modelo de sociedad y el sistema de libertades que defendían.²³

En 1974 el régimen cayó en un grado de patetismo y decadencia debido a las desmejoras en la salud del general Franco, comenzó a manifestarse una coincidencia, especialmente entre los más jóvenes, respecto a que la muerte de Franco produciría cambios importantes en cuanto al rumbo autónomo que podría seguir la sociedad española

²² Javier Rodríguez Gonzalez, *La represión franquista y la memoria pública* (México: Universidad de León), <https://buleria.unileon.es/bitstream/handle/10612/853/Javi.pdf?sequence=1> (consultado el 31-10-2019).

²³ Javier Rodríguez Gonzalez, *La represión franquista y la memoria pública* (México: Universidad de León), <https://buleria.unileon.es/bitstream/handle/10612/853/Javi.pdf?sequence=1> (consultado el 31-10-2019).

respecto al sistema político ejercido.²⁴ Finalmente, tras la muerte del dictador, en 1975, nació la posibilidad de replantear las propias estructuras del régimen, esbozando un cambio político como condición indispensable para el desarrollo económico. Se generaron diversos cambios en los contextos políticos, culturales y económicos en los que se desarrollaron los valores de una generación joven que, liberada de la dictadura franquista, pretendió una colectividad que desecharía la herencia política para reemplazarla por nuevas prácticas.²⁵

1.3 La Movida Madrileña: los inicios de Almodóvar

Los inicios cinematográficos de Almodóvar parten desde esa España estática por el aislamiento de un régimen que alcanzaba la cúspide del franquismo. Con el fin del autoritarismo, la influencia de las manifestaciones libertarias de mayo del 68, en París, y la cultura pop, promovieron la llamada “Movida Madrileña”, un fenómeno artístico social cuyo auge roló entre 1978 y 1981. Ésta surgió como un fenómeno *underground* y minoritario cuyos principales representantes fueron personas jóvenes, con inquietudes artísticas e intelectuales que, eran capaces de establecer contacto con las últimas tendencias artísticas y culturales que comenzaban en otros países, como Inglaterra o Estados Unidos. El movimiento puede ser considerado como el resultado de los diversos cambios que acontecieron en la ciudad de Madrid tras la caída del régimen franquista, cuya premisa incitaba a “vivir el presente”.²⁶ Bajo la idea de que “sólo se piensa en identidad cuando se

²⁴ Javier Tusell, *Historia de España en el siglo XX. III. La Dictadura de Franco* (España: Taurus, 2012), 302

²⁵ Héctor Fouce Rodríguez, “El futuro ya está aquí. Música pop y cambio cultural en España” (tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid, 2002), 14.

²⁶ Héctor Fouce Rodríguez, “El futuro ya está aquí. Música pop y cambio cultural en España” (tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid, 2002), 14-15.

la pierde”,²⁷ señalada ya por varios autores, el énfasis identitario presente en las cintas de Almodóvar, sobreviene justamente de un tiempo de crisis en el que la libertad y la necesidad de identificación eran primordiales para una sociedad oprimida y limitada por un régimen político, por lo que La Movida se volvió ese desajuste en el que percutieron distintas manifestaciones particulares.

La Movida fue un fenómeno que reunió a músicos, pintores, fotógrafos y cineastas que conformaron una escena artística multidisciplinaria donde referentes españoles se mezclaron con los movimientos en auge de otros países.²⁸ Así pues, los filmes de Almodóvar, influenciados por el movimiento, trataron de desenvolver los conceptos estéticos de la Movida Madrileña, marcados por su gusto *guajiro* y tomando como base la cultura pop y el vanguardismo del “mal gusto”. El director direccionó los reflectores hacia la visualidad y la discusión sobre cuestiones de la sexualidad y el afecto desde un nuevo punto de vista, siempre precediendo de su gusto y sus experiencias personales, donde el deseo no tiene límites.²⁹

La evolución del cine de Almodóvar se ha visto *nutrida* por las diversas relaciones interdisciplinarias con las que el director experimenta. Su pasión por el cine, en primera instancia, se ha hecho presente en toda su cinematografía, donde maestros como Hitchcock, Douglas Sirk, Billy Wilder, Antonini y Nicholas Ray, entre otros, son citados con frecuencia, de manera que, fuera de rendir un homenaje a sus obras, Almodóvar les integra de una forma en que se conjuguen con su propia experiencia y, por tanto, con la de sus

²⁷ Leonor Arfuch, “Problemáticas de la identidad”, en *Identidades, sujetos y subjetividades*, ed. Leonor Arfuch (Buenos Aires: Prometeo, 2005), 13.

²⁸ David GI “La movida Madrileña”, Arte vs poder, <https://activismolucha.wordpress.com/2015/02/21/la-movida-madrilena/> (Consultado el 12 de octubre de 2019).

²⁹ Luis Carlos Lacerda, “O cinema do desejo”, en *El deseo - O apaixonante cinema de Pedro Almodóvar*, ed. Angélica Coutinho (Brasil: Zahar, 2011), 46-47.

personajes.³⁰ Así mismo, el resto de las artes forman parte de su universo cinematográfico, no sólo como elementos aislados, sino en complemento a él.

En el caso particular de la literatura, se encuentra presente de forma implícita en sincronía con el resto de la composición del montaje con respecto a la historia. Los libros acompañan algunos de los personajes, enlazando sus historias escritas con aquello que nos es mostrado a través de la pantalla. Sin embargo, no fue sino hasta 1997 que el cineasta creó su primera película en adaptación a un texto literario, llevando a la pantalla *Carne trémula*, basada en un texto de Ruth Rendell. Una historia puede tener diversas formas de ser vista o leída, la manera en la que percibimos las cosas varía de una persona a otra, para los artistas, buscar la manera de apropiarse, reinterpretar y crear a partir de algo dado, colocando una parte de sí en ello, marca la peculiaridad de su arte. Lo mismo sucede en el cine, cada director tiene un estilo propio que diferencia sus películas del resto. Almodóvar, ha mencionado en diversas entrevistas que no se considera un buen adaptador de novelas, ya que no suele ser fiel a los textos, sino que toma ideas principales que funcionan como base para la creación de una nueva historia y mantiene diversas semejanzas con las historias escritas, de manera que hay una reapropiación de las novelas y/o cuentos, una transposición de las historias entendida como aquella que “*designa la idea de traslado, pero también la de trasplante: poner algo en otro sitio, extirpar ciertos modelos, pero pensando en otro registro o sistema*”.³¹ Se trata entonces de trasponer una historia pensada desde el soporte de la literatura, hacia el universo del cine. La fidelidad a un texto convertido en película no es más que una dimensión moral que no está ligada a las verdaderas problemáticas del

³⁰ Breno Lira Gómez, “O menino Pedro e o cinema” en *El deseo - O apaixonante cinema de Pedro Almodóvar*, ed. Angélica Coutinho (Brasil: Zahar, 2011), 165.

³¹ Sergio Wolf, *Cine y literatura: Ritos de pasaje* (Texas: Paidós, 2001), 20.

tema, la interrogación se da, más bien, en el análisis y las interrogantes respecto a los cambios que surgen entre una y otra representación. Tal como menciona Wolf “en ocasiones los directores que buscan “adaptar” al pie de la letra un libro, no logran captar la esencia tan bien como aquellos que utilizan otras formas no tan literarias”.³² Por otra parte, puede que la trasposición no busque captar ninguna esencia, sino que simplemente se dé desde el propio deseo de mostrar algo cuyo detonante surgió a partir del acercamiento a la literatura u otros medios artísticos.

Si bien *Carne trémula* fue el primer libro llevado al cine por parte del Almodóvar, éste no sería su único trabajo inspirado en obras literarias. Años después llevaría al cine *La piel que habito* (2011) y *Julieta* (2016), basadas en un texto de Thierry Jonquet y tres cuentos de Alice Munro, respectivamente. La creación de *La Piel que habito*, en palabras de Almodóvar, requirió un proceso que le llevó entre cinco y seis años de elaboración, partiendo desde el momento de proponerse la idea. Tras su encuentro con el libro *Tarántula* (1984), decidió retomar la premisa principal que implicaba la venganza del médico protagonista. La historia del cirujano, en contexto con los avances médicos y tecnológicos que sucedían ya en España, evocaron en el director la inquietud por la transgénesis y, con ello, un giro a la historia inicial de Jonquet, también influenciada por la película *Los ojos sin rostro* (1960) del director Georges Franju, a su vez basada en una novela de Jean Redon. En la historia de Franju, el Doctor Génessier está obsesionado con reconstruir el rostro de Christiane, su hija, quien sufrió una deformación a causa de un accidente. Mientras Christiane se mantiene oculta tras una careta, el doctor, en compañía de su ayudante, se dedica a secuestrar jóvenes con rasgos similares a los que mantenía su hija,

³² Sergio Wolf, *Cine y literatura: Ritos de pasaje* (Texas: Paidós, 2001), 34.

para utilizarlas y poder devolverle a Christiane el rostro que alguna vez le perteneció. El director recuperó de esta historia la idea de la careta para proteger el rostro, en este caso de Vicente, en los inicios de su transformación. Así mismo, la influencia de Hitchcock que ha acompañado el trabajo de Almodóvar desde sus inicios nos remonta a diversas cintas del director, creando constantes guiños.

Cinco años después, la productora El Deseo llevó a la pantalla grande *Julieta*, cuya inspiración provino de tres cuentos de Alice Munro localizados en su libro *Escapada* (2005): *Silencio*, *Pronto* y *Destino*. Al tratarse de una escritora canadiense Almodóvar contempló realizar su primera película en inglés para tener una mayor cercanía con los cuentos. Sin embargo, las diferencias culturales y su inseguridad respecto a los idiomas le hicieron optar por situarla en los lugares que ya bien conocía. La culpa, el dolor y el misterio por el cuál algunas personas se marchan sin decir una sola palabra, fueron los elementos que incentivaron el deseo de Almodóvar para realizar una adaptación cinematográfica de los cuentos de Munro, colocándoles su sello personal.

Mirada

*Lo que pasa con el alma es que no se ve/
lo que pasa con la mente es que no se ve/
lo que pasa con el espíritu es que no se ve) /
¿de dónde viene esta conspiración de invisibilidades? /
Ninguna palabra es visible.
Alejandra Pizarnik*

Por medio de la mirada se puede generar un efecto de poder sobre otra persona que se sabe vista, pero también puede tratarse de una mirada silenciosa que busca la satisfacción de un deseo. A través de la mirada somos capaces de asechar e intimidar a otro que se sabe observado, colocarle, o ser colocados en un punto de vulnerabilidad. Somos para el otro en tanto somos percibidos. La mirada no necesita tacto para generar un impacto, por sí sola puede plantearse desde distintas posibilidades. Es por medio de la cámara y los medios digitales que la mirada amplía sus posibilidades, ya no solo vemos desde nuestra propia realidad, sino que adquirimos la capacidad de observar desde los ojos de otro, ya sea director o personaje.

En este capítulo me enfocaré, principalmente, en dos vertientes de la mirada: la visibilización y la vigilancia. La una desea colocar frente a la vista, la otra, se enfoca en observar para ejercer un poder sobre otro, ya sea disciplinario o posesivo. Para ello recurriré a textos de Laura Mulvey, Leonor Arfuch, Michel Foucault y Gilles Deleuze, entre otros. Almodóvar juega con ambos factores, coloca al espectador en el lugar del observador, al mismo tiempo que visibiliza cuerpos no normados por medio de sus representaciones.

El director nos permite ver a través de sus personajes, pero también mirarlos desde un punto ajeno. Cada película requiere una distinta manera de ver, en *La piel que habito*

nos confrontamos ante una dinámica de poder, consecuencia de una mirada disciplinaria, que nos remonta a los modelos de vigilancia del siglo XIX, mientras que en *Julieta* se explora una mirada más bien introspectiva, que nos obliga a mirar a partir de los ojos de la protagonista.

2.1 La mirada en el cine

El cine nos ofrece diversos placeres que, principalmente, se manifiestan por medio de la mirada. Plantea circunstancias en las que el acto de mirar constituye una fuente de placer, al igual que, de forma contraria, se puede producir placer al ser observado. Al existir una sensación de separación entre la proyección cinematográfica y el espectador, el cine tiene la posibilidad de jugar con las fantasías voyeristas, debido, entre otras cosas, a las condiciones de la proyección y las convenciones narrativas que nos otorgan la sensación de estar mirando un mundo privado.³³

En el cine se consideran tres distintas formas de mirar: la de la cámara al grabar los acontecimientos, la del público al contemplar el producto acabado y la de los personajes, que se miran unos a otros dentro de la ficción de la pantalla.³⁴ De esta manera nos enfrentamos ante miradas condicionadas y miradas que pueden asentir o disentir mediante la subjetividad, todas envueltas en un mismo escenario.

Así pues, son diversas las posibilidades que juega la mirada en el universo cinematográfico y es a través de dichos juegos que Almodóvar permite que el espectador no sólo mire una pantalla, sino que, además, observe a otro ser observado, combinando la

³³ Laura Mulvey, "Placer visual y cine narrativo", en *Arte después de la modernidad*, ed. Brian Wallis (Madrid: Ediciones Akal, 2001), 367, 368

³⁴ Laura Mulvey, "Placer visual y cine narrativo", en *Arte después de la modernidad*, ed. Brian Wallis (Madrid: Ediciones Akal, 2001), 377

mirada del personaje con la del espectador. Sus películas develan la posición de voyeur del espectador, quien mira la encarnación del deseo de otro por medio de la pantalla.³⁵ En este sentido, *La piel que habito* nos remonta a *Vértigo*, debido a que en ambas cintas se presenta una situación de voyerismo que asemeja a los personajes de Scottie y de Ledgard. En el caso de la cinta de Hitchcock, el protagonista se enamora de una mujer a la que no conoce, pero que ha sido contratado para espiar. Por medio de la mirada y del misterio que Madeleine le provoca, comienza a obsesionarse con su figura, misma que, tras la muerte de la mujer, buscará recrear en Judy, a quien conoce tiempo después y por quien se siente atraído dada su semejanza física con Madeleine, a quien buscará reconstruir en la nueva mujer. Al igual que Scottie es por medio de la mirada voyerista que ejerce Ledgard hacia Vera que comienza a sentirse atraído por ella, destacando su parecido físico con su exmujer, dada la reconstrucción física de ésta en Vera. En ambos hay un ejercicio obsesivo de la mirada y de la necesidad de recuperar a la persona amada perdida. La cámara nos guía, en ambos casos, por una historia que vamos ligando mediante técnicas cinematográficas como el flashback, elementos que nos posicionan no sólo en la mirada del protagonista, también de la persona mirada, permitiéndonos, como espectadores, develar la historia completa mediante el posicionamiento de nuestra propia mirada en los ojos de los personajes.

Aunque en menor grado, en *Julieta* también encontramos a ese personaje vigilante, que asecha en silencio mientras se oculta en las sombras. A diferencia de las otras cintas mencionadas, aquí la narratividad de la cámara no nos permite adentrarnos en la mirada de Lorenzo, el personaje que observa. Sólo nos percatamos de su presencia en un par de

³⁵ Antonio Quinet, “Olha, estou gozando! Almodóvar encena a fantasia”, en *El deseo - O apaixonante cinema de Pedro Almodóvar*, ed. Angélica Coutinho (Brasil: Zahar, 2011), 14.

ocasiones, cuando se nos permite verle a lo lejos siguiendo a la protagonista. Para este punto, el personaje de Lorenzo sabe tan poco como el espectador sobre lo que ocurre. La historia, como su presencia, se develan ante nosotros conforme la propia Julieta nos permite descubrirlo.



Fig.1 Fotograma de *Vértigo*, Alfred Hitchcock (Estados Unidos, 1958), 23.47



Fig. 2 Fotograma de *La piel que Habito*, Pedro Almodóvar (España, 2011), 59.44



Fig. 3 Fotograma de *Julieta*, Pedro Almodóvar (España, 2016), 12.29

2.2 Mirar más allá de lo evidente: relaciones interdisciplinarias

Es por medio de la mirada que Almodóvar constituye elementos que van más allá del propio ver del espectador. En sus películas se producen interpelaciones que permiten una experiencia distinta de lo real, donde la plástica, la música y los objetos que constituyen el entorno se relacionan directamente con los personajes y sus historias, de manera que el discurso surge no sólo desde lo narrativo, sino en configuración del espacio, la estética y los elementos que se presentan en conjunto a la historia. En *La piel que habito*, al igual que en *Julieta*, Almodóvar nos permite acompañar el proceso de los personajes por medio de disciplinas que se conjugan de forma paralela en la historia, principalmente la literatura, la pintura y la escultura.

Los libros aparecen en momentos precisos, en un inicio de la cinta, en la aparente aceptación de su encierro, a Vera le es llevado el libro *Escapada*, un libro de cuentos de Alice Munro de los que surge Julieta. Más adelante, en un intento por quitarse la vida, Vera utiliza tres libros de Cormac McCarthy para cortar su piel: *Meridiano de sangre*, *Ciudades de la llanura* y *El guardián del vergel*. Cada libro podría denotar diversas interpelaciones en cuanto a Vera/Vicente, por un lado, la melancolía del encierro y la contraposición de un personaje que escapa de los lugares todo el tiempo frente a otro que está imposibilitado para moverse. Por otro la sangre que corre mediante el abuso de unos y la duda respecto a lo que acompaña el concepto de “justicia”, más allá de las normas del hombre. Más adelante Almodóvar muestra a Ledgard frente a otro libro: *El gen egoísta* de Richard Dawkins, un texto sobre biología que apela a la teoría de la evolución, en la que es la capacidad de adaptación la que garantiza la supervivencia. En este último el diálogo es

claro, la única posibilidad que tiene Vicente para sobrevivir es adecuarse al cuerpo que le ha sido impuesto, constituir su ser como una mujer.

La literatura también se hace presente en Julieta, el director dibuja personajes que se complementan de libros y, para la protagonista, quienes le acompañan son *La tragedia griega* de Albin Lesky y *El amor* de Marguerite Duras, cada libro aparece en una etapa distinta, el primero se ve con una Julieta joven, recién egresada de la universidad, un posible aviso del drama y la tragedia que la historia misma le depara, mientras que el segundo se presenta con una Julieta más madura, envuelta en la soledad y la confusión de las propias letras de Duras.

Por otro lado, las pinturas que componen las escenas no sólo funcionan como un elemento más en la escenografía, sino que nos hacen mirar de otra manera a los personajes, de forma que constituyen un diálogo distinto que juega con la propia mirada del espectador. La mansión donde habita Ledgard es adornada con obras contemporáneas y del siglo XVI. La posición que adopta Vera en ocasiones, cuando Ledgard le observa a través de las cámaras colocadas en su habitación, remonta a las pinturas de Tiziano *Venus de Urbino* (1538) y *Venus recreándose con el amor y la música* (1550), ambas colocadas en el corredor que se dirige hacia la habitación en la que el personaje está encerrado, la comparación entre una y otra nos hace pensar en la creación de una nueva Venus, la una planteada desde el lienzo, la otra, desde la ciencia, ambas mujeres objeto de deseo y de contemplación, la obra final resultado de un creador.³⁶ Algunas de las pinturas que forman parte de la escenografía fueron hechas especialmente para la cinta, como las de Juan Gatti,

³⁶ María Teresa Cabello Ruíz, “Intertextualidad en La piel que habito. Louise Bourgeois según Pedro Almodóvar”. Revista de letras y ficción audiovisual, 4 (2014): 39 en DIALNET <file:///Users/LaboratorioDigital/Downloads/Dialnet-IntertextualidadEnLaPielQueHabitoLouiseBourgeoisSe-4675492.pdf> (Consultado el 20 de octubre de 2019).

una serie titulada *Ciencias Naturales* que decoran el despacho de Ledgard, en las que destacan la piel y el cuerpo en sincronía con el entorno, la alegoría a lo natural, pero sin descartar a la ciencia en ello, la piel como el mero revestimiento de un todo más complejo que no limita su existencia a ella. Por último, otra de las pinturas que más destacan es una pieza llamada *Dionisos encuentra a Ariadna en Nexos*, de Guillermo Pérez Villalta, cabe destacar que él, al igual que Almodóvar, fue integrante de la Movida Madrileña, en el cuadro retrata el momento en el que Dionisos, dios del vino, encuentra a Ariadna, hija de Minos y Pasífae, dormida y la convierte en su esposa. La obra aparece cuando Ledgard espía a Vera por medio de las cámaras que tiene instaladas en su habitación y cuando éste es asesinado.³⁷

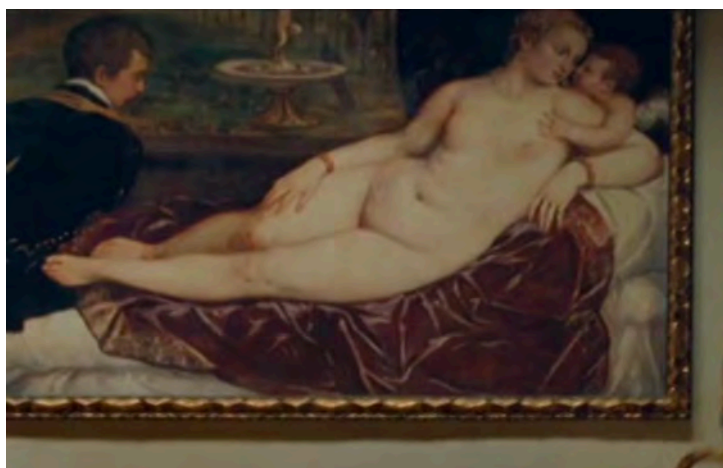


Fig. 4 Fotograma de *La piel que habito* (detalle), 31:19



Fig. 5 Fotograma de *La piel que habito*, 16:39

³⁷ Marina Parés Pulido, “Intertextualidad en *La piel que habito*: pintura, escultura y dibujo”. Revista científica de cine y fotografía, 9 (2014): 146-150 en Academia.edu
https://www.academia.edu/9045847/Intertextualidad_en_La_piel_que_habito_pintura_escultura_y_dibujo_Intertextuality_in_the_skin_I_live_in_painting_sculpture_and_draw (Consultado el 22 de octubre de 2019).

Con *Julieta*, Almodóvar continúa la tradición de acompañar la escenografía con pinturas. Son, en esta cinta, dos piezas las que más destacan por su propia visualidad. La primera es un autorretrato de gran formato de Lucian Freud, *Reflexión* (1985), quien parece observar a Julieta cuando, después de su encuentro con Beatríz, regresa a su casa en búsqueda de la fotografía que había querido olvidar. El pintor es considerado como uno de los principales representantes de la pintura figurativa inglesa, y sus pinturas se caracterizan por el realismo y los rasgos que presentan, son un intento por desentrañar la verdad del ser humano y, la manera en la que parece mirar a Julieta, justo en el momento en el que el pasado la ha alcanzado, hace que el espectador sienta el mismo deseo del pintor por penetrar en el misterio que parece ocultar la protagonista. La segunda pintura relevante acompaña a una joven Julieta en el momento en que debe afrontar a su hija para comunicarle sobre la muerte de Xoan. En la escena, Julieta está sentada en medio de un sofá y, a sus espaldas, una obra a gran escala de Richard Serra cubre la pared. En palabras del director, la protagonista entra en la oscuridad de la pintura que contrasta con la palidez de su rostro, la soledad y el dolor de Julieta son contrapuestos ante el esfuerzo que debe hacer por estar ahí, cuando la tragedia ha ocurrido.³⁸

³⁸Carla Marcantonio “A Modern Tragedy: Pedro Almodóvar’s ‘Julieta’ & a Two-Question Interview”, Huffpost, https://www.huffpost.com/entry/a-modern-tragedy-pedro-almod%C3%B3vars-julieta-a-two_b_584afd23e4b0016e50430376 (Consultado el 22 de octubre de 2019).



Figs. 6 y 7 Fotogramas de *Julieta*, 5.16 y 59.33

La escultura acompaña de una manera distinta ambas cintas de Almodóvar, no sólo aparece en algunas escenas, sino que interactúa directamente con los personajes, se inmiscuye dentro de la historia de una forma más directa, en la que hay una reapropiación de las piezas. En *La piel que habito* el protagonismo es para la obra de Louise Bourgeois, mientras que en *Julieta* se trata de Miquel Navarro.

Almodóvar reúne elementos para, a partir de éstos crear una obra nueva, donde lo ya creado se conjunta en un diálogo más amplio que parte desde su individualidad hasta un todo colectivo. De esta manera, el carácter visual de sus cintas obliga al espectador a mirar, desde diversos ángulos, aquello que ya ha sido visto, para replantearlo y reformularlo en un ejercicio interdisciplinario, en el que los diversos diálogos conversan en un conjunto que hace que la experiencia del ver vaya más allá de la mera apariencia, para formar un todo complejo. Como he mencionado, tanto *La piel que habito*, como *Julieta* surgen del esbozo de historias ya pensadas, que no sólo han sido transpuestas al soporte del cine, sino que se han repensado para crear una historia nueva, propia del universo del director.

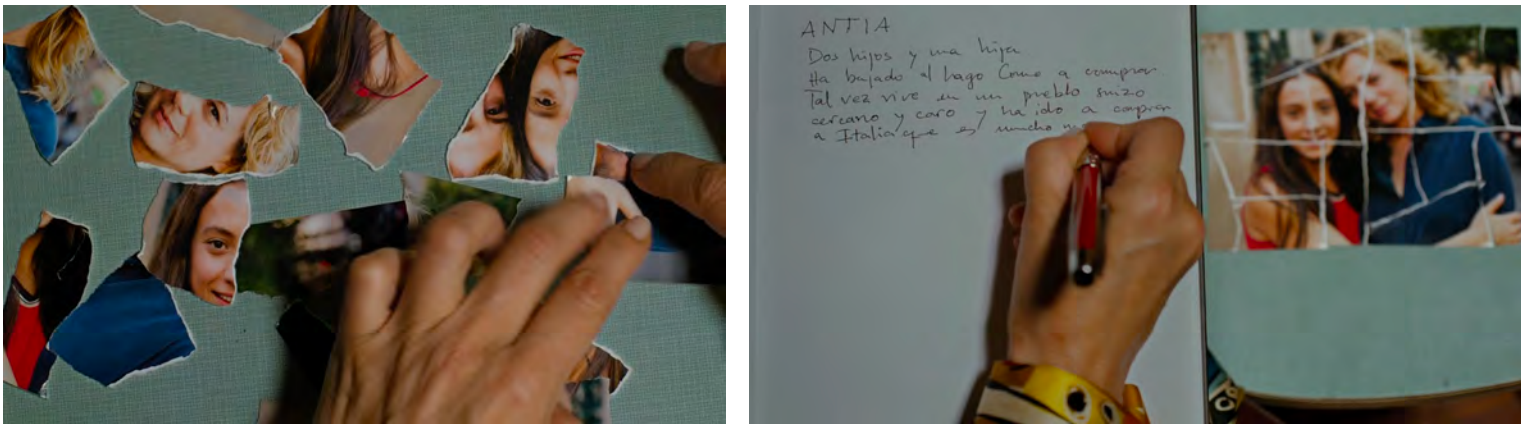
2.3 Mirar adentro: la construcción de la melancolía

En el caso de *Julieta* la mirada se enfoca en la protagonista, a quien conocemos mediante la narración. Julieta no es sólo el personaje que observamos, sino que ella misma se devela ante nosotros al contarnos su historia, una mirada al pasado que nos permite, de la misma forma que a ella, comprender su presente. Al igual que en *La piel que habito*, el director nos permite conocer más de una perspectiva de la historia. Si bien es Julieta quien la cuenta, al narrarse se encuentra con testimonios que nos permiten conocer, de alguna manera, la mirada de Antía.

La historia de Julieta se reconstruye desde la imagen, no sólo a partir del recuerdo, sino desde la propia materialización de la memoria. Se trata de un trabajo donde hay una rememoración dada desde el esfuerzo afectivo y reflexivo por la búsqueda de razones, una memoria, como diría Leonor Arfuch, que no es conmemorativa, sino prospectiva, donde la aporía aristotélica de “hacer presente lo ausente” se manifiesta por medio de fotografías y objetos que evocan a un pasado.³⁹ Así, la interacción de Julieta con los objetos que remontan a Antía representa su sentimiento hacia ella y su ausencia: primero la espera, la negación de su ausencia y la añoranza por traerla de vuelta, después el enojo, la resignación ante la desaparición y, con ello, la necesidad del olvido y, finalmente, el retorno del pasado, la reconstrucción de la memoria para la búsqueda de razones. Estos tres momentos son visibles desde la imagen, una fotografía es testigo de los estragos de la memoria. La foto es, en sí, un momento capturado en el tiempo, atribuimos a ella una carga simbólica a través de la cual sentimos que podemos inmortalizar un instante, “es la fotografía la que parece tomar

³⁹ Leonor Arfuch, “(Auto) Biografía, memoria, e historia”, Revista interdisciplinaria de Estudios sobre Memoria, 1 (2014): 72 en Laboratorio Digital <file:///Users/LaboratorioDigital/Downloads/3627-21939-1-PB.pdf> (Consultado el 10 de octubre de 2019)

a su cargo el sufrimiento mudo del presente”.⁴⁰ La fotografía nos remonta a un momento específico. La carga simbólica de la foto de Julieta con Antía se transforma conforme las emociones de la madre, y esto se manifiesta en la materialidad de esta. Pasa de ser una imagen completa, la captura de un recuerdo que se observa con nostalgia en la espera del regreso, a ser una imagen dividida, fragmentada por la necesidad de generar una ruptura con el pasado para permitir un nuevo inicio que niegue todo lo que fue a la vez que rompe con la idea de lo que pudo haber sido. Y, finalmente, el retorno, la insistencia del pasado por no quedar en el olvido. El regreso a la imagen que, pese a estar en pedazos, sigue presente. Un intento por reparar el pasado a través de los fragmentos que le conforman, mismos que, aunque vueltos a unir, no vuelven a ser los mismos. El intento de aprehender el pasado se vuelve un rompecabezas que, entre pieza y pieza, deja un espacio de cicatrices que imposibilitan mirarle como lo que alguna vez fue.



Figs. 8 y 9 Fotogramas de *Julieta*, 9.53 y 10.52

⁴⁰ Leonor Arfuch, “Narrativas del yo y memorias traumáticas”, *Revista Tempo e Argumento*, 4 (2012): 48 en Academia.edu
https://www.academia.edu/26962513/Narrativas_Del_Yo_y_Memorias_Traum%C3%A1ticas?auto=download (Consultado el 22 de octubre de 2019).

La memoria es obstinada, insiste en mantener presente un pasado que no quiere pasar. La memoria se presenta a veces involuntaria, ante algún detonante de recuerdos que reactivan el pasado. Tanto en *La piel que habito*, como en *Julieta*, Almodóvar se retorna constantemente ante la memoria, que se presenta como un elemento que no sólo guía la trama mediante recursos técnicos como los *flashbacks*, sino que, además, se implementa como detonante. Se trata de una memoria que no es azarosa, sino que implica un esfuerzo afectivo y reflexivo en búsqueda de razones, una memoria que es más bien prospectiva, antes que conmemorativa.⁴¹ A partir de la memoria, surge la historia.

En *La piel que habito* el detonante es una canción que se presenta en varias ocasiones en la película. Sin embargo, no es sino hasta el momento en el que la historia retrocede para mostrarse desde la mirada de Vicente, que adquiere sentido. La historia de Ledgard y de su familia tiene sus cimientos en la tragedia, la traición de su exesposa y su intento de escape, que culminaron en su cuerpo cubierto por las llamas, es sólo el inicio del declive de su familia, cuyas consecuencias serían absorbidas por Norma, su hija. El papel de la madre es narrado en esta cinta como una figura abstracta, tanto para Ledgard, quien ignora que su madre es la mujer que trabaja para él, como para Norma, que, ante el accidente de su madre, retorna a ella por medio de la canción que le cantaba cuando niña “Por el amor de amar”. La canción se vuelve detonante en dos momentos; el primero, cuando Norma la tararea mientras juega en el jardín. La canción llega a oídos de su madre quien, motivada por la misma, logra ponerse de pie para caminar hacia el balcón en busca del sonido, para encontrarse sólo con el reflejo de su piel desfigurada por las llamas. Al

⁴¹ Leonor Arfuch, “(Auto) Biografía, memoria, e historia”, Revista interdisciplinaria de Estudios sobre Memoria, 1 (2014): 72 en Laboratorio Digital <file:///Users/LaboratorioDigital/Downloads/3627-21939-1-PB.pdf> (Consultado el 10 de octubre de 2019).

mirarse a sí misma, Gal es capaz de reconocer en su piel el acontecimiento. Al igual que en *Los ojos sin rostro*, es en el momento del cruce con el espejo, que los personajes pueden reconocerse, uno no es mientras no se percibe, lo insoportable en la percepción a través del espejo se manifiesta en la piel, principalmente en el rostro, aquello que nos identifica y nos permite relacionarnos. Tanto Christiane como Gal están aisladas, tanto de su percepción propia, como de la de los demás. No son sino hasta el momento en el que se miran y se reconocen (o no) por medio de lo que muestra su reflejo.⁴² Al prohibírsele los espejos, la mirada Christiane se busca entre reflejos abstractos que le permiten crearse una imagen propia, una versión desfigurada de sí misma que se intensifica al no tener un soporte claro dónde mirarse.

Tras el impacto, sucede el suicidio, al lanzarse por la ventana y caer su cuerpo inerte frente a su hija, Gal fallece de la misma manera que Edna, una de las víctimas del Dr. Génessier, el padre de Christiane en *Los ojos sin rostro*. Edna ha sido despojada de su rostro, y en un intento de escape, la ventana, ese elemento de la casa que permite mirar de dentro hacia afuera y viceversa, se convierte en el camino más cercano para terminar con su tormento. El suicidio, en ambos casos, es consecuencia del impacto que representa el percibirse. Para Norma la asociación de la muerte de su madre con la canción que cantaba en el momento que ocurrió su muerte, culmina en el recuerdo presente al estar con Vicente en el jardín, el retorno de la tragedia que durante años permaneció oculta.

En Julieta, la protagonista se vuelve obstinada en cuanto a su necesidad de mantener presente a su hija. El recuerdo cada año materializado en una tarta, la permanencia de sus objetos y la misma imagen, evocan a esa figura ausente que durante tres años, se resiste a

⁴² Gilles Deleuze, "La mayor película irlandesa (película de Becket)" en *Crítica y clínica* (Barcelona: Anagama, 1996) 39-43.

dejar ir. Pasado el tiempo, Julieta, cansada de esperar, opta por el olvido; la desaparición de todo aquello que denote a Antía. Desde que inicia la cinta vemos a un personaje que está por recomenzar su historia, se nos presenta a una Julieta entusiasmada por dejar todo atrás y trasladarse de Madrid a Portugal con su pareja, Lorenzo. Momentos más tarde surge el encuentro de Julieta con Beatríz y, enseguida, el detonante que le hará no sólo no querer marcharse, sino volver al lugar donde habitó con Antía tras la muerte de Xoan. Julieta deshace las maletas y, con ello, la vida que había creado tras haber optado por el olvido, incluida su relación con Lorenzo. Julieta se adentra en el lugar donde todo ocurrió y, con ello, se adentra en sí misma. Al volver a su antiguo departamento, la protagonista se dirige hacia la ventana y mira hacia el exterior, por dentro la melancolía, por fuera, el anhelo de la espera.

La mirada de Julieta se enfoca en el retorno, la reconstrucción de lo sucedido por medio del regreso a los lugares de los acontecimientos. A partir del cruce con Beatríz, se sumerge de vuelta en una melancolía que pareciera regresar con más fuerza. En la cinta, Julieta hace una alegoría de su melancolía en referencia a las adicciones, cómo la recaída suele ser más fuerte que el comienzo. La protagonista sufre de un exceso de pasado en el que, por medio de la repetición ritualizada revive constantemente sus recuerdos.⁴³ Tanto para ella, como para Norma, la recaída ante el pasado se presenta de forma violenta, el recuerdo sacude sus vidas de manera inesperada. Al no saber coexistir con su memoria, y el recuerdo de un tiempo específico, ambas pasan de un punto de estabilidad a una zona de quiebre donde todo lo construido se viene abajo.

⁴³ Elizabeth Jellin, *Los trabajos de la memoria* (Madrid: Siglo XXI, 2002), 15

“Estamos contruidos en memoria, somos a la vez la infancia, la adolescencia, la vejez y la madurez. ¿Qué ocurre cuando buscamos un recuerdo? Primero tenemos que instalarnos en el pasado en general, y después debemos elegir entre las regiones: ¿en cuál creemos que está escondido el recuerdo, acurrucado, esperándonos, sustrayéndose? [...]”.⁴⁴

Cuando algo se rompe no hay manera de que vuelva a ser lo que fue. Puede intentar repararse, pero siempre queda el acontecimiento, la marca en la superficie. Al igual que con su intento de reparar la fotografía, el hecho de que Julieta vuelva al espacio del que alguna vez huyó, se convierte en un intento por aprehender un tiempo inexistente. Los lugares son representativos en la medida en la que nos denotan algo, somos nosotros los que atribuimos una carga al espacio, el lugar de los acontecimientos se convierte en un medio a través del cual el pasado remonta al presente, una especie de viaje en el tiempo que detona aquello que ha sido en un intento de hacer que las cosas sucedan de una manera distinta. Volver al lugar implica abrazar la ausencia, tratar de reparar el acontecimiento en un espacio que, sin embargo, ya no es lo que fue. El pasado no vuelve, pero la memoria se niega a dejarlo ir. La nostalgia en primera instancia, en segunda, la melancolía.

Así pues, la obstinación de la memoria transgrede los espacios y les hace volver a ese punto que se pensaba ya superado: en el caso de Norma, la clínica, mientras que para Julieta es la casa. De esta manera, los espacios se vuelven también puntos detonantes, tanto de aprehensión y vigilancia, como de la memoria.

En ambos casos las acciones de la familia recaen sobre los hijos, aunque la historia no se centre en ello, son ambos puntos de quiebre. El trauma de Norma y la culpa de Antía se convierten en cargas simbólicas que son producto de la tragedia familiar y, la consecuencia de cada uno, la guía de las cintas.

⁴⁴ Gilles Deleuze, *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine* (Paidós, Barcelona. Buenos Aires, México, 1987).
136

2.4 Visibilización

La evolución de Almodóvar nos guía por diversos personajes que van desde lo *bizarro*, hasta la constitución de personalidades y problemáticas más complejas. Con sus primeras cintas y en el auge de la Movida Madrileña, sus personajes representaron la rebeldía y el libertinaje consecuentes de años de represión del periodo franquista. El director rompió tabúes y códigos narrativos desde sus inicios, obligó al público a hablar de su trabajo, ya sea para tacharlo de irreverente e impúdico o de innovador y revolucionario, de alguna u otra manera, impidió que pasara desapercibido, hizo que las miradas se dirigieran a sus historias y, por ende, a sus personajes.

Almodóvar desde sus inicios se enfocó en los personajes femeninos, les colocó no sólo como protagonistas de sus historias, sino que las representó con una fuerza discursiva que rompió con la idea de la mujer como mero objeto de apreciación y deseo. La importancia de visibilizar otras posibilidades de la representación femenina, que destaquen de lo que la mirada masculina ha impuesto social e históricamente, radica en que tanto el lenguaje, como las metáforas están también en la práctica, en la vida real, donde se encuentra la última instancia del significado. La proyección de los valores sociales y los sistemas simbólicos es mediada por códigos, en este caso el cine, que posibilitan diversas formas de representación.⁴⁵

Podría parecer irónico hablar de representación femenina, la ruptura de estándares, el empoderamiento ante las normas sociales y, al mismo tiempo, concluir que la mirada detrás de la cámara y, por tanto, de la resignificación, proviene de un sujeto masculino. La madre, en particular, obtiene un papel importante en sus cintas y en las dos películas aquí

⁴⁵ Teresa de Lauretis, *Alicia ya no* (Madrid: Cátedra, 1992), 13.

trabajadas, no es la excepción. De la madre nacen muchas de las concepciones femeninas, por un lado, la idea moralista que coloca el “ser madre” como una obligación inherente a “ser mujer”, como si las únicas funciones nuestras fuesen parir y cuidar. Julieta representa a esa mujer que va acumulando culpas que, no sólo no son suyas, sino que parten de las decisiones de un sujeto masculino y, al final, tienen una consecuencia que le hace “fallar” en su papel como madre. La representación de Julieta es la de una mujer que, tras haber perdido a su hija, pierde también su propósito. Cada pérdida a lo largo de su vida la ha atormentado, pero ninguna como la partida de Antía. En el caso de *La piel que habito*, hay tres personajes que juegan este rol; la madre de Norma, en primer lugar, quien al escapar con su amante sufre un accidente automovilístico en el que las llamas consumen su piel, deformando todo lo que fue, el castigo por romper el mandato impuesto a su condición femenina, es decir, por perseguir su deseo, aunque ello implicara el abandono de su esposo y de su hija. Ledgard le salva la vida (porque no se puede dejar de lado el personaje del héroe vengador) y trabaja día y noche en encontrar la manera de que Gal vuelva a ser quién fue, al menos en apariencia y con él a su lado, por supuesto. Sin embargo, la única capaz de hacer que se levante de la cama es Norma, cuyo canto en el jardín la motiva a ir en su búsqueda, para encontrarse solamente con el reflejo de un rostro desfigurado y una vida arruinada. En consecuencia, Gal se suicida frente a su hija, generándole un trauma por el resto de su vida, su fracaso como madre incluso en el último momento. Después está el personaje de Marilia, madre de Ledgard y de Zeca, quien, no hace falta destacar “tiene la locura en sus entrañas”. Se trata de una madre ausente, la propia Marilia lo enuncia, “tú no eres mi hijo, yo sólo te parí” y, como tal, no puede dar más que malos frutos. Zeca, quien se crió en las calles y cuyas decisiones lo encaminaron a su propia tragedia y Ledgard, quien nunca supo que era su madre, pese a estar cerca de ella. Por último, está la madre de

Vicente, quien, aunque no vemos mucho, guarda una similitud con Julieta: vivir a la espera de que su hijo vuelva.

En la mayoría de los casos la tragedia de las mujeres no sólo parte de un sujeto masculino, sino que, para superarlo, se involucran otras mujeres en una especie de relación sorora que permite afrontar las situaciones; en el caso de Julieta, la presencia de Ava y Beatríz, para Gal, la fuerza que le impulsa a levantarse proviene de Norma, mientras que la madre de Vicente nunca pierde la compañía de Cristina. Aunque, por un lado, es importante visibilizar estas relaciones que el feminismo actual promueve desde la sororidad y la creación de redes entre mujeres, es importante también dejar de reiterar dichas relaciones como respuesta a una acción masculina. Almodóvar ha sabido visibilizar, a lo largo de su trayectoria filmográfica a los sujetos disidentes, colocándoles en papeles que los dibujan no como los “otros extraños” o como los “frikis” estereotipados que normalmente aparecen en pantalla, sino desde una visión que empatiza y comprende el lugar desde el que se enuncian. Sin embargo, en el caso de las representaciones femeninas, el lugar desde el que parte se ha vuelto un tanto reiterativo en cuanto a las cargas atribuidas al “ser mujer”, lejos de aquellas primeras representaciones donde sus personajes femeninos no cargaban con ello y simplemente reflejaban la rebeldía y fuerza de la época, como en el caso de *Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón* (1980).

Así pues, si bien es importante la visibilización que se da a los personajes femeninos y a las redes que tejen entre ellas, dicha representación precisa cuidarse de no caer en patrones marcados por un sistema heterosexual, donde la culpa y las cargas de la maternidad se siguen canalizando como un peso inherente la condición femenina, en la que ser mujer implica desprenderse de sí y someterse a otros pese a los deseos propios, imposibilitando, el rechazo de esto, cualquier posibilidad de ser feliz.

2.5 Vigilancia

La vigilancia juega constantemente dentro del universo cinematográfico del director, en cuyas escenas no sólo vemos a aquel que es vigilado, sino que también vemos la mirada del que vigila y nos posicionamos en ella, acechamos a un otro que puede o no ser visible en la escena, es decir, que puede ser representado por signos que desplazan su *presencia* original por su ausencia, un otro que difiere de la norma y que nos adentra en una serie de simulacros insertos en una narrativa ya de por sí simulada.

Para Foucault, es por medio de la mirada que se genera un dispositivo de disciplina formado a partir de un aparato en el que las técnicas que permiten ver inducen efectos de poder o rechazo donde los medios de coerción hacen visibles a aquellos sobre quienes se aplican.⁴⁶ Para que un sujeto se sienta en una posición de vulnerabilidad o exposición, deben actuar terceros sobre él, no necesariamente a través del contacto físico, la mirada, por sí misma, genera un efecto que va de la mano con la identificación, la mirada del otro puede inducir, por un lado, sentimientos de aprobación o desaprobación hacia el sujeto observado y, por otro, una opresión establecida por otro dominante, a partir de la cual se ejerce una relación de poder.

Entendemos que, para una vigilancia exacta cada mirada es una pieza en el fundamento global del poder, es decir, la cuestión del vigilante/vigilado se formula desde la intención de tener poder sobre un otro, ya sea de forma disciplinaria o posesiva. A lo largo de la historia, han habido pequeñas tácticas de vigilancias múltiples y entrecruzadas, que han servido para perfeccionar el acto de vigilar en las relaciones de poder.⁴⁷ En *Julieta* la vigilancia no es la misma que en *La piel que habito*. En el caso de la primera hay una

⁴⁶ Michel Foucault, *Vigilar y castigar* (México: Siglo XXI, 2009), 104.

⁴⁷ Michel Foucault, *Vigilar y castigar* (México: Siglo XXI, 2009), 200.

mirada un tanto más pasiva que, sin embargo, no deja de actuar indirectamente sobre otro. Con *Julieta* identificamos dos momentos principales en los que la vigilancia se hace efectiva. El primero surge de la desaprobación, es ejercido por Marian, quien trabaja celosamente para Xoan. Desde su primer encuentro con la protagonista, ella parece no estar de acuerdo con el encuentro, lo cual se vuelve más evidente al pasar los años y, con ello, la vida de Julieta al lado de Xoan. Marian observa en silencio, mientras vigila los pasos de la familia, resguardando secretos y acumulando historias, siempre en desaprobación a Julieta, hasta que, finalmente, sale de las sombras para desencadenar la tragedia acumulada durante sus años de acecho. La vigilancia aquí puede confundirse con una estrategia de cercanía, por permanecer al lado de la familia, particularmente de Xoan y Antía, de manera que, al arrebatársele, Marian pueda destruir todo aquello de lo que formó parte desde la compañía. El segundo momento implica una mirada aprehensiva, una vigilancia que pretende poseer a quien observa. Después de la ruptura con Lorenzo, Julieta busca aislarse para seguir sus propios pasos, mientras que ella intenta reconstruir los pedazos de su historia, Lorenzo se rehúsa a la pérdida de su relación, convirtiéndose en una sombra que sigue en silencio los pasos de la protagonista. En la película, le vemos en un par de ocasiones asomándose entre los muros, mientras que su mirada no pierde de vista a Julieta. Aunque en este caso se trata de una mirada más aprehensiva, Lorenzo se da cuenta temprano de la obsesión que está generando, de forma que decide alejarse antes de continuar con ello.

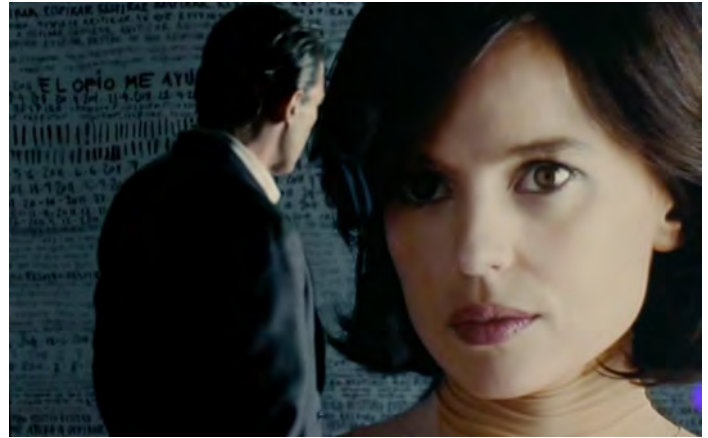
En la piel que habito Vicente se encuentra en un punto fijo, un espacio cerrado que es vigilado en todo momento por Ledgard. Por medio de la mirada se ejerce una invasión a su cuerpo que interfiere en todos los movimientos y acontecimientos que le implican, de manera que se constituye un modelo compacto del dispositivo disciplinario similar al que se empleó desde principios del siglo XIX y que tiene como base el Panóptico de Bentham.

Desde dicho siglo se comenzó a aplicar el espacio de la exclusión, en el que el asilo psiquiátrico, la correccional, las escuelas y hasta los hospitales implicaron un funcionamiento doble: el de la división binaria y el de la asignación coercitiva, en el segundo caso estaba inserta la capacidad de ejercer, de manera individual, una vigilancia constante mediante la distribución diferencial. Se trata de espacios cerrados, vigilados en todos sus puntos, en los que los individuos están insertos en un lugar fijo donde cada movimiento es controlado de manera que se ejerza un poder completo.⁴⁸

El Panóptico es la figura arquitectónica de la composición de la vigilancia. En ésta se invierte el principio de las tres funciones del calabozo: encerrar, prohibir de la luz y ocultar, conservando sólo la primera. Por medio de la luz se capta mejor que entre las sombras. Se genera entonces un dispositivo en el que el vigilado se encuentra en un estado consciente y permanente de visibilidad que garantiza el funcionamiento del poder donde lo esencial es que el sujeto se sepa vigilado, aún sin serlo. Un poder visible e inverificable donde el detenido jamás sabrá si es mirado en cierto momento, pero está seguro de que siempre puede ser observado. El dispositivo de la mirada se encuentra siempre en el centro y actúa por partida doble, por una parte, desde el lado de quien es visto, sin ver, por otra, por quien observa, sin jamás ser visto.⁴⁹ Bajo este mismo régimen, la mirada actúa sobre Vera/Vicente de manera que se sabe siempre vigilado. Las cámaras que rodean la habitación donde está encerrado, al ser un dispositivo electrónico visible y siempre alerta le colocan en el foco de la mirada, donde puede o no haber una vigilancia directa por parte de Ledgard, pero cuya presencia siempre está ahí.

⁴⁸ Michel Foucault, *Vigilar y castigar* (México: Siglo XXI, 2009), 229-231

⁴⁹ Michel Foucault, *Vigilar y castigar* (México: Siglo XXI, 2009), 233.



Figs. 10 y 11 Fotogramas de *La piel que habito*, 26.03 y 20.18

De esta manera, la disciplina supone un dispositivo que se impone por medio de la mirada y que tiene como función “fabricar individuos” mediante la implementación de diversas técnicas.⁵⁰ Se ha convertido en una fórmula general de dominación que difiere de la esclavitud en la medida en la que no se funda sobre una relación de apropiación de los cuerpos, sino que actúa sobre ellos de manera que el sometimiento sea voluntario, y el cuerpo funja como un medio dócil que pueda ser sometido, utilizado, transformado y perfeccionado.⁵¹ El castigo al cuál es sometido Vicente implica un acto de vigilancia extrema y encierro que le aíslan de cualquier contacto humano, con excepción de su captor quien en ocasiones se presenta en la habitación que le resguarda. La reacción de Vicente en consecuencia de las transformaciones y el aislamiento a los que ha sido sometido se manifiestan en una primera instancia violentas, muestra de su rechazo al castigo al que está siendo sometido. Conforme el tiempo transcurre y descubre la dinámica en la cual está

⁵⁰ Michel Foucault, *Vigilar y castigar* (México: Siglo XXI, 2009), 102-105.

⁵¹ Michel Foucault, *Vigilar y castigar* (México: Siglo XXI, 2009), 84.

inmerso, la conducta de Vicente se vuelve dócil, tras algunos primeros intentos por quitarse la vida y así escapar del suplicio que sobre él efectúa Ledgard, el cuerpo de Vicente parece haber sido al fin manipulado de tal manera que el efecto de la vigilancia le convierta en un sujeto sumiso, capaz de obedecer y responder a las coerciones impuestas por Ledgard que constituyen un trabajo sobre su cuerpo, de tal forma que lo desarticula y lo recompone para que opere de una manera determinada por una relación de sujeción estricta⁵². No obstante, lo que parece ser el triunfo de Ledgard sobre Vicente, es en realidad una estrategia de éste cimentada dentro del mismo principio de la disciplina que, sin embargo, no responde a los intereses de su captor. Vicente encuentra un medio que le permite entrar en el juego de Ledgard y presentarse como un cuerpo a su disposición, con las palabras “tienes que saber que hay un lugar en el que puedes refugiarte, un lugar que está en vuestro interior, un lugar al que nadie más tiene acceso, un lugar que nadie puede destrozar, que nadie puede destruir”, Vicente encuentra en el yoga un medio que le permite interiorizarse y resguardarse en el único espacio donde Ledgard no puede dañarle: su interior. Aunque en primera instancia no lo sabemos, se convierte en una herramienta fundada dentro del mismo aparato disciplinario bajo el que está sometido, con la diferencia de que la disciplina responde a sus propios intereses, convirtiéndose en un punto de supervivencia que le permite crear una estrategia de disimulación a través de la cual podrá moverse dentro de las dinámicas ya dadas.

Así pues, se presenta una tensión entre el sometimiento y la disimulación que se funda en la noción de la disciplina. Vicente, parece volverse un sujeto maleable cuyo cuerpo puede ser sometido por Ledgard, quien cree tener el poder y el control sobre él. Para Foucault el castigo está siempre relacionado con el cuerpo, se trata “del cuerpo y sus

⁵² Michel Foucault, *Vigilar y castigar* (México: Siglo XXI, 2009), 83.

fuerzas de utilidad y de su docilidad, de su distribución y sumisión”⁵³. Ante esto, Vicente logra contraponerse a su suplicio corporal a través del manejo y control de su propio cuerpo.

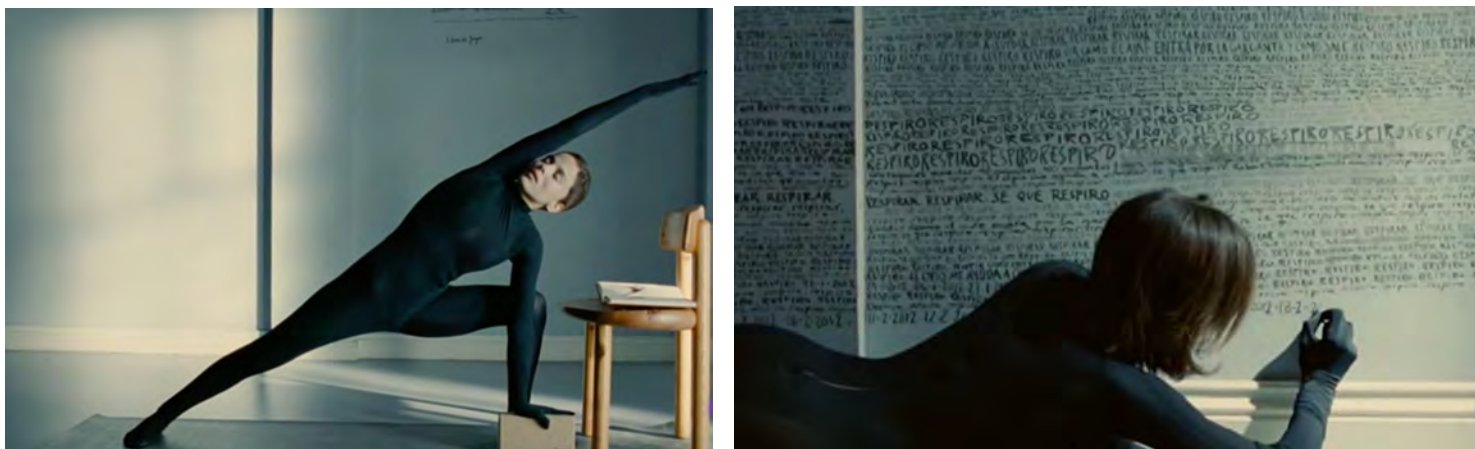
Almodóvar ya había tratado el tema del secuestro y la disciplina con anterioridad. Con *Átame*, nos presentó a un personaje obsesionado que se dedica a observar hasta que descubre que la mirada no le es suficiente para aprehender el objeto de su deseo. En la película, el director se enfoca en Ricky, un joven trastornado que se siente fascinado por la figura de Marina, una ex actriz porno de la cual cree estar enamorado. Su obsesión lo lleva a secuestrarla, convencido de que, de esta manera, ella terminará por corresponder su amor. Al igual que Vera, Marina en un inicio intenta escapar, se resiste a quedarse atada. Sin embargo, con el tiempo y dados algunos acontecimientos que ocurren entre ellos, Marina, a diferencia de Vera, se rinde ante su captor, se ata, pide ser atada para no poder irse y, en el momento en el que tiene la posibilidad de marcharse y recuperar su libertad, retorna hacia su lugar de encierro, pero esta vez, de forma voluntaria, sin paredes de por medio.

En contraposición a Marina, Vera no cae en el juego de su captor. Ambas terminan envueltas en un juego de seducción, sin embargo, Vera resiste. Su propia disciplina le permite entrar en las dinámicas de Ledgard sin perderse a sí misma ni a su foco de atención que es su libertad. La vida dejada atrás de Marina se nos dibuja como un punto vacío carente de propósito, un punto en el que encuentra su escape en su encierro, en el caso de Vera este factor no es tan claro, sin embargo, las acciones alrededor de la privación de su libertad, ejercidas sobre su cuerpo, más tarde queda abierta la posibilidad de que la protagonista también haya encontrado una parte de sí en el encierro.

⁵³ Michel Foucault, *Vigilar y castigar* (México: Siglo XXI, 2009), 34.

La experiencia de Marina ante su secuestro difiere de la experiencia de Vera en todos los sentidos, sin embargo, lo importante a resaltar es la resistencia a la que Vicente se aferra al encarnar a Vera. Mientras que Marina introyecta la disciplina al grado de que ella, por voluntad propia, vuelve al lugar de su encierro, Vicente se aferra a su motor de deseo, cuyo propósito es guiado por el anhelo de su libertad. Es esa ligera aspiración que le motiva a estar inmerso en la dinámica de su captor mediante una estrategia donde disimula la disciplina, en la espera paciente por encontrar el momento en el que finalmente pueda destruir la realidad que le ha sido dada, mediante el intento por preservar su autonomía. En la cinta podemos visualizar el proceso de Vera/Vicente, donde su propia disciplina y el control de su cuerpo, le permiten contraponer todos los procesos impuestos por Ledgard. En una escena, vemos a Vera escribiendo en una pared reiteradamente las palabras “sé que respiro”, y “respirar”, esto remite al yoga, cuyo principio se basa en la respiración para, de esta manera, poder controlar el cuerpo y las emociones, de forma que lo que ocurra en el exterior no pueda quebrantarlo.

Vera/Vicente encarna la figura del ello que resiste frente a una autoridad. El otro no visible que disimula para encajar en un medio sin ser perjudicado mediante un simulacro que le ha sido impuesto. El personaje bifurcado se desprende de la transgresión a Norma <<La norma>>, ese factor intocable que la autoridad protege a toda costa y cuya violación debe ser cruelmente castigada para así corregirle y moldearlo a su conveniencia. La manera en la que Vicente se disciplina frente a los castigos que le son atribuidos, responde a un nivel molecular de resistencia, sus acciones se van constituyendo de tal manera que van tomando fuerza a lo largo de los años, para finalmente dar un golpe que tenga un mayor efecto, una destrucción de grado molecular que rompa con el encadenamiento autoritario



Figs. 12 y 13 Fotogramas de *La piel que habito*, 1.27.51 y 1.31.40

Para Guattari, las luchas sociales son, al mismo tiempo, molares y moleculares. La producción molar de la subjetividad requiere de la negociación con los procesos moleculares.⁵⁴ Para Ledgard, quien representa la parte autoritaria -molar- es importante generar determinada confianza en Vicente, de manera que éste acepte e introyecte el castigo mediante la negociación de sus actividades, donde la lectura, el yoga y la adquisición de sustancias como el opio, generen en él una sensación de autonomía y libertad incluso dentro de su encierro, de manera que la limitación espacial no afecte los resultados de sus experimentos ni impulse al personaje a perseguir su deseo de libertad mediante el término con su vida. Así pues, la representación de Ledgard como la parte autoritaria que influye directamente sobre Vicente mediante la sujeción, dominación, e incluso la negociación corresponde, en un nivel micro, a lo que socialmente se vive en un nivel macro. Por otro lado, Vicente responde a esa parte minúscula que, de forma casi invisible, se rebela adentrándose dentro del mismo sistema en el que está inmerso, de manera silenciosa,

⁵⁴ Félix Guattari, y Suely Ronik, *Micropolítica. Cartografías del deseo* (Madrid: Traficantes de sueños, 2006), 151.

mediante la disimulación, hasta que cada una de sus pequeñas acciones terminan por quebrantar el modelo impuesto.

Así pues, la mirada se plantea como un punto a partir del cual se crean relaciones de poder en las que, por una parte, se visibiliza aquello “no bien visto” desde un lugar de enunciación en el que se obliga a la mirada a verse afectada por lo que se le muestra. Coloca al sujeto en un lugar de empoderamiento en el que ser representado le permite insertarse de manera que no se le perciba como un ser ajeno o extraño, sino que sus propias diferencias sean tomadas no como limitantes, sino como posibilidades. Por otra parte, la mirada funge también como un lugar de vigilancia que genera un control de otro con la intención de disciplinar. De esta forma, el sujeto introyecta las reglas impuestas desde la sensación de sentirse observado.

Desde la mirada somos percibidos y, a partir de ella, tenemos la capacidad de impactar o ser impactados por otro. La mirada es el primer contacto que, por lo general, mantenemos al momento de entablar cualquier tipo de relación. De esta manera, la mirada conlleva al cuerpo, en un segundo acercamiento donde la interacción se vuelve aún más directa. Ya sea en un intento común por relacionarnos o bien, de una forma más agresiva. Tal como menciona Foucault, el suplicio es parte fundamental en el sistema de la vigilancia para generar una disciplina efectiva, si bien la mirada supone el primer acercamiento, el temor al castigo físico es lo que obliga al vigilado a seguir órdenes o mantener su estatus de oprimido. Así pues, la mirada y el cuerpo, inevitablemente, se conjuntan creando un todo complejo que interactúa con el resto, un todo a la vez manipulable y manipulador que forma parte de un sistema de dinámicas sociales que establecen las normas de convivencia

para con los otros, de forma que, si éstas son desafiadas o transgredidas, generan una exclusión de con el resto.

Así pues, por medio del cuerpo nos identificamos, mientras que por la mirada somos percibidos, de esta forma se crea una dinámica a través de la cual, para hablar de mirada hay que hablar de cuerpos y viceversa; lo uno conlleva a lo otro.

Cuerpo

*La única fidelidad se la debemos
al cuerpo que habita nuestros deseos.*
Ángeles Mastretta

El cuerpo es nuestra estancia material, nos permite desplazarnos, interactuar e identificarnos. Está determinado por diversos factores que nos constituyen más allá de su propia materialidad, es por eso que en este capítulo abordaré las distintas posibilidades del cuerpo. Me centraré en el factor de la percepción, al ser el cuerpo aquel que nos permite relacionarnos con los otros y, por tanto, el medio a través del cual nos identificamos. De esta parte se desprende la disidencia de cuerpos y, con ello, las imposiciones sociales y culturales que nos obligan a vernos y actuar de determinada forma. De igual manera, pensaré al cuerpo como medio de experimentación en tanto a sus posibilidades de simulación y disimulación como estrategias para “encajar” en determinados círculos sociales que estipulan las personificaciones de los cuerpos y cómo a través de dicha experimentación, surgen un sin fin de posibilidades de relacionarnos e identificarnos con otros, cada una condicionada por el espacio, la vestimenta, las relaciones de poder y el encierro, entre otros.

3.1 Fragilidades y rarezas: lo *queer* en Almodóvar

Lo *queer* implica rareza, nos hace pensar en algo extraño, algo impropio. Provoca sentimientos: sentimientos nauseabundos, va en contra de aquello que consideramos normal y, sin embargo, de manera frecuente estamos en contacto con ello. En los usos más antiguos de la palabra se le asociaba a menudo con la fragilidad, considerando a lo débil como algo

incapacitado, pusilánime, deteriorado, conceptos en los que lo *queer* resuena también. Por lo tanto, pensamos en *queer* y débil, palabras que, nos dice Sara Ahmed: hacen añicos, ya que mantienen el potencial de aquello que no puede ser puesto sobre la mesa: la negación como sensación política.⁵⁵

Los personajes de Almodóvar son sujetos que disienten de la norma, sujetos perturbados que no encajan en una estructura preestablecida, antihéroes aparentemente estereotipados que conllevan una sexualidad verticalizada explorada y expuesta, dicho de otra forma, sujetos *queer* que no tienen cabida en un mundo que es fácilmente rompible para quienes suponen una fragilidad, aproximándonos a aquello que consideramos siempre tan distante. La fragilidad es concebida por Ahmed como un producto de nuestras propias acciones, la consecuencia de un acto de desviación, en esta medida, lo merecido es doloroso.⁵⁶ Los distintos enredos que se entrelazan en torno a los personajes de Almodóvar llevan implícita una crítica a la sociedad que nos obliga a ver a ese sujeto que ignoramos en la cotidianeidad, podemos ser vistos en el esplendor de nuestra existencia y contemplar una fragilidad que, aunque latente, es pocas veces visible.

Así pues, partiendo de la idea del sujeto frágil, colocamos la mirada en dos de las protagonistas de las películas aquí tratadas: Vera y Julieta. Ambas son personajes rotos que han sido transgredidos directa o indirectamente por situaciones o sujetos externos que las implican. Por una parte, la fragilidad de Vera es consecuencia de la interpretación de Ledgard sobre los actos de Vicente tras su encuentro con Norma, el uso de drogas por parte

⁵⁵ Sara Ahmed, “Fragilidad *Queer*”, Revista de Teoría de la Literatura y Literatura comparada, 18 (2018): 196. En DIALNET <https://www.raco.cat/index.php/452F/article/view/333760/424621> (Consultado el 15 de septiembre de 2019).

⁵⁶ Sara Ahmed, “Fragilidad *Queer*”, Revista de Teoría de la Literatura y Literatura comparada, 18 (2018): 196. En DIALNET <https://www.raco.cat/index.php/452F/article/view/333760/424621> (Consultado el 15 de septiembre de 2019).

de Vicente, y la inestabilidad mental de Norma (siendo ambos sujetos que experimentan el estar fuera de lugar), convergen en un tiempo y espacio que desencadena en Vicente una desorientación que le implica, a ojos de Ledgard, como el responsable de la recaída de Norma. El director, por medio de un *flashback*, explica el encuentro desde la perspectiva de Vicente. Contrario a lo pensado por Ledgard, él no abusó de Norma, su decaída fue más bien provocada por la canción que sonó justo en el momento en el que se encontraba con Vicente, la misma que cantaba cuando vio a su madre suicidarse frente a ella, momento de su pasado que detonó sus problemas mentales. Pese a ello, lo percibido por Ledgard al encontrar a su hija inconsciente en el jardín, deja a Vicente como el responsable del daño de Norma. Así pues, el deseo de venganza que motiva a Ledgard tras lo sucedido deviene en el secuestro y futuro tormento hacia el personaje. Dicho de esta forma, la fragilidad de Vicente, producto de sus malas elecciones, influenciadas por el consumo de sustancias nocivas, conlleva a la fragilidad de Vera, siendo consecuencia de sus propias decisiones.

En el caso de Julieta, la fragilidad a la que es sometida es consecuencia de las decisiones de otros en las que estuvo indirectamente involucrada. Julieta carga con una culpa que crece conforme las pérdidas en su vida se acumulan. El director muestra en Julieta el fracaso de una mujer laica que dio a su vida una educación igual a la que ella tuvo. Al no haber sido educada para vivir con un sentimiento de culpa, tal como menciona el director, éste se convirtió en una especie de enfermedad moral que terminó por contagiar a su hija. Se trata de un personaje en situación de privilegio que se convierte en un sujeto *queer* al haber abandonado el camino que “debería” seguir, causando así su propio daño, producto del tormento que la acompaña y la imposibilita para desprenderse de su pasado, una

culpa que no va de un sentido religioso, sino que se muestra como una emoción humana, una “culpabilidad laica”, en palabras del director

Almodóvar nos muestra desde las primeras tomas a una Julieta joven que se inculca una culpa por la cual no es responsable, es en las primeras escenas del tren que se refleja esa introyección de la protagonista que la obliga a asumir una interiorización de la culpa que revuelve a las fuerzas reactivas contra sí misma.⁵⁷ Julieta decidió no entablar conversación con un desconocido, sabiendo que no estaba obligada a ello. Sin embargo, su “culpa” radica en lo sucedido posteriormente, cuando el extraño decide quitarse la vida arrojándose a las vías del tren. Es entonces que la interiorización reacciona ante la manifestación del “hubiera”, la posibilidad de haber evitado el suicidio con el cruce de unas palabras. Es esa misma introyección y ese deseo de evitar lo inevitable que acompañan la vida de Julieta, una mala conciencia reiterativa que sólo resulta como acumulativa en cuanto a un sentimiento de culpa propio.

La protagonista es víctima de una autocalumnia que consiste en la acusación por una culpa que es en realidad inexistente, ya que va más allá de su propio control. Aunque por un lado es consciente de su inocencia, por otro, en cuanto se acusa, se sabe culpable de la propia calumnia.⁵⁸ Esto detona una especie de culpa acumulativa que, fuera de disminuir, se incrementa conforme las pérdidas en su vida. En consecuencia, Julieta termina por hundirse en una melancolía que toma el control de su vida.

⁵⁷ Guilles Deleuze. *Nietzsche*, (Madrid: Arena Libros, 2000). 36

⁵⁸ Giorgio Agamben, *Desnudez* (Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2011), 33-34.



Figs. 14, 15 y 16 Fotogramas de *Julieta*, 19.28, 37.54 y 54.43

Freud realizó una distinción entre los conceptos de “duelo” y “melancolía”, siendo ambos consecuencia de la pérdida. La diferencia radica en la posición que toma el sujeto ante ésta. El duelo, por una parte, se manifiesta como el “dejar ir” a aquello que se ha perdido, mientras que la melancolía es vista como algo patológico que se exterioriza en autorreproches y autodenigraciones que se externalizan hasta la expectativa del castigo. Desde la perspectiva de Freud la melancolía conlleva un empobrecimiento del yo, en el que el

afectado es el sujeto que la padece. Desde esta perspectiva se considera al duelo como la mejor alternativa para confrontar la pérdida, ya que se piensa como una reacción frente a una pérdida real, mientras que en la melancolía, puede surgir en una gama más vasta de ocasiones que el duelo, conllevando una multitud de batallas parciales por el objeto perdido entre las que se enfrentan diversos sentimientos, siendo los principales el odio y el amor.⁵⁹ Sin embargo, la idea respecto a “dejar ir”, con el tiempo, se ha transformado.

En estudios posteriores sobre la melancolía, se sigue contemplando la distinción creada por Freud, con la diferencia de que la melancolía ha sido resignificada. Sara Ahmed la describe como un sentimiento *queer* que se manifiesta como respuesta ante el dolor que experimentan los sujetos que se encuentran fuera de lugar. La autora realizó un estudio que explora la evolución del concepto desde la definición realizada por Freud. Así pues, la melancolía no sólo ha dejado de ser concebida como patológica, sino que además se ha propuesto como un mejor camino de respuesta ante la pérdida. Mientras que el duelo opta por el olvido del objeto perdido, la melancolía se manifiesta como una manera de mantenerlo, junto con el pasado, vivo en el presente. Esta perspectiva se presenta como ética ya que no separa de la historia al objeto perdido, sino que lo mantiene de manera que pueda adquirir nuevos significados y posibilidades en el presente.⁶⁰

Aunque el espacio tiene un impacto en el cuerpo de Julieta, quien huye constantemente de los lugares que fueron testigo de los hechos que propiciaron su desequilibrio en su manera de confrontarse ante la vida. Dentro de esta inestabilidad, Julieta está siempre en búsqueda de sí, encapsulada en su melancolía y en el deseo de aprehender

⁵⁹ Sigmund Freud. “Contribución a la historia del movimiento psicoanalítico” en *Obras completas. Trabajos sobre metapsicología y otras obras (1914-1916)* XIV (Argentina: Amorrortu, 1975), 241-253.

⁶⁰ Sara Ahmed. *The cultural politics of emotion*, (Edinburgh: Edinburgh University Press, 2014), 159-160.

un pasado que, sin embargo, se le escapa de las manos. Así pues, la respuesta ante las pérdidas en la vida de Julieta tiene una repercusión en su presente mediante la melancolía ante la que se aferra. El dolor de la protagonista negocia y renegocia el significado de las pérdidas que ha sufrido, ante el deseo de mantener un apego con los sujetos perdidos en vez de bloquearlos. Pese a un intento que tuvo por enterrar el pasado en el olvido, la insistencia de éste por no desaparecer obligó a Julieta a conservar una devoción perdurable hacia sus pérdidas como una forma de mantenerles presentes, adoptando al sentimiento melancólico como parte de sí.

Así pues, tanto uno como otro personaje, aunque distantes en cuanto a acciones y hechos; el secuestro y la transexualidad obligada hacia Vicente como el aislamiento y la melancolía a los que Julieta se somete, se enfrentan a espacios, situaciones y objetos que resultan confrontativos en cuanto a su estabilidad en un mundo que no contempla escenarios ni caminos oblicuos, producto de las decisiones tomadas directa o indirectamente y que les vuelve frágiles al desviarles de aquello que Ahmed menciona como el “camino bien iluminado”,⁶¹ aquel considerado como peligroso para aquellos que, normativamente, son contemplados de la misma manera.

La autora explica que diversas cosas pueden convertirse en *queer* como resultado de la manera en la que les prestamos atención o en consideración del cómo interactúan al estar en contacto con otros objetos o sujetos. Tanto los mismos objetos, como el lenguaje, con la capacidad enunciativa que supone, entran también en esta categoría. Las palabras nos proporcionan continuamente las objetivaciones indispensables mientras que disponen el

⁶¹ Sara Ahmed, “Fragilidad *Queer*”, *Revista de Teoría de la Literatura y Literatura comparada*, 18 (2018): 196. En DIALNET <https://www.raco.cat/index.php/452F/article/view/333760/424621> (Consultado el 15 de septiembre de 2019).

orden dentro del cual adquieren sentido, es decir, nos movemos dentro de redes de relaciones humanas que están ordenadas mediante un vocabulario.⁶² Las palabras tienen el poder de verter aquello que es complicado revelar. Cuando soltamos algo mediante el lenguaje, vemos cómo se vierten las palabras, se desbordan ante uno y sólo queda lidiar con sus consecuencias.⁶³

Para Vera, tras ser capturada por Ledgard y ser sometida al encierro y diversas transformaciones físicas, su mayor confrontación surge en el momento en el que es nombrada: “Ya no puedo seguir llamándote Vicente, a partir de hoy te llamarás Vera” (1:27:56). Es en ese punto en el que existe como tal, dejando encerrado a quien, en algún momento, fue Vicente. Ledgard es quien verte su nueva realidad, revela ante su mirada la objetivación que le nombra como “ella”. El lenguaje hace real la subjetividad de Vera no sólo para quien la ha nombrado, sino para sí misma. “Lo que soy” no está a mi alcance, sino que la reflexión sobre mí mismo es ocasionada por la actitud hacia mí que demuestre el otro.⁶⁴ Al ser tipificada Vera puede ser aprehendida por el otro, en este caso Ledgard y por sí misma de una manera que no había sido concebida con anterioridad pese a las transformaciones físicas que ya eran evidentes para ese momento. La pérdida de Vicente desprende a la construcción de Vera, cuya fragilidad surge de la cualidad de lo adquirido, es decir, su construcción como sujeto en un cuerpo que experimenta el estar fuera de lugar, una transexualidad obligada. Lo sucedido impacta en la orientación del cuerpo de Vicente,

⁶² Peter L. Berger y Thomas Luckmann, *La construcción social de la realidad* (Buenos Aires: Cultura Libre, 2003), 37.

⁶³ Sara Ahmed, “Fragilidad *Queer*”, *Revista de Teoría de la Literatura y Literatura comparada*, 18 (2018): 196. En DIALNET <https://www.raco.cat/index.php/452F/article/view/333760/424621> (Consultado el 15 de septiembre de 2019).

⁶⁴ Peter L. Berger y Thomas Luckmann, *La construcción social de la realidad* (Buenos Aires: Cultura Libre, 2003), 45-46, 54.

ahora Vera, le vuelve frágil al poner en duda su cualidad de pertenencia y, sobre todo, su propia identidad.

Para Julieta el lenguaje se verte por medio de la tinta. A través de la escritura revela la historia que había evitado contar por tanto tiempo: su historia. Es en el inicio de la cinta que un tropiezo con Beatríz, amiga de la infancia de Antía, su hija, lleva a Julieta a reencontrarse con la fragilidad que creía haber superado, le desvía del camino que había formado para colocarla nuevamente en una situación de desventaja, de desorientación que la tambalea en un mundo que no acoge a un cuerpo que no responde ante una normatividad presupuesta.⁶⁵ La protagonista regresa a su melancolía y a través de ella escribe todo lo que había omitido por tanto tiempo, exponiendo un pasado no revelado hasta entonces. Julieta objetiva por medio del lenguaje su propio ser, el cual se vuelve accesible, permitiendo responder a Antía todas esas dudas que nunca pudo aclararle, con la esperanza de que ello la traiga de vuelta.⁶⁶ Cuando vertemos, soltamos aquello que es complicado declarar.⁶⁷

3.2 Cuerpos transdisciplinarios

Dentro de su universo cinematográfico, Almodóvar juega con las constituciones escenográficas de manera que los elementos presentados formen parte de la historia, no sólo en un ámbito decorativo o aislado, sino que, existan diversas relaciones,

⁶⁵ Sara Ahmed, "Fragilidad *Queer*", Revista de Teoría de la Literatura y Literatura comparada, 18 (2018): 198. En DIALNET <https://www.raco.cat/index.php/452F/article/view/333760/424621> (Consultado el 15 de septiembre de 2019).

⁶⁶ Peter L. Berger y Thomas Luckmann, *La construcción social de la realidad* (Buenos Aires: Cultura Libre, 2003), 54.

⁶⁷ Sara Ahmed, "Fragilidad *Queer*", Revista de Teoría de la Literatura y Literatura comparada, 18 (2018): 203. En DIALNET <https://www.raco.cat/index.php/452F/article/view/333760/424621> (Consultado el 15 de septiembre de 2019).

transdisciplinarios incluso, que entablen diálogos complementarios a la historia principal. Los objetos, al formar parte de la realidad cotidiana, nos permiten relacionarnos de distintas maneras, siendo mediadores, en ocasiones, de nuestras emociones y sentimientos. Al adjudicar una cualidad al objeto nuestra relación con él cambia, de forma que hay objetos que derivan en *queer* al ser el resultado de cómo les prestamos atención. En *La piel que habito*, el vestido se convierte en ese objeto *queer* al representar la relación entre Vera y Vicente, es decir, se vuelve el objeto simbólico a través del cual Vicente se asume como Vera. La vestimenta resulta entonces un problema de identidad y, por medio de ella, ocurre el despojo o la adopción de la totalidad de una persona. El vestido se vuelve el lugar de transformación donde opera minuciosamente el cambio de identidad, la muerte de uno (Vicente) y el nacimiento de otro (Vera).⁶⁸ La vestimenta no expresa a la persona, sino que la constituye, es entonces que por medio del vestido se crea esa imagen deseada en la que la prenda nos permite creer. Así pues, al colocarse Vicente la vestimenta femenina ocurre un despojo de su identidad pasada, de forma que el vestido, más allá de su función común, se convierte en un lugar de transición.

En el caso de Julieta, la protagonista mantiene presentes diversos objetos que se vuelven simbólicos por la manera en la que se relaciona con ellos. Tras la desaparición de su hija, Antía, Julieta busca la manera de representar su ausencia por medio de objetos que la impliquen. Desde fotografías y objetos personales hasta un pastel y la espera de una postal vacía para conmemorar el cumpleaños de su hija que, durante tres años se convierten, como ella misma menciona, en “una tradición” que da presencia a la ausencia de su hija. La manera en la que Julieta se relaciona con las tartas y el efecto que éstas

⁶⁸ Roland Barthes, *El grado cero de la escritura y nuevos ensayos críticos* (México: Siglo XXI, 2011), 170.

causan en ella, generan una interacción entre el objeto y el sujeto que adjudica una cualidad, convirtiendo la celebración en espera. Aunque el pastel por sí mismo no implique ninguna carga representativa en cuanto a la presencia de la ausencia, es en su interacción con la protagonista que se le atribuye dicha función simbólica, volviéndole un objeto *queer* a través del cual la distancia real con su hija se elimina por un instante.

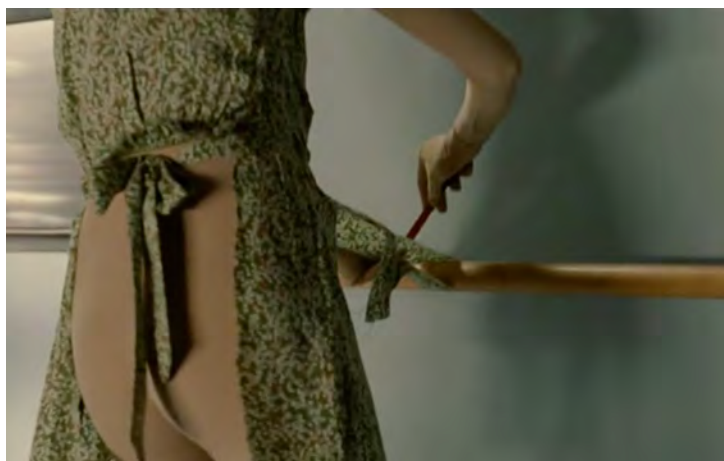


Fig. 17 Fotograma de *La piel que habito*, 3:03



Fig. 18 Fotograma de *Julieta*, 1:13:19

Lo *queer* es una forma de señalar algo, una palabra que adquiere significado a partir de atribuciones diversas. Un término con potencial político respecto a aquello que no puede ser puesto sobre la mesa.⁶⁹ Almodóvar coloca sobre la mesa a esos personajes que incomodan, aquellos que preferimos omitir en las reuniones familiares. Refleja la interacción no sólo entre los sujetos, sino en su relación con el lenguaje y los objetos con los que se relacionan, conformando una red de interacciones *queer* cuyo objetivo, en este caso, no es más que el de mostrar aquello que, normativamente, preferimos no ver.

⁶⁹ Sara Ahmed, "Fragilidad Queer", Revista de Teoría de la Literatura y Literatura comparada, 18 (2018): 204. En DIALNET <https://www.raco.cat/index.php/452F/article/view/333760/424621> (Consultado el 15 de septiembre de 2019).

Sara Ahmed propone pensar la fragilidad *queer* no como el potencial de una pérdida, sino como una cualidad de relaciones que adquirimos o construimos. Aquellas que se manifiestan en movimientos constantes debido a su propio sentido de fragilidad. Dicho de esta forma, implica tambalearse en un suelo inestable, sin cimientos, pero no por ello supone sujetos improductivos. Se habla de aquello con lo que convivimos día tras día, pero que difícilmente nos detenemos a observar.⁷⁰ Almodóvar juega todo el tiempo con lo *queer*, resignifica conceptos y forja lazos entre los personajes y los objetos que conforman el entorno. Dentro de las cintas, ninguna relación es casual, sino que todo se presenta como un conjunto en el que hay lecturas lineales y laterales que enriquecen la historia desde su propia fragilidad por medio de la resignificación, la reapropiación y las interacciones en las que los objetos, los lugares y los sujetos, se conjugan desde sus propias singularidades para conformar un entorno más extenso.

3.3 Habitar el cuerpo, habitar el espacio

Pensar el cuerpo como medio expresivo del ser, es decir, contemplar una diferencia entre el cuerpo físico y el alma, afirmando la pertenencia de cada uno a mundos distintos, ha sido un tema trabajado desde distintas posturas filosóficas desde sus primeras apariciones.⁷¹ El cuerpo es, entonces, el medio que determina y posibilita la estancia de nuestro ser en el mundo, la materia que nos permite existir desde la propia corporalidad

⁷⁰ Sara Ahmed, "Fragilidad *Queer*", Revista de Teoría de la Literatura y Literatura comparada, 18 (2018): 205. En DIALNET <https://www.raco.cat/index.php/452F/article/view/333760/424621> (Consultado el 15 de septiembre de 2019).

⁷¹ Carlos Másmela, "Copia y simulacro en el *Sofista* de Platón", Tópicos Revista de Filosofía, 16, (1999): 7. En Tópicos <http://topicosojs.up.edu.mx/ojs/index.php/topicos/article/view/388/608> (Consultado el 12 de octubre de 2019).

para después ser clasificados y jugar un rol en la sociedad. Sin embargo, más allá de la cuestión de la materialidad del cuerpo, hay una serie de factores que determinan o imposibilitan al cuerpo mismo.

La piel es el órgano más grande del cuerpo, aquel que le cubre y le protege del exterior y, a su vez, el que nos permite presentarnos ante otro. Es la superficie mediante la que somos percibidos. En *La piel que habito*, vemos desde el título la indagación entorno a este órgano, “habitar la piel”, en ese caso, es habitar una identidad. Vera es creada en tanto a cuerpo con una fisonomía propia en la que cada parte de la superficie ha sido fabricada. Es el exterior lo que miramos y lo que nos permite reconocernos, al aparecer Vera, todo rastro visible de Vicente ha quedado borrado. El personaje está oculto tras una superficie que no reconoce, pero que ahora le identifica ante los otros. La piel se presenta todo el tiempo no sólo en tanto órgano, también en tanto vestido y en tanto lugar.

El lugar que habita se divide en tres funciones: el lugar de trabajo, la cárcel y la casa. Al ser secuestrado, a Vicente se le impone una nueva identidad, toda la percepción de sí se desmorona frente a la realidad que ahora experimenta, en primera instancia, como sujeto privado de su libertad y, posteriormente, como Vera. La identidad de Vicente comienza a transformarse desde que es llevado a ese espacio que no es el suyo, incluso antes de que el cuestionamiento propio surja de manera consciente. A lo largo de la cinta, vemos también, cómo su lugar de encierro se va transformando conforme el encarnamiento de Vera, pasa de ser un lugar caótico, con cadenas, a un espacio vacío que poco a poco le brinda cierta estabilidad y comodidad, al grado de que Vera llega a convivir con el resto de la casa, aún cuando sigue con el propósito de mantenerle encerrada y bajo la mirada de otro.

Para Vicente el encierro se presenta en un grado que va más allá de las paredes, él está encerrado en su propio cuerpo, el reemplazo de su identidad es también representado por la obra de Louise Bourgeois, que adquiere un papel fundamental en la creación de Vera. Las *Femme Maison* (1946-1947) son pinturas de la artista que encaran y cuestionan el “deber ser” de una mujer, la opresión, el encierro y el maltrato impuestos por una sociedad machista que le encarcela y le imposibilita para ser, son representados en imágenes donde es visible el cuerpo femenino, pero cuyo rostro es reemplazado por la figura de una casa. El personaje de Vera reproduce, junto con la frase “Art is a guaranty of sanity”, dos de estas pinturas en una de las paredes que le apresan. La frase corresponde a una serie de nueve dípticos realizados por Bourgeois en 1999 y titulada: *What is the shape of this problem?*, la empatía del personaje con la artista enfatiza en las representaciones femeninas, de forma que el arte se vuelve también un medio para mantener la cordura entre el encierro.⁷² Vera se encuentra en una posición en la que no sólo se le ha obligado a ser de una manera, sino que además, su espacio se limita a cuatro paredes que se convierten en ese lugar llamado “casa”, el mismo que es obligada a habitar, al igual que su piel.

Al igual que en *La piel que habito* la obra de Bourgeois se encarga de identificar y acompañar a los personajes de una manera directa y no aislada, en *Julieta*, el director recurre al mismo recurso, en esta ocasión acompañándose de las piezas de Miquel Navarro. Desde el inicio de la cinta vemos la figura de un hombre sentado forrada de terracota que, más adelante, irá descubriendo su lugar dentro de la película. La obra de Navarro acompaña

⁷² María Teresa Cabello Ruíz, “Intertextualidad en *La piel que habito*. Louise Bourgeois según Pedro Almodóvar”. *Revista de letras y ficción audiovisual*, 4 (2014): 41 en DIALNET <file:///Users/LaboratorioDigital/Downloads/Dialnet-IntertextualidadEnLaPielQueHabitoLouiseBourgeoisSe-4675492.pdf> (Consultado el 20 de octubre de 2019)

a Julieta en diversos momentos de la narrativa, la vemos inmersa desde las primeras escenas, hasta los momentos más emblemáticos. Dentro de la película, es Ava quien da vida a las piezas de Navarro. La escultura principal, titulada *Sedente* (2001) se vuelve la conexión de Julieta con el pasado que compartió con Xoan. En la cinta, cuando Julieta toma la pieza, ante su asombro por el peso, Ava le explica que está hecha de bronce y cubierta con terracota; por fuera, está expuesta la fragilidad del material, pero por dentro lleva la fuerza del soporte.

El espacio tiene importancia no sólo en tanto a su constitución física, sino también en tanto a su relación con el sujeto. Sea o no un espacio hecho para observar, el lugar en el que nos encontramos nos mira, de igual manera que nosotros le miramos. La casa es el espacio más cercano con el que convivimos, solemos adecuarla de tal manera que no sólo cubra nuestras necesidades, sino que también nos identifique, la persona es en cuanto a lo que habita y viceversa; o por decirlo de otra manera “La casa adquiere las energías físicas y morales de un ser humano”.⁷³

Para Julieta la casa implica un lugar de memoria. La protagonista constantemente huye de los lugares con la intención de escapar de los acontecimientos y encontrarse a sí misma. Al inicio de la cinta, Julieta no tiene un lugar fijo. Es hasta que llega con Xoan que habita un espacio, la casa que comparten ambos se convierte en el hogar en el que Antía crece, un punto de estabilidad que refleja esa etapa de su vida. Tras la muerte de Xoan Julieta se aleja del mar, el mismo que acabó con la vida de su pareja. Tras años de sufrimiento, la protagonista finalmente se establece en Madrid, donde continúa su vida con Antía hasta que ésta le abandona. Tras la pérdida Julieta vuelve a irse del lugar. Más tarde,

⁷³ Bachelard, *La poética del espacio* (Argentina: Fondo de Cultura Económica, 2000), 59.

en un intento de comprender su historia, Julieta retorna a esos lugares que abandonó alguna vez, en la necesidad de mirar dentro, no sólo de los espacios, sino de sí misma. Reconstruirse por medio de la memoria implica mirar al interior de todo lo que alguna vez fue, volver a los lugares incentiva al recuerdo, el espacio es detonante de la memoria.

La casa es el espacio en el que la relación con los objetos se detona, evoca los recuerdos que reconfortan las vivencias desde la protección que nos hacen sentir, es por eso que en ocasiones Julieta intenta huir, pero termina por volver, pues la evasión del pasado no es más que el intento por escapar de algo que, si no se ha cerrado, tarde o temprano resurge desde el propio presente, al confrontarse a situaciones que obligan a retornar para finalizar aquello que se dejó inconcluso. Julieta también está presa de un lugar, aunque, en su caso, es ella misma la que no se permite salir, quien se obliga a retornar a ese espacio, dado que su libertad, al igual que ella, está sujeta a ese pasado que no quiere pasar.

3.4 Simulación y disimulación

El simulacro es un término que tuvo sus primeras apariciones en el pensamiento de Platón, quien ante a la intención de comprender el problema de la imitación artística, creó una distinción entre dos tipos de arte mimético: la copia y el simulacro, la primera es resultado de la mimesis y la adhesión al modelo original y la segunda ofrece una ilusión de lo verdadero al hacer pasar lo que no es por el ente real.⁷⁴ En épocas posteriores el término “simulacro” ha sido entendido por Jean Baudrillard, como la suplantación de la realidad por

⁷⁴ Carlos Másmela, “Copia y simulacro en el *Sofista* de Platón”, *Tópicos Revista de Filosofía*, 16, (1999): 7. En *Tópicos* <http://topicosojs.up.edu.mx/ojs/index.php/topicos/article/view/388/608> (Consultado el 12 de octubre de 2019).

signos de lo real que se cuestiona la diferencia de lo “verdadero” y lo “falso”, así como de lo “real” y lo “imaginario”.⁷⁵ El filósofo entabla una distinción entre la disimulación y la simulación, al plantear que lo uno remite a una presencia, mientras que lo otro implica una ausencia. Así pues, disimular es fingir lo que se tiene, contrario a la simulación que finge aquello que no se tiene.

Almodóvar juega con ambos conceptos y los presenta en un mismo personaje bifurcado. En *La piel que habito* nos muestra a Vicente, quien entabla el modelo de disimulación en la medida en la que deviene en Vera, quien, a su vez, es producto de la simulación de Gal, la exesposa de Ledgard. La disimulación, en este caso es decisión de Vicente, mientras que la simulación se vuelve una imposición sobre el mismo.

La captura de Vicente por parte de Ledgard conlleva una transgresión al cuerpo del personaje, así como un cuestionamiento a la identidad del mismo. La realidad de Vicente es sometida ante la privación de su libertad, en consecuencia a la malinterpretación respecto a sus acciones provocadas por la inestabilidad causada por el consumo de drogas. Tras meses de encierro y de la pérdida de su calidad humana, producto del aislamiento y la humillación a las que ha sido obligado, Vicente entabla su primer acercamiento directo con Ledgard. Tras un intento vano por aclarar su inocencia, es finalmente sometido al primero de los múltiples cambios que su captor tiene preparados para él, muestra de que el secuestro ha sido sólo el inicio del castigo que Ledgard ha planeado como venganza ante la muerte de su hija, de manera que el cuerpo de Vicente se convierte en el objeto de sus experimentos sobre la transgénesis.

⁷⁵ Jean Baudrillard. *Cultura y simulacro* (Barcelona: Editorial Kairós, 1978), 08.

La vaginoplastia obligada al personaje resulta en la primera confrontación en su nueva existencia, parte de su subjetividad y le adapta a un rol que ahora le es impuesto. Su realidad es puesta en duda tras el quiebre de aquello que le colocaba como sujeto masculino, la pérdida de su virilidad. Tras este hecho, el encierro cambia para Vicente, no sólo en cuanto al entorno que lo apresa, también en torno a su concepción de sí. El director nos muestra esta escena con Vicente frente a un espejo en el que el personaje observa, específicamente, hacia esa zona que ha sido modificada, el pene que le ha sido arrebatado contra su voluntad, colocándole en una especie de limbo que pone a prueba su identidad y concepción de sí. Al igual que en *Film*, hay un miedo por mirarse en el espejo. La mirada de Vicente es insegura conforme desciende y se horroriza ante lo que el espejo le muestra. En la película de Becket el personaje interpretado por Keaton está huyendo todo el tiempo de la mirada, intenta escapar del exterior al grado de evadir cualquier posibilidad de reflejo. Deleuze menciona que se produce algo espantoso en el hecho de ser percibido, hay algo insostenible en ese acto que resalta cuando se sale del estado inconsciente. En Vicente el horror se produce al mirarse, aunque es consciente de la intervención que se ha efectuado sobre su cuerpo, no es sino hasta que puede observarlo en el espejo que visualiza la magnitud de lo ocurrido, pues es hasta el momento en el que interactuamos con la mirada que nos percibimos.⁷⁶

Judith Butler menciona que “él género no es, de ninguna manera, una identidad estable [...] el género, al ser instituido por la estilización del cuerpo debe ser entendido como la manera mundana en que los gestos corporales, los movimientos y las normas de

⁷⁶ Gilles Deleuze. *Crítica y clínica* (Barcelona: Anagrama, 1996). 39-40.

todo tipo, constituyen la ilusión de un yo generalizado permanente”.⁷⁷ La identidad es construida, un resultado performativo llevado a cabo a través de la repetición estilizada de actos en el tiempo. Al retomar a Merleau-Ponty, con la idea de que “el cuerpo es, más que una especie natural, una idea histórica”,⁷⁸ Butler rescata la idea de que la aparición del cuerpo en el mundo no es determinada por ninguna suerte de esencia interior. Hablar de esencia, en un sentido fenomenológico, no es tratar de un ser puro, sino que ésta implica la relación del sujeto con el mundo, con su existencia y con el otro. Merleau-Ponty explica que “Las esencias del mundo se revelan para el sujeto, pero la percepción no es suficiente para garantizar la validez de lo visto”.⁷⁹ Revelar a Vera como una esencia de Vicente es buscar más allá de lo que la mirada puede observar, rebuscar en un interior incapturable a la vista. Atenerse a un cambio físico, una performatividad que contempla a un cuerpo más allá de sí mismo, un cuerpo que se hace y que difiere del resto de los cuerpos contemplados en el exterior es el resultado de Vera, quien existe contra la voluntad de Vicente, de manera que su encarnación se convierte en un acto performativo sobre lo que implica, en este caso “el ser mujer”.

Hay un proceso activo que encarna cómo se replantea el cuerpo, de tal forma que se establece una distinción entre las dimensiones de la existencia y la realidad, de tal manera que el cuerpo termina portando significados culturales. “Ser mujer es haberse vuelto mujer, o sea obligar al cuerpo a [...] volverse un signo cultural [que] se materializa obedeciendo a

⁷⁷ Judith Butler. Actos performativos y constitución de género: un ensayo sobre fenomenología y teoría feminista. <http://www.debatefeminista.com/PDF/Articulos/actosp433.pdf> 296. (Última consulta realizada el 22 de noviembre de 2018)

⁷⁸ Judith Butler. *Actos performativos y constitución de género: un ensayo sobre fenomenología y teoría feminista*. <http://www.debatefeminista.com/PDF/Articulos/actosp433.pdf> 298. (Última consulta realizada el 22 de noviembre de 2018)

⁷⁹ Fabio Botelho Josgrilberg. *La fenomenología de Maurice Merleau-Ponty y la investigación en comunicación*. <http://revistas.javeriana.edu.co/index.php/signoypensamiento/article/viewFile/4579/3549> (Última consulta realizada el 18 de noviembre de 2018)

posibilidades históricamente delimitadas”.⁸⁰ Vera es ahora la realidad de Vicente, ese signo materializado que lo coloca como mujer, su cuerpo actúa en función de las expectativas que sedimentan la existencia del género. La realidad de la vida cotidiana se organiza alrededor del “aquí” del cuerpo y el “ahora” del presente,⁸¹ de esta forma, todo aquello que había constituido la existencia de Vicente se desplaza para dar paso a un nuevo “aquí y ahora” que se manifiesta mediante una nueva corporalidad.

La imposición del género sobre Vicente responde a una materialidad del sexo que actúa sobre construcciones físicas. Vera significa a Vicente como precedente de su propia acción. Al realizar un análisis histórico del suplicio y el castigo, Foucault explica que los trabajos forzados o la privación de la libertad, no funcionan por sí solos como castigo, sino que se debe involucrar al cuerpo mismo.⁸² Vicente, pese a haber sido encerrado y aislado durante los primeros días de su captura, estaba lejos de cumplir el castigo que le tenía preparado Ledgard, para quien el secuestro no bastaba, sino que era necesario procurar cierta medida de sufrimiento corporal para generar un efecto mayor en él. Dicho sufrimiento, sin embargo, no se manifestaría como una tortura violenta, sino por medio de cambios que generan un impacto que, aunque parte del cuerpo físico, repercutieran más allá del mismo, un castigo que actuara en profundidad sobre el corazón, el pensamiento, la voluntad y las disposiciones.⁸³

En *La piel que habito*, Almodóvar plantea la historia desde un concepto que se presenta con frecuencia dentro de la comunidad LGBT+, un concepto que, en sus historias,

⁸⁰ Judith Butler. *Actos performativos y constitución de género: un ensayo sobre fenomenología y teoría feminista*. <http://www.debatefeminista.com/PDF/Articulos/actosp433.pdf> 300. (Última consulta realizada el 22 de noviembre de 2018)

⁸¹ Peter L. Berger y Thomas Luchmann, *La construcción social de la realidad* (Buenos Aires: Cultura Libre, 2003), 37.

⁸² Michel Foucault, *Vigilar y castigar* (México: Siglo XXI, 2009), 10.

⁸³ Michel Foucault, *Vigilar y castigar* (México: Siglo XXI, 2009), 26.

da un giro que va más allá de su papel dentro de dicha comunidad: el simulacro. Como ya se ha mencionado, durante mucho tiempo la homosexualidad y las disidencias sexuales, han sido estigmatizadas, discriminadas y excluidas. Dentro de este contexto ha sido necesario que los individuos cuyos deseos difieren de un prototipo heterosexual constituyan un recurso de protección que les permita manejar la información sobre su sexualidad en función de los distintos interlocutores, espacios y momentos.⁸⁴ Es decir, los sujetos que disienten de la norma sexual se ven obligados a simular una identidad que se acople a las reglas sociales para, de esta manera, evitar ser rechazados. El juego de simulación forma parte de su vida como un medio que evita el castigo de otros significativos. Para Vera, el simulacro se presenta con el mismo propósito, pero en distintos contextos. En ambos casos se busca hacer creer a otro que el uno cumple las expectativas de lo que el otro desea que sea, se aparenta lo que en esencia no se es, con el único deseo de poder sobrevivir en un sistema que oprime y obtener, en algún momento, su libertad.

Vera es resultado no sólo del castigo ejercido por Ledgard, sino también es consecuencia de la ex esposa del doctor, quien actúa como referente para plantear el simulacro de Vera, volviéndola así, semejante en apariencia, mas no en esencia. Al igual que en *Vértigo* y *Psicosis*, hay una obsesión producto del enamoramiento hacia la figura física de una persona fallecida, la cual conlleva al deseo de recuperar lo perdido a partir de la semejanza, en el intento de igualar al otro ya no presente. En *Vértigo*, el detective Scottie Ferguson se obsesiona con la figura de Judy Barton, una mujer a quien no conoce, pero cuya apariencia detona a Madeleine, la mujer de la cual estaba enamorado y cuyo suicidio no pudo impedir. Esto desencadena una serie de acciones en las que Ferguson coloca todo

⁸⁴ Mario Pecheny, "Identidades discretas" en *Identidades, sujetos y subjetividades*, ed. Leonor Arfuch (Buenos Aires: Prometeo, 2005), 134.

su empeño para “acoplar” a Madeleine en Barton, en un intento vano de recuperar la esencia de la una en la apariencia de la otra, mediante una obsesión enfermiza que termina por afectar su relación con Barton. En *Psicosis*, el simulacro sucede en un grado más íntimo, en el que, tras la pérdida de su madre, Norman Bates busca la manera de mantenerla presente, al grado de posicionarse como el cuerpo que le encarna y a través del cual se efectúa la simulación por medio de la reapropiación de la vestimenta, desde la cual él mismo se bifurca entre su personalidad y la de su madre. En el caso de Ledgard no hay una búsqueda por recuperar la esencia de Gal, su exesposa, sin embargo, lo catastrófico de los hechos que conllevaron a su muerte, genera una obsesión por recuperar una apariencia perdida, la misma que no pudo salvar y devolverle en vida. El interés de Ledgard por la piel y su frustración producto de las pérdidas que no logró evitar pese a sus esfuerzos, le llevan a colocar los rasgos de Gal en Vera, moldeándole desde su intento de aprehensión de la figura perdida, partiendo del enamoramiento sobre la apariencia física.

A partir de la simulación desde la cual es creada Vera, comienza una estrategia de disimulación por parte de Vicente, donde el vestido se convierte en el objeto simbólico a través del cual se asume como Vera. La disimulación parte del hecho de fingir aquello que se tiene. Aunque Vicente encarna a Vera, en principio no se asume como ella, es hasta tiempo después que comienza a fingir al personaje. Almodóvar nos muestra el proceso de aceptación de Vera, por medio de la vestimenta, desde tres momentos distintos. Cronológicamente, es en el minuto 1:25:21 que Vicente tiene sus primeros contactos con el vestido. La representación en la cinta muestra al personaje destrozando las prendas colocadas sobre su cama, en la escena, se enfocan los fragmentos de decenas de trozos de tela distribuidos por toda la habitación, para después ser succionados por una aspiradora en

manos de Vicente, buscando eliminar cualquier rastro de Vera. En el minuto 03:27 continúa una agresión hacia las prendas, aunque en esta ocasión se vuelve menos violenta, ya que el personaje hace uso del vestido antes de fragmentarlo. En este punto ya no se hace presente la ira notoria del primer momento, sino que el quiebre se proyecta desde un ataque sutil que, sin embargo, no deja de negar la existencia de Vera. Finalmente, tras un tiempo de lidiar con su realidad y confrontarse a diversos procesos introspectivos, Vicente hace uso del vestido, dando vida a lo que tantas veces intentó destruir, es en este momento que comienza la disimulación respecto a la aceptación de su realidad, posiblemente con la intención de entrar en el juego planteado por Ledgard; el personaje adopta la figura de Vera con la intención de enmarcar un juego de seducción donde supone, lleva ventaja.

En *Bodies than matter*, Butler realiza un análisis de la figura del travesti y la *drag* como comportamientos fundantes de lo *queer*. La lectura realizada por la autora se posiciona desde una perspectiva voluntarista que propone que el hecho de utilizar un vestido y tacones cancela ciertas subjetividades patriarcales sobre cuerpos que han sido educados como “hombres”. Sin embargo, la postura patriarcal sigue presente, aunque en un plano menos perceptible. El argumento visible en la performatividad *drag*, travesti e incluso trans nos ha llevado a asumir que la transformación e incluso la transición sexo genérica, se plantea desde una autoafirmación que reta el destino ontológico del sujeto que se replantea la relación sexo genérica que le fue otorgada desde su nacimiento. El hecho de ser nombrada persona “femenina” o “masculina” parte de una afirmación que se convierte en una verdad constitutiva. Es ahí donde se presenta el reto ontológico de las personas trans, mismo que se manifiesta como libertario, ya que al retarlo están buscando los términos de su ser, reclamando el territorio de enunciación del mandato de nacimiento.

Volviendo a *La piel que habito*, Almodóvar nos presenta un cuestionamiento biopolítico más complejo. La transformación de Vicente no es producto de una autoafirmación, sino de una imposición. Hemos reconocido que lo *trans* implica al cuerpo y a la persona tomando los designios sobre sí misma, sin embargo, la existencia de Vera no es formulada a través de dicha afirmación, sino que es planteada desde el secuestro y la violencia ejercidos por otro externo, mismos que conllevan al juego de disimulación en el que Vera participa con la intención de liberarse del secuestro del que es víctima, haciéndole asumirse como Ella.

Vicente asume a Vera como un medio para escapar del secuestro físico de Ledgard, sin embargo, más tarde, nos hace preguntarnos si la liberación también surgió de otra manera personal no prevista. El juego de disimulación del personaje se quebranta cuando Ledgard es cuestionado sobre el paradero de Vicente al presentársele la imagen de éste en la sección de desaparecidos de un periódico local. Tras recibir varias indirectas y verse intimidado respecto a su responsabilidad sobre dicha desaparición, Ledgard, responde amenazando con un arma a su agresor. En ese momento Vera-Vicente se presenta en la habitación, responsabilizándose del cambio de sexo y asumiendo su realidad como ella. Con las palabras “Si estoy aquí es porque vine por mi propio pie y no me llamo Vicente, sino Vera, Vera Cruz y siempre fui una mujer”, Vera procede a sentarse a un lado de Ledgard, no sin antes mirar de reojo su antigua imagen colocada en el periódico. La fotografía supone un retorno a aquello que ha dejado de ser. Su antigua realidad es vertida por medio de una imagen que remonta a un tiempo pasado ahora inexistente.



Figs. 19, 20 y 21 Fotogramas de *La Piel que habito*, 3.03, 1.24.59 y 1.39.28

La disimulación termina con la muerte de Ledgard y Marilia, asesinados por Vera quien, en busca de su liberación, forma parte del juego hasta acabar con ellos. Mientras Ledgard la espera en su habitación y con el pretexto de facilitar un encuentro sexual, Vera se dirige al estudio de Ledgard para tomar el arma resguardada en el cajón de su escritorio y contemplar nuevamente la fotografía de Vicente, momento interrumpido por el llamado de Ledgard, recordándole que el tiempo con el que cuenta no es mucho. Vera besa la fotografía de Vicente en el periódico en un acto de paz consigo mismo y prometiéndose, de

alguna manera, su libertad, para después volver a la habitación con una mirada más fuerte y una actitud decidida. Al enfrentarse a Ledgard, ella decide sacar de su bolso el arma, con la cual le apunta mientras confiesa la mentira de su promesa a mantenerse con él el resto de su vida. Tras el disparo, Marilia se sobresalta por el ruido generado, por lo que se dirige armada hacia donde se encuentra Ledgard. Al entrar a la habitación y observar el cuerpo inerte de Robert apunta con el arma alrededor del cuarto, en búsqueda de Vera, quien para ese momento la espera escondida debajo de la cama para asesinarla también.

Vera regresa finalmente, tras seis años de encierro, a la tienda de costura donde antes trabajaba Vicente utilizando un vestido floreado que, en principio, jugó un papel importante en su relación con Cristina, de quien él estuvo enamorado. Al entrar a la tienda, con los ojos llorosos, Vera se detiene a observar a Cristina y a su madre, hasta reunir el valor de soltar un “hola” para que éstas se percaten de su presencia. Su mirada de conmoción se centra en su madre, quien la mira sin ganas obligando a Cristina a atenderla. Cristina es la primera persona con quien entabla conversación, confesando directamente lo ocurrido. Al estar ambas de frente se aproxima la madre de Vicente cuestionando el evidente impacto generado entre ambas tras la aparición de Vera, para finalmente escuchar en sus palabras decir: “Soy Vicente”. Nuevamente el lenguaje intercede para disponer el orden dentro del cual las objetivaciones adquieren sentido, trae de vuelta a la persona que fue y ha dejado atrás mediante un acto de enunciación que lo tipifica como él, la misma persona que dejó la tienda años atrás y que se presenta ahora con una nueva apariencia, aunque dejando claro que en el interior resguarda a la persona que fue.



Fig. 22 Fotograma de *La piel que habito*, 1.48.08

La reafirmación de Vera como Vicente nos hace pensar que el actuar a Vera no fue más que la estrategia para ganar movilidad y liberarse de la casa que le apesaba para finalmente volver a la vida que tenía. Sin embargo, la manera en la que se presenta ante su mamá y Cristina genera un doble discurso. Por un lado, el mencionarse como Vicente ante una situación que le obliga a nombrarse como tal para ser reconocido y por otra, la firmeza con la que todo su exterior emana a Vera, quien no llega en una posición de desesperación o un intento de asemejarse a Vicente, sino con una convicción y solidez que reafirman a Vera pese a lo enunciado. Esta última escena nos sumerge en diversos cuestionamientos que nos obligan a replantearnos la pregunta: ¿es entonces autoafirmativo lo trans?

Ahondar en el reto ontológico al que se enfrentan las personas trans y cuestionarlo desde la problemática que se plantea en *La piel que habito*, nos lleva directamente a la pregunta que ha seguido a la comunidad LGBT+ desde hace varios años: ¿se nace o se hace? Es decir, ¿pueden la homosexualidad o la transexualidad ser impuestas? En el libro *Deshacer el género*, Judith Butler dedica un capítulo para hablar sobre la historia de David Reimer, quien nació biológicamente catalogado en el sexo masculino, pero por un error médico en el que perdió su miembro viril, fue sexualmente reasignado y convertido en mujer con tan sólo ocho meses de nacido. Pese a haber sido criado como “mujer”, Reimer comenzó a identificarse dentro del sexo masculino en su adolescencia. Alrededor del caso surgieron varias posturas en las que, por un lado, se afirmaba que, al ser criado como mujer, crecería con dicha convicción y por otro, se aseguraba que David nunca se identificaría como tal.⁸⁵

Reconstruir su historia mediante los testimonios en los cuales explicaba su sentir a una edad temprana en donde notaba “algo distinto” de las demás niñas de su edad, conlleva esclarecer que Reimer era consciente de la existencia de una norma impuesta externamente y sedimentada bajo expectativas de otros que no estaba cumpliendo.⁸⁶ Butler se pregunta entonces “¿qué fue lo que vio en ese entonces que le hacía verse como otro extraño que no encajaba en la normatividad social?” El esencialismo que hemos adjudicado al género nos ha obligado a otorgar cualidades masculinas o femeninas a cosas, acciones, vestidos e incluso colores, obligándonos desde el nacimiento a usar rosa o azul dado el caso, de manera que cuando una niña no se siente cómoda con el rosa, por dar un ejemplo muy burdo, asumimos que hay un “defecto” en ella. La situación de David y de las personas que

⁸⁵ Judith Butler, *Deshacer el género* (Barcelona: Paidós, 2006), 90-98.

⁸⁶ Judith Butler, *Deshacer el género* (Barcelona: Paidós, 2006), 105.

no se reconocen con su sexo biológicamente asignado, va más allá de la identificación con cosas catalogadas genéricamente. Ellos reconocen que hay algo que va más allá de la norma, no justifican su propia valoración recurriendo únicamente a lo que hay entre sus piernas, es decir, hay algo inconmensurable entre lo que se es y lo que se tiene, rompen con el mandato social que hace creer que los genitales definen la identidad.⁸⁷

Volviendo a *La piel que habito*, la simulación no se trata de la imitación ni de la reiteración, dicha afirmación difiere del concepto de performatividad planteado por Judith Butler, sin embargo, el personaje de Vera puede visualizarse desde ambos términos, donde la simulación se presenta como la imposición de Ledgard sobre ella. En primera instancia, en el proceso de transformación, se da el acto de disimulación en el que Vicente finge lo que tiene para insertarse en el juego de Ledgard, es aquí donde el uso del vestido en relación con su cuerpo comienza a presentarse. En la última escena, pese a haberse nombrado “Vicente” para identificarse con su madre y con Cristina, todo su exterior denota a Vera. En el intento de asumirse como ella, se da pie a la eliminación de los elementos referentes. Finalmente, Vera es quien sobrevivió. Su realidad, conformada por medio de actos reiterativos, la reafirmaron como mujer ante el otro y ante sí misma, vuelta un símbolo cultural que la identifica como “ella”, un resultado performativo que construye su identidad en el momento último, donde el objeto simbólico, es decir, el vestido, se constituye, al igual que en *Psicosis*, como parte de su realidad performativa.

⁸⁷ Judith Butler, *Deshacer el género* (Barcelona: Paidós, 2006), 109, 110.

CONSIDERACIONES FINALES:

Almodóvar toma su deseo y lo hace visible para los demás, en un inicio parte de la protesta que su propio contexto implica, misma que surge de la represión y llega a una libertad, que algunos consideran caída en el libertinaje, y que es explotada mediante el arte en un Movimiento que responde a la caída de un régimen político autoritario. El director obtiene un lugar en el mundo del cine, que es ganado mediante la polémica, al colocar ante la mirada de una sociedad moralista aquello considerado como “políticamente incorrecto”. Sus representaciones abordan a esos cuerpos que han sido negados a lo largo de la historia, cuerpos que disienten y con los que se identifica y empatiza.

Las cintas de Almodóvar evolucionan conforme su contexto lo hace. Va desde la euforia y la rebeldía que motivaron a la Movida Madrileña, a la visibilización de la comunidad LGBT+ tanto por la inclusión, como por la representación de personajes disidentes, hasta sus últimas cintas que ahondan más en la parte femenina. Cada etapa del director está marcada por cuerpos desde los cuales las miradas parten, se conjuntan y se enuncian. Mientras que la norma social dicta qué deseos son aceptables, a la vez que cancela cualquier posibilidad que disienta de ello, la parte negada se mantiene en una constante lucha por ser representada desde su propia mirada y no bajo regímenes que le ridiculizan y estereotipan socialmente. Los cuerpos son lugar de enunciación y el cine se ha convertido en una herramienta que les permite mostrarse. Visibilizar es un acto político y, como tal, no puede pasar desapercibido, ya sea para incomodar o para representar.

La piel que habito y *Julieta*, son películas distantes, cuyas historias parecieran no concordar en ningún aspecto. Sin embargo, mirar más allá de la historia y ahondar en los elementos que utiliza Almodóvar al momento de narrar, hace que la conexión entre ambas

se incremente. La vigilancia siempre se presenta en sus cintas, ya sea mediante una forma discreta, de forma obsesiva o bien, con el objetivo de oprimir al vigilado, sus efectos colocan al espectador en la mirada del vigilante, observamos a Julieta desde la inquietud de Lorenzo que, al igual que nosotros no entiende lo que ha ocurrido con ella, así como miramos a Vera desde las cámaras que le apresan, mismas que no pueden hacer más que mostrar. Almodóvar guía la trama, pero los elementos que utiliza y sus personajes sumergen al espectador en un juego cuyo impacto pretende descifrar lo que le es mostrado, pero también aquello que le mira.

En ambas cintas muestra cuerpos que se tambalean en un sistema que no les soporta. Cuerpos transgredidos por otro extraño, pero también encarcelados por voluntad propia. Cada cuerpo se enfrenta a situaciones que le retan, ya sea por su vulnerabilidad deseante, por su fragilidad sistemática o por las auto-imposiciones implantadas. Los cuerpos se quebrantan, pero también se soportan unos a otros mediante redes que les ayudan a buscar determinada estabilidad para coexistir entre sí. Cada cuerpo devela una historia, que a su vez busca identificarse con otras.

Así pues, la relación que se genera desde la mirada y el cuerpo es mediada por el deseo. Es éste el motor que impulsa la acción y permite la identificación. Se trata del deseo de mirar, pero también del de ser mirado. Aprender cuerpos ya sea por medio de una mirada pasiva o al generar una repercusión directa en él. El deseo de Almodóvar le motiva a mostrar mediante el cine, y nuestro deseo como espectadores nos dirige a ver sus películas, en las que, a su vez, interfieren los deseos de los personajes, involucrándonos en un conjunto de deseos que pueden chocar o comprenderse, pero que no dejan de ser visibles.

Bibliografía

AGAMBEN, Giorgio. *Desnudez*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2011.

AGAMBEN, Giorgio. *Profanaciones*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2005.

AHMED, Sara. “Fragilidad Queer”, *Revista de Teoría de la Literatura y Literatura comparada*, no.18 (2018),

<https://www.raco.cat/index.php/452F/article/view/333760/424621> (Consultado el 15 de septiembre de 2019).

AHMED, Sara. *The cultural politics of emotion*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2014.

ARFUCH, Leonor. “(Auto) Biografía, memoria, e historia”, *Revista interdisciplinaria de Estudios sobre Memoria*, no.1 (2014), <file:///Users/LaboratorioDigital/Downloads/3627-21939-1-PB.pdf> (Consultado el 10 de octubre de 2019)

ARFUCH, Leonor. “Narrativas del yo y memorias traumáticas”, *Revista Tempo e Argumento*, 4 (2012), https://www.academia.edu/26962513/Narrativas_Del_Yo_y_Memorias_Traum%C3%A1ticas?auto=download (Consultado el 22 de octubre de 2019).

ARFUCH, Leonor. “Problemáticas de la identidad”, en *Identidades, sujetos y subjetividades*, ed. Leonor Arfuch, 14. Buenos Aires: Prometeo, 2005.

BACHELARD, Gastón. *La poética del espacio*. Argentina: Fondo de Cultura Económica, 2000.

BARTHES, Roland. *El grado cero de la escritura y nuevos ensayos críticos*. México: Siglo XXI, 2011.

- BAUDRILLARD, Jean. *Cultura y simulacro*. Barcelona: Editorial Kairós, 1978.
- BERGER, Peter y Luchmann, Thomas. *La construcción social de la realidad*. Buenos Aires: Cultura Libre, 2003.
- BORDWELL, David. *El cine clásico de Hollywood*. Barcelona: Paidós, 1997.
- BOTELHO Josgrilberg, Fabio. “La fenomenología de Maurice Merleau-Ponty y la investigación en comunicación. *Signo y pensamiento* 52, no. 37 (2008), <http://revistas.javeriana.edu.co/index.php/signoypensamiento/article/viewFile/4579/3549> (Última consulta realizada el 18 de noviembre de 2018).
- BUTLER, Judith. *Actos performativos y constitución de género: un ensayo sobre fenomenología y teoría feminista*. <http://www.debatefeminista.com/PDF/Articulos/actosp433.pdf> 300. (Última consulta realizada el 22 de noviembre de 2018)
- BUTLER, Judith. *Deshacer el género*. Barcelona: Paidós, 2006.
- CABELLO Ruíz, María Teresa. “Intertextualidad en La piel que habito. Louise Bourgeois según Pedro Almodóvar”. *Revista de letras y ficción audiovisual*, no. 4 (2014), <file:///Users/LaboratorioDigital/Downloads/Dialnet-IntertextualidadEnLaPielQueHabitoLouiseBourgeoisSe-4675492.pdf> (Consultado el 20 de octubre de 2019).
- David GI “La movida Madrileña”, Arte vs poder, <https://activismolucha.wordpress.com/2015/02/21/la-movida-madrilena/> (consultado el 12 de octubre de 2019).
- DAVIS, Fernando y Halim, Badawi. “Desobediencia sexual”, en *Perder la Figura Humana. Una imagen de los años ochenta en América Latina*, 92. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2012.

- DE LAURETIS, Teresa. *Alicia ya no*. Madrid: Ediciones Cátedra, 1992.
- DELEUZE, Guiles *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine*. Paidós, Barcelona. Buenos Aires, México, 1987.
- DELEUZE, Guilles. “La mayor película irlandesa” (película de Becket) en *Crítica y clínica*, 39-43. Barcelona: Anagama, 1996.
- DELEUZE, Guilles. *Crítica y clínica*. Barcelona: Anagrama, 1996.
- DELEUZE, Guilles. *Nietzsche*. Madrid: Arena Libros, 2000.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *Lo que vemos, lo que nos mira*. Argentina: Ediciones manantial, 1997.
- FOUCAULT, Michel. *Vigilar y castigar*. México: Siglo XXI, 2009.
- FOUCE Rodríguez, Héctor. 2002. El futuro ya está aquí. Música pop y cambio cultural en España. Tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid.
- FREUD, Sigmund. “Contribución a la historia del movimiento psicoanalítico” en *Obras completas. Trabajos sobre metapsicología y otras obras (1914-1916) XIV*. Argentina: Amorrortu, 1975.
- GUATTARI, Félix y Ronik, Suely. *Micropolítica. Cartografías del deseo*. Madrid: Traficantes de sueños, 2006.
- JELLIN, Elizabeth. *Los trabajos de la memoria*. Madrid: Siglo XXI, 2002.
- LACERDA, Luis Carlos. “O cinema do desejo”, en *El deseo - O apaixonante cinema de Pedro Almodóvar*, ed. Angélica Coutinho, 46-47. Brasil: Zahar, 2011.
- LIRA Gómez, Breno. “O menino Pedro e o cinema” en *El deseo - O apaixonante cinema de Pedro Almodóvar*, ed. Angélica Coutinho, 165. Brasil: Zahar, 2011.
- Marcantonio, Carla. “A Modern Tragedy: Pedro Almodóvar’s ‘Julieta’ & a Two-Question Interview”, Huffpost, <https://www.huffpost.com/entry/a-modern-tragedy-pedro->

almod%C3%B3vars-julieta-a-two_b_584afd23e4b0016e50430376 (Consultado el 22 de octubre de 2019).

MÁSMELA, Carlos. “Copia y simulacro en el *Sofista* de Platón”, *Tópicos Revista de Filosofía*, no.16, (1999): 7.
<http://topicosojs.up.edu.mx/ojs/index.php/topicos/article/view/388/608> (Consultado el 12 de octubre de 2019).

MONTORO, Tania. “Um cinema de autor: Pedro Almodóvar”, en *El deseo - O apaixonante cinema de Pedro Almodóvar*, ed. Angélica Coutinho, 18-19. Brasil: Zahar, 2011.

MULVEY, Laura. “Placer visual y cine narrativo”, en *Arte después de la modernidad*, ed. Brian Wallis, 365-377. Madrid: Ediciones Akal, 2001.

PARÉS Pulido, Marina. “Intertextualidad en *La piel que habito*: pintura, escultura y dibujo”. *Revista científica de cine y fotografía*, no. 9 (2014),
https://www.academia.edu/9045847/Intertextualidad_en_La_piel_que_habito_pintura_escultura_y_dibujo
[Intertextuality in the skin I live in painting sculpture and draw](https://www.academia.edu/9045847/Intertextuality_in_the_skin_I_live_in_painting_sculpture_and_draw)
(Consultado el 22 de octubre de 2019)

PECHENY, Mario. “Identidades discretas” en *Identidades, sujetos y subjetividades*, ed. Leonor Arfuch, 136. Buenos Aires: Prometeo, 2005.

QUINET, Antonio. “Olha, estou gozando! Almodóvar encena a fantasia”, en *El deseo - O apaixonante cinema de Pedro Almodóvar*, ed. Angélica Coutinho, 14. Brasil: Zahar, 2011.

RANCIÈRE, Jaques. *Las distancias del cine*. Argentina: Ediciones Manantial, 2012.

RODRÍGUEZ Gonzalez, Javier. *La represión franquista y la memoria pública*. México: Universidad de León.
<https://buleria.unileon.es/bitstream/handle/10612/853/Javi.pdf?sequence=1>

SÁNCHEZ Biosca, Vicente. *El montaje cinematográfico*. Barcelona: Ediciones Paidós, 1996.

TUSELL, Javier. *Historia de España en el siglo XX. III. La Dictadura de Franco*. España: Taurus, 2012.

WOLF, Sergio. *Cine y literatura: Ritos de pasaje*. Texas: Paidós, 2001.

Filmografía

ALMODÓVAR, Pedro. *¡Átame!* España: El deseo, 1990. 111 minutos.

ALMODÓVAR, Pedro. *Julieta*. España: El deseo, 2016. 96 minutos.

ALMODÓVAR, Pedro. *La piel que habito*. España: El deseo, 2011. 115 minutos.

ALMODÓVAR, Pedro. *Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón*. España: Figaró Films, 1980. 82 minutos.

FRANJU, Georges. *Les yeux sans visage*. Francia: Lux Film, 1960. 90 minutos.

HITCHCOCK, Alfred. *Psycho*. Estados Unidos: Shamley Productions, 1960. 109 minutos.

HITCHCOCK, Alfred. *Vertigo*. Estados Unidos: Paramount Pictures, 1958. 129 minutos.

SCHNEIDER, Alan. *Film*. Estados Unidos: Milestone Film, 1965. 24 minutos.