

La chica Almodóvar: **Algunas reflexiones sobre la construcción de género a partir de** *La piel que habito* de Pedro Almodóvar

Catalina Olea Rosenbluth

Magister de Literatura

Universidad de Chile

caolea@uc.cl

Este ensayo analiza el problema de la identidad de género en La piel que habito de Pedro Almodóvar desde la perspectiva teórica de Judith Butler. A partir de la idea de repetición (trabajada tanto a nivel formal como temático) la película nos presenta la femineidad como una suerte de deja vu, un “efecto de realidad” que depende de la preexistencia de una serie de réplicas culturales que definen “lo femenino” (y donde la pintura juega un papel fundamental). Finalmente, se reflexiona críticamente en torno a las alternativas de resistencia que pueden asumir las mujeres dentro de la filmografía de Almodóvar.

Empezaré por el extremo final de la película: los créditos. Sobre un fondo negro vemos girar una figura que evoca la típica representación del ADN con su estructura de doble hélice. Si en un nivel referencial la imagen alude al trabajo científico del personaje interpretado por Antonio Banderas, en un nivel intertextual es imposible no asociarla con el famoso prelude de *Vértigo* (Alfred Hitchcock, 1958), donde la espiral se repite como motivo visual y, gracias a la música de Bernard Hermann, también sonoro¹. Lo mismo que en el clásico de Hitchcock, el ADN de Almodóvar cambia de color a medida que evoluciona sobre la pantalla. Igualmente, el tema musical de Alberto Iglesias que acompaña los créditos finales recuerda en algo (por los violines de fondo al menos) al que Hermann compuso para *Vértigo*. El título de la pieza de Iglesias, “La identidad inalcanzable”, es, por

lo demás, una buena síntesis para las tramas de ambos films. En definitiva, podría decirse que Hitchcock aparece en los créditos de la película de Almodóvar, que la reelaboración del motivo de la espiral es una forma de reconocer la deuda (formal y temática) que *La piel que habito* tiene con *Vértigo*, una suerte de tributo del cineasta español al “maestro del suspenso”². Ya en un tercer nivel, autoreflexivo, la imagen (el ADN) y el gesto que la inspira (el deseo de emulación u homenaje) tienen en común la misma idea de reproducción. La herencia genética, la clonación, la parodia y el pastiche son distintas formas de repetir una información supuestamente original. Y la repetición es, como veremos, uno de los motivos centrales en este film de Almodóvar.

DOBLES Y ORIGINALES; ACTUACIÓN Y PERFORMANCE.

Su encarnación más evidente –puesto que se desarrolla a nivel argumental– es la figura del doble. Al igual que el protagonista de *Vértigo*, el doctor Robert Ledgard (Antonio Banderas) pierde a la mujer que ama y al no poder olvidarla intenta reemplazarla “formando” un doble: una mujer que es igual en apariencia a la primera pero cuya identidad es otra. Por supuesto el proyecto fracasa. En la película de Hitchcock, porque el original se revela finalmente como un simulacro: Madeleine no existía; sólo era una fantasía, un personaje interpretado por Judy. En la de Almodóvar, porque la copia, llamada Vera, se rebela contra su creador y lo mata... Pero aunque diferentes, las soluciones de ambas tramas sugieren una clave de interpretación similar. En una conferencia sobre *Vértigo* realizada en Buenos Aires, Žizek observó que el tema de la película no es el platonismo (la imposibilidad de alcanzar el ideal amoroso), sino el cuestionamiento de las jerarquías que rigen al original y su copia:

... él (Scottie) quería transformar una copia en un original, Madeleine que para él era el original y el original estaba perdido, él quería rehacerla a Judy como Madeleine, luego, lo que él descubre no es que la copia no puede alcanzar al original, esta es una experiencia muy simple que no tiene nada de dramática, es una problemática platónica: tenemos un ideal, nunca lo podemos alcanzar, etc. La experiencia aquí no es que el original es siempre una copia sino que lo que pensamos que era una copia ya es el original, el

problema no es tanto el esfuerzo por convertirla en Madeleine sino que ella ya era Madeleine, que la copia es más original que el original mismo (s/p).

En la película de Almodóvar, el nombre de la mujer–doble, Vera, apunta hacia esta misma idea: la copia es lo real, es la verdad. El elemento añadido aquí (lo que Almodóvar “suma” al clásico de Hitchcock) es el problema de la diferenciación sexual. Vera (Elena Anaya) no sólo es una imitación de la primera mujer del doctor Robert; como transexual es, a la vez, una imitación de “la mujer”. Si se interpreta el film de Almodóvar bajo la perspectiva teórica de Judith Butler es posible llegar a una conclusión semejante a la formulada por Žižek respecto a *Vértigo*: el simulacro de género que representa Vera posee el mismo grado de veracidad o autenticidad que su original. En tanto “la realidad de género está constituida por la *performance* misma, entonces no se puede apelar a un “sexo” o un “género” esencial y no realizado... el género del travesti es tan completamente real como el de cualquier persona cuya *performance* cumple las expectativas sociales” (Butler, *Actos performativos y constitución de género* 309). En otras palabras, no hay una femineidad original y otra copiada, puesto que no hay una femineidad anterior a la mímica que la funda...

Ahora bien, es necesario recalcar que la película de Almodóvar sí plantea una clara oposición entre una identidad real, original, y otra postiza. Su mismo título da cuenta de cierto esencialismo: la piel, el cuerpo, es la “casa” (o la cárcel) de un “yo interior” que permanece fiel a sí mismo, pese a la metamorfosis exterior. La secuencia que resume los distintos cambios quirúrgicos a los que es sometido Vicente culmina con un fundido que asocia los dos rostros: el del propio joven y aquel otro, de mujer, elaborado por el doctor Robert. La yuxtaposición genera la impresión de que, pese a la transformación radical de un personaje en otro, los ojos (“espejo del alma”, dice el lugar común) no han cambiado. Son ellos los que permanecen como el único rastro de autenticidad en un cuerpo ajeno. La piel artificial que Robert desarrolla para Vicente-Vera, el *body* modelador que le obliga usar (y que es caracterizado como “una segunda piel”) o las recurrentes imágenes de maniqués (modelos anatómicos para uso médico y modelos de ropa para vitrinas) son otros tantos elementos que refuerzan la oposición entre una identidad real, primi-

genia e individual y otra falsa, secundaria e impuesta desde afuera: la segunda piel.

De ahí que el cuerpo de la mujer, enfundado en el *body*, o su rostro, cubierto por una máscara post operatoria, se visualicen por momentos como extensiones de “El cigarral”, la opresiva casa– quinta (casi un alcázar) donde Vicente permanece secuestrado. Mientras la malla color piel tiene una tonalidad semejante a las murallas de la casona toledana, la máscara, que enmarca ojos, nariz y boca, recuerda el exterior de la casa con sus puertas y ventanas enrejadas: ambos enclaves, la casa y el cuerpo, se constituyen como prisiones para el personaje protagónico de la película. Que ésta finalice con la escena en que Vera se presenta ante su madre diciendo “Soy Vicente”, equivale entonces a una suerte de liberación: la reafirmación de una identidad auténtica por sobre otra aparente. Por el contrario, el nombre de mujer con el que lo había rebautizado Robert no es, en este contexto, más que una ironía o un oxímoron. Desde la perspectiva de Vicente, que se sabe otro y hombre, poco o nada hay de verdadero en la identidad femenina que le han impuesto, aun cuando él mismo se preste a representarla...

Llegado a este punto, proponer una lectura de *La piel que habito* a partir de Butler puede parecer un ejercicio improductivo. En la medida en que su protagonista ya poseía una identidad sexual y psicológica previa, su nuevo género es sobre todo una especie de disfraz, una actuación antes que lo que Butler llama una “performance social”. Al proclamarse como teatro, la actuación “desrealiza el acto” (308) puesto que distingue entre una identidad de género esencial y otra ficticia, meramente representada. La *performance*, en cambio, es un acto en el sentido amplio del término: no “expresa” ni “disfraza” un yo preexistente sino que lo funda, tanto en su dimensión social como en la psicológica e individual (310).

No obstante, si la cinta de Almodóvar resulta de todos modos legible desde Butler y la teoría de género es por su insistencia en la idea de la femineidad como construcción (externa al menos). El trabajo del doctor Ledgard sigue al pie de la letra la afirmación hecha por Simone de Beauvoir en *El segundo sexo*: en tanto la mujer constituye ese gran Otro donde los hombres pueden proyectar sus deseos, fantasías o temores (es decir, todo aquello que no quieren *ser* pero a lo cual tampoco están dispuestos a renunciar, a *obtener*), ella les es

tan necesaria que “si no existiese los hombres la habrían inventado. Y la han inventado” (190). Con la misma justicia se le podrían aplicar estas otras palabras de Hélène Cixous: “Es a los hombres a quienes les gusta jugar a muñecas. Como es sabido desde Pygmalion” (17). Pero más allá de reelaborar la historia del hombre-Pygmalion, *La piel que habito* es interesante en tanto apunta a lo que, de acuerdo con Butler, es la índole de todo género: ser no sólo una construcción sino, sobre todo, “una construcción que reiteradamente disimula su génesis” (*El género en disputa*, 272). La femineidad de Vera resulta tan natural que, en cierto sentido, Robert llega a olvidar su origen artificial. Aquí, el nombre de la mujer no apunta ya a la veracidad o a la falsedad de su sexo, sino a su verosimilitud.

LA FEMINEIDAD COMO DEJA VU

Si la femineidad es una especie de mimesis, la idea de la repetición, idea con la que arrancaba este ensayo, adquiere una significación especial. Tal como señala Butler, el género es una *performance repetida* (307), “un acto que ya estuvo ensayado, muy parecido a un libreto que sobrevive a los actores particulares que lo han utilizado” (“Actos performativos”... 306). El género sexual (al igual que los géneros artísticos) posee una estructura imitativa, nace de lo ya visto... *La piel que habito* es, por su parte, una película generosa en todo tipo *deja vus*. En primer lugar, porque en la medida en que Almodóvar trabaja a partir del pastiche y la parodia, sus personajes y sus historias nos recuerdan siempre a otras historias y otros personajes ya vistos en la pantalla grande. En este film en particular, *Vértigo* aparece como la referencia clásica más notoria pero no es de ningún modo la única. Aunque sofisticado y moderno, el personaje de Antonio Banderas remite indudablemente al tipo del “científico loco”. Lo mismo que Frankenstein, el doctor Robert Ledgard se obsesiona con una investigación (la piel artificial) que desafía el orden natural, se vuelve soberbio y solitario en su rol de creador y, finalmente, es castigado por mano de su propia criatura. Otro tanto sucede con la historia de los dos hermanos antagonicos, Robert y Zeca, que se traicionan o matan porque desconocen (o prefieren ignorar) su vínculo sanguíneo: la reconocemos a partir de nuestro consumo de folletines y melodramas. En segundo lugar, porque la película subraya la recursividad propia de estos géneros. “Las historias se repiten”, le ad-

vierte Marilia³ a Robert. Efectivamente, las historias se repiten: Gal, primera mujer de Robert, se suicida tirándose por la ventana; años después su hija Norma hace lo mismo. Gal (la mujer original) abandona a Robert para fugarse con Zeca; Vera (la mujer doble) huye de la custodia de Robert matándolo. Vicente abusa de Norma y Zeca viola a Vera. Los dos hijos de Marilia son asesinados en la cama, mientras intentan satisfacer su deseo por la misma mujer, etcétera.

Pero lo que otorga profundidad al *deja vu* en Almodóvar (aquello que lo hace ir más allá del mero lugar común) es, en parte, lo mismo que hace de *Vértigo* una película tan potente: la repetición no sólo aparece en ella a nivel temático o narrativo, sino que es también un procedimiento estético que se manifiesta visualmente. La analogía entre las reproducciones pictóricas que figuran a lo largo del filme y los propios encuadres de éste que, en mayor o menor medida, los replican es, a mi juicio, la más atractiva de sus encarnaciones formales⁴. Si las paredes de la casa de Robert están repletas de pantallas de televisión y cuadros de desnudos es, justamente, para posibilitar este juego de imágenes. En una muy lograda secuencia de la primera parte de la película, el científico se dirige a la habitación donde mantiene encerrada a Vera. Mientras el personaje avanza, la cámara inmóvil nos permite atisbar fugazmente una enorme reproducción de “La Venus de Urbino” que cuelga en la pared del fondo. Ya frente a la puerta cerrada, Robert vacila y en lugar de entrar se encamina a su propio cuarto. Al doblar por el recodo del pasillo, aparece en pantalla la imagen de “La Venus y el organicista”: otro desnudo femenino frontal de Tiziano, bastante similar al primero, pero donde la mujer tiene la cabeza orientada en la dirección contraria. Una vez en el interior de la pieza de Robert, la cámara captura un tercer cuadro (ahora del pintor español contemporáneo Guillermo Pérez Villalta), que representa a Ariadna recostada de espaldas en el momento de ser rescatada por Dionisos. Por último, cuando Robert enciende su gran televisor de pared nos encontramos con un nuevo desnudo femenino, esta vez virtual: la imagen amplificadas de Vera tendida sobre la cama, igualmente de espaldas a su telespectador. Tanto su postura como el color de su piel y la combinación de formas cónicas y redondas que configuran su silueta parecen una copia fiel de la Ariadna de Pérez Villalta, con la única salvedad de la dirección de su cabeza. La impresión pictórica de la imagen se ve reforzada por una

toma subjetiva (es Robert quien mira) que al recorrer el cuerpo de la mujer lo descompone en una serie de contrastes de luces y sombras donde, por supuesto, las nalgas son el centro lumínico. Así, en un breve espacio de tiempo la película nos presenta cuatro desnudos femeninos, dos frontales y dos posteriores, dos clásicos y dos modernos, cada uno de ellos reflejo especular de otro...

Además de su belleza visual, la secuencia es interesante como posible correlato de la construcción de género. Si Robert observa fascinado a Vera, si la amplificación de la imagen de ésta en la pantalla es efecto y manifestación de su deseo, es porque la reconoce como mujer. Lo significativo es que este reconocimiento sólo ocurre después de que la cámara haya mostrado una serie de reproducciones pictóricas. De algún modo, son éstas las que, como los "libretos teatrales preexistentes" a los que refería la cita de Butler, *hacen* la mujer que es Vera. Sólo en la medida que calza con un ideal artístico de belleza y feminidad es que ella se vuelve verosímil (y por ello deseable) a los ojos del personaje de Banderas y a los del público.

Si volvemos a los primeros encuadres de Vera podemos llegar, retrospectivamente, a la misma conclusión. Tras una ventana enrejada, la cámara nos presenta su silueta fuera de foco⁵. No podemos estar seguros todavía si lo que entrevemos es un hombre o una mujer. La escena siguiente nos lleva al interior de la habitación donde, por primera vez, observamos a la actriz Elena Amaya mientras practica yoga vestida con el *body* color piel. Su femineidad no puede ser puesta en duda, menos cuando dos encuadres sucesivos nos muestran su cuerpo extendido cuan largo es sobre un sofá verde, primero de un lado, luego de otro. Indudablemente, la imagen remite a un código estilizado del desnudo femenino, por ejemplo, al pictórico. Éste no sólo ofrece un conjunto de formas, gestos, posturas y colores para representar (y, de alguna, manera *fijar*) el cuerpo de la mujer, sino que también es conductor de ciertos mitos asociados a ella. Ya sea que las poses y las texturas cromáticas del cuerpo de Vera remitan a los cuadros de Tiziano, Villalta o, como parece sugerir esta secuencia inaugural, a la famosa pintura de Goya "La maja desnuda" (donde la piel blanca de la mujer contrasta con el verde del diván), el imaginario de la femineidad es el mismo: la bella durmiente, la odalisca, el tesoro ofrecido, la princesa en peligro, etc. El arte, por tanto, cumple aquí una función similar a la que Butler atribuye a las prácticas

sociales legitimadas en el día a día: fundar una realidad de género. En otras palabras, y pese a su artificialidad, el arte instituye ese *deja vu* que permite creer en la naturalidad de la femineidad. Si Vera da toda la impresión de ser aquello que se llama “una mujer natural” es porque repite lo que ya ha sido sancionado como “femenino”, ya sea desde el arte o desde algún otro discurso o práctica social: “El género es la estilización repetida del cuerpo, una sucesión de acciones repetidas –dentro de un marco regulador muy estricto– que se inmovilizan con el tiempo para crear la apariencia de sustancia, de una especie natural de ser” (*El género en disputa*, Butler 98).

Mientras las reproducciones pictóricas que aparecen en *La piel que habito* poseen un original discernible (sabemos que “La maja desnuda” de Goya está en El Prado, pese a todas las copias que circulan por el mundo), la identidad de género, en cambio, es como esa “identidad inalcanzable” a la que alude el tema musical compuesto por Alberto Iglesias para los créditos finales de esta película. Su origen es, como diría Butler, “fantasmático”, sólo existe como ausencia, como ese efecto de *mise en abyme* que, en un mismo encuadre del film, contrapone las imágenes especulares de Vera y Ariadna.

“SÉ QUE ME MIRAS”

El *deja vu*, el *voyeur*, las pantallas de televisión, los cuadros, las ventanas, los espejos y el microscopio de laboratorio son todos elementos que se vinculan directamente con la mirada. En tanto el cine es un arte visual, su inclusión en la película de Almodóvar tiene un claro sentido autoreflexivo. Lo mismo puede decirse respecto a los muchos encuadres que encierran otros más pequeños: la silueta de Vera enmarcada en la ventana, el rostro de Vicente tras la claraboya del quirófano, su cuerpo reflejado en un espejo también redondo, la imagen de Vera grabada en las cámaras de circuito cerrado de la casona, las noticias de la televisión que siguen los personajes, etc., etc., provocan un reiterado efecto de *mise en abyme*: vemos al cine dentro del cine. Las actividades creativas de los dos personajes protagonistas –la elaboración de una piel y una mujer artificial por parte del científico, los maniqués que arma Vicente y las figuras humanas que sigue moldeando una vez convertido en Vera– apuntan también a la reflexión del quehacer artístico, sin duda uno de los ejes del film.

Sin embargo, la insistencia de éste en el problema de la mirada es igualmente vinculable con la construcción de género. La reiteración del desnudo femenino como un espectáculo –ya sea a través de las reproducciones de cuadros o de las poses “pictóricas” de Vera– sirve de ejemplo a lo sostenido por Pierre Bordieu en *La dominación masculina*: “Todo, en la génesis del hábito femenino y en las condiciones sociales de su actualización, contribuye a hacer de la experiencia femenina del cuerpo el límite de la experiencia universal del cuerpo-para-otro, incesantemente expuesta a la objetividad operada por la mirada y el discurso de los otros” (83). Vera es grabada noche y día por una cámara incrustada en la pared y cuyo lente, redondo y negro, parece un ojo (¿el mismo de los créditos iniciales de *Vértigo*?). Su imagen, en tanto, es reproducida en el enorme televisor a color de Robert, pero también en las pequeñas pantallas de la cocina que la transmiten en blanco y negro. De esta forma, Vera es constantemente expuesta a las miradas de Robert, Marilia y de cualquiera que llegue inesperadamente a la casa, por ejemplo Zeca, el “hombre tigre”. El espectador es, asimismo, invitado a sumarse a esta partida voyeurista desde un comienzo. El film se abre con un encuadre fijo de Toledo (casi una postal), seguido por otro de la casa quinta y un zoom al cartel donde figura su nombre, “El cigarral”. En ese momento la cámara se desliza hacia la izquierda para enfocar la reja del portón y, tras ella, el camino que lleva hasta la casa. A continuación se nos muestra una ventana, igualmente enrejada, donde se recorta la figura borrosa de Vera y luego el interior de su habitación. Ésta es descrita a través de una panorámica vertical, por lo que lo primero que vemos es el lente de la cámara de vigilancia que destaca en lo alto de la pared. El ojo. Sólo entonces, como si éste nos indicara lo que debemos observar, el movimiento descendente de la cámara nos sitúa ante un primer encuadre nítido del objetivo de toda esta inmersión visual: la mujer que practica yoga sobre su sofá.

Es esta exposición del cuerpo de Vera a la mirada lo que le permite al personaje del doctor (y al público) “leerla” desde el discurso pictórico. Llevada al extremo, la objetivación del cuerpo femenino traspasa los límites de la “violencia simbólica” a la que alude Bordieu para convertirse en violencia directa. Es lo que resume la secuencia del “hombre tigre” que culmina en la violación de Vera. Si éste emprende una cacería de la mujer a través de la casa (todo el

tiempo disfrazado de tigre, detalle muy “almodovariano”, claro), es porque previamente la ha visto en una de las pequeñas pantallas de la cocina. La imagen de la mujer –diminuta, enfocada desde arriba y desprovista de color– parece la encarnación de aquella situación límite señalada por Bordieu: su cuerpo es hasta tal grado una experiencia para otro, que en cualquier momento puede devenir en objeto manipulable. Por el contrario, el rostro de Zeca observando a la mujer figura en un primer plano de perfil: nítido y poderoso en contraste con la apagada imagen en blanco y negro de Vera. Tanto es así que, más que estar mirando un televisor, el personaje da la impresión de estar inclinado sobre una caja, dispuesto a coger a esta miniatura de mujer encerrada en ella (y de alguna manera es lo que hace cuando pasa su lengua por encima de la pantalla). En definitiva, toda esta secuencia le da la razón al intelectual francés cuando afirma que “...la mirada no es un mero poder universal y abstracto de objetivación, como pretende Sartre; es un poder simbólico cuya eficacia depende de la posición relativa del que percibe y del que es percibido...” (85). Más aun cuando se tiene en cuenta que el cuerpo de Vera no sólo es observado por Zeca o Robert, sino que es violado por el primero y sometido a constantes experimentaciones científicas y operaciones quirúrgicas por el segundo. El de Vera es un “cuerpo-para-otro” en todos los sentidos.

No obstante, es posible sostener que en *La piel que habito* la mirada funciona también en la dirección contraria. El episodio del “hombre tigre” tiene su antítesis exacta en otra escena protagonizada por Robert y Vera. Durante una de las visitas que el científico realiza al cuarto de la mujer, ésta intenta convencerlo para que convivan “de igual a igual”. Tanto los gestos como los argumentos que utiliza asumen los visos de un avance erótico: “¿Te gusta lo que ves?”, “Estoy hecha a tu medida”, “Sé que me miras”. El hombre se niega, sale nerviosamente de la pieza y echa llave a la puerta. Pero una vez solo en su dormitorio se topa con el televisor encendido. Allí está la imagen de la que no puede escapar: el rostro amplificado de Vera, con su ojos fijos en la cámara, llena casi toda la pantalla mientras que él, de pie y casi de espaldas al espectador, constituye una figura oscura y pequeña...

Según la interpretación que Zizek hace de *Vértigo* a partir de Lacan, la mirada sublimada (que es la mirada de Scottie) está del lado

del objeto (Madeleine) y no del observador (de ahí que ésta pueda ser caracterizada como una “mirada sin cuerpo”). Algo similar ocurre aquí con Robert y Vera. El voyerismo del personaje masculino objetiviza a la mujer pero, a la vez, hace de él una potencial víctima del fetichismo:

... ¿cómo se convierte el objeto-mirada en un fetiche? A través de la inversión hegeliana de la imposibilidad de ver el objeto, en un objeto que da cuerpo a esta misma imposibilidad: como el sujeto no puede verlo directamente (el verdadero objeto de su fascinación), lleva a cabo una especie de subjetivización reflexiva por la cual el objeto que le fascina se convierte en la mirada misma (Zizec, 2006, 96).

En tanto el “verdadero objeto de la fascinación” de Robert no es exactamente Vera, sino la imagen de su primera mujer (o, más allá de ésta, algún otro “fantasma” femenino, por ejemplo, el del arte), no puede verla. De alguna forma, su mirada fascinada lo ciega y es esto lo que finalmente lo pierde: mirando a Vera (obra de arte o fetiche) deja de ver a Vicente.

BAJO EL SIGNO DE PIGMALIÓN

De Robert podría decirse lo mismo que Barthes señala para Sarrasine en *S/Z*: es un personaje “bajo el signo de Pigmalión” (142). Recordemos brevemente el argumento de esta novela de Balzac: un escultor enamorado de una cantante italiana que le parece la encarnación del ideal femenino –la suma de todas las bellezas, la obra maestra– la copia en mármol. Cuando finalmente descubre que ella es en realidad un castrado, destruye con furia su propia obra y luego se deja matar. De acuerdo con la lectura de Barthes, el amor de Sarrasine por Zambinella no se basa en la realidad (del sexo), sino en su obstinada fe en los códigos referenciales y culturales (entre ellos el estético) que definen lo femenino (142-43). En lugar de tomarlos por lo que son –copia de una copia, réplicas infinitas de otros discursos– él los asume como naturales. De este modo, sugiere Barthes, el escultor realista cae en la misma celada ideológica que encierra el realismo artístico: la naturalización del signo, el olvido de su carácter arbitrario.

Ya he señalado cómo Robert es presa de la misma credulidad estética: gran parte de su fascinación por Vera se basa en su insistencia por situarla dentro de un continuo de réplicas de arte. Pese a que él no puede ignorar (como Sarrasine) la artificialidad de la femineidad de Vera, el código estético le permite olvidar o reprimir este dato para, por el contrario, dejarse subyugar por un ideal de mujer que, aunque arrancado del arte, llega a tomar por natural. Pero, a diferencia del personaje de Balzac, el de Almodóvar es también un Pígmalión en el sentido más literal del mito: Robert *efectivamente* esculpe a Vera a partir del cuerpo de Vicente y, para hacer aún más evidente la conexión del personaje con el mito, éste llama “Gal” (casi una abreviatura de Galatea) a la piel artificial que desarrolla en su laboratorio. Como su creador, es él quien decide las modificaciones que necesita Vera antes de darla por “terminada”, es él quien escoge su nombre y quien se arroga el derecho a decidir qué destino darle. Y lo mismo que Pígmalión, el doctor Ledgard se obsesiona con la perfección de su obra.

De ahí que su fracaso final pueda ser leído en un sentido doblemente “aleccionador”. Al negar el origen artificial (construido) de la diferenciación sexual, Robert confunde lo verosímil con la verdad. En este sentido, *La piel que habito* sugiere lo mismo que Barthes y Butler ya habían observado para contextos distintos: “el género es un efecto de realidad” (Butler, 1990, 267). De otra parte, el científico es víctima de aquel exceso de confianza que suele obnubilar al creador o al amo, impidiéndole prever la rebelión de su criatura o de su dominado. Como apunta Bordieu, la masculinidad es también “una carga” (63).

LA CHICA ALMODÓVAR

Hacia el final de la película, Vera entra en escena convertida en toda “una chica Almodóvar”. Mientras Robert la espera ansioso en la cama, ella permanece de pie en el umbral de la puerta, cubierta sólo con una bata de seda negra y sosteniendo una cartera del mismo color. De ella saca dos objetos: primero un tubo de crema lubricante que arroja al hombre para que éste lo coja al vuelo, luego un revólver. “¿Qué haces?”, pregunta él, todo desconcertado. “Voy a matarte”, responde ella. “¿Es una broma?”. “Llámalo como quieras”. “Pero me lo prometiste...” “Te mentí”. Entonces dispara: las manos no le

tiemblan, pero los ojos se le llenan de lágrimas... Indudablemente, este es un tipo de mujer fácilmente reconocible en la filmografía del cineasta español; no por nada, Joaquín Sabina puede escribir una canción al respecto: "Yo quiero ser una chica Almodóvar". Pero ¿qué significa exactamente ser "una chica Almodóvar"? ¿Es una suerte de *femme fatale*?, ¿una mujer fuerte?, ¿una reelaboración *pop* y *kitch* de la heroína romántica?, ¿sólo un lugar común? Antes de intentar formular una respuesta es necesario revisar el proceso mediante el cual Vicente llega a convertirse en este otro personaje...

Quizá lo primero que se debe destacar es que la transformación de Vicente parte como una venganza del doctor Ledgard. Convencido de que el joven ha violado a su hija Norma (quien finalmente enloquece y se suicida), Robert lo secuestra, le cambia el sexo, modela su cuerpo, su cara y hasta su piel. El resultado es Vera. Desde este ángulo, la femineidad es un castigo, una suerte de karma originado en las culpas de una vida anterior. La violación de la que es víctima Vera-Vicente sería el clímax de esta justicia retributiva – "por donde pecas pagas" – tras haber pasado por toda un camino de "mortificaciones femeninas", desde la inactividad y la dependencia a la que lo reducen su reclusión hasta la vestimenta que intenta imponerle Robert. Para Vicente se han hecho realidad todos los temores masculinos en torno la castración, ya sea ésta simbólica o material.

Luego de su vaginoplastía, se desarrolla una escena bastante expresiva a este respecto. En la habitación donde lo han encerrado –una especie de celda de paredes blancas, ventanas enrejadas, provista de muy pocos muebles– Vicente escucha las instrucciones de Robert. La vulnerabilidad del joven recién operado, escuálido en su bata verde⁶, contrasta con el aspecto decididamente sólido del actor Antonio Banderas. La asimetría de ambos personajes se ve redoblada por sus respectivas posturas: el primero encogido en una silla, el segundo inclinándose amenazante sobre aquél. Más allá del temor natural del cautivo ante su secuestrador, la actitud de Vicente puede ser interpretada como una primera vivencia de aquella "incomodidad" que, según Bordieu, marca la experiencia del cuerpo femenino. Sonrojarse, temblar, admirar o temer (y todo esto a pesar de una misma), son otros tantos efectos de la violencia simbólica que, de este modo, también modela los cuerpos (83-84). Por ello es decidor que la entrada del doctor Ledgard en el cuarto de Vicente se

produzca justo cuando éste intentaba comprobar ante el espejo los resultados de la operación. La interrupción de este acto o, al menos, su yuxtaposición con la escena recién descrita, sugieren que su conversión en mujer no radica tanto en la intervención quirúrgica como en la aprehensión de la debilidad. En otras palabras, los cuerpos masculinos y femeninos no son sólo resultado de la biología (o de la cirugía como en este caso), sino de la incorporación de la asimetría que riges sus relaciones.

Podría decirse que el personaje protagónico de *La piel que habito* es un experimento en más de un aspecto. Si en el plano de la diégesis Vera es resultado del trabajo científico del doctor Ledgard, desde una perspectiva crítica podemos compararla con aquellas investigaciones que recrean, en un laboratorio, ciertas condiciones naturales necesarias para la gestación de algún fenómeno biológico con el fin de reproducirlo, estudiar su desarrollo y sus posibles variantes. Es por ello que la película no sólo representa el lado más opresivo de la desigualdad de género, sino también algunas de las resistencias o caminos alternativos que pueden oponer y emprender las mujeres.

Uno de los más notorios es la progresiva transformación de la celda de Vera en lo que Woolf llamaba un “cuarto propio”. Si en un primer momento la habitación resulta agobiante por su blancura y su falta de estímulos (el televisor sólo transmite cuatro canales), con el paso del tiempo Vera consigue llenarla y hasta volverla elocuente. Así, una de las paredes blancas es convertida en un gran cuaderno de escritura, mientras que el delineador de ojos que Robert le había entregado para maquillarse es resignificado por ella al utilizarlo como lápiz. Los libros de arte que colecciona y las figuras humanas que moldea (inspiradas en la escultora Louise Bourgeois) tienen el mismo sentido liberador. Incluso el yoga (ya sea por su discurso “espiritual” o por el mero hecho de constituir un ejercicio físico) le permite sustraerse, en alguna medida, a esa constante mirada que intenta reducirla a cuerpo-para-otro. Al aportarle una independencia relativa respecto a Robert, el cuarto-celda es el espacio donde la mujer se prepara para su futura huida al mundo exterior.

De otra parte, podría sostenerse que Vera ha asistido a la misma “escuela” que la marquesa de Merteuil, el inolvidable personaje femenino desarrollado por Laclos. Cuando se sabe observar y utilizar el mundo de las apariencias en beneficio propio, la pasividad puede

llegar a resultar instructiva. “Sé que me miras”, recordemos que le dice Vera a Robert. Este no es un conocimiento baladí: es gracias a él que ella consigue seducir a su captor, engañarlo y, finalmente, escapar. En este sentido, es interesante volver a la secuencia en que el personaje pronuncia esta afirmación. Un primer encuadre nos muestra, otra vez, a Robert contemplando a Vera en la pantalla del televisor. La mujer lee reclinada sobre su cama con las piernas ligeramente dobladas, en una posición muy similar a la de cualquiera de las dos Venus de Tiziano. El hombre se tiende en su propio diván, presiona el zoom de su control remoto y por un momento se sumerge en ese *tete a tete* virtual. Pero la imagen le resulta tan atractiva que no puede resistir la tentación de visitar a Vera y abandona su cuarto. El encuadre siguiente nos traslada al otro lado de la pantalla del televisor (es decir, al otro lado de las convenciones): la habitación donde Vera ha oído los ruidos que anuncian la llegada de Robert. Su postura no cambia, pero los rápidos movimientos de sus ojos son reveladores de que está tramando algo y de que su actitud de odalisca no es del todo natural. Retrospectivamente, podemos concluir que lo que hace es prepararse para seguir interpretando su papel. Es entonces cuando tiene lugar la ya referida escena en que ella intenta seducirlo porque, efectivamente, sabe que él la mira a través de cierto filtro. De acuerdo con Bordieu, “la femineidad sólo es a menudo una forma de complacencia respecto a las expectativas masculinas (86)”. Esta realidad, que la mayor parte del tiempo resulta una trampa para las mujeres, de vez en cuando, como en este caso, se vuelve contra los hombres.

Hay otra escena en que Vera demuestra su habilidad para sacar ventaja de las convenciones y los lugares comunes y donde, de paso, Almodóvar parece estar parodiándose a sí mismo. Mientras uno de sus colegas amenaza al doctor Ledgard con denunciarlo a la policía por el secuestro de Vicente, éste irrumpe en la habitación como Vera. Segura y sensual sobre sus tacones avanza hasta el otro cirujano, se planta a pocos centímetros de su cara y le espeta: “Si estoy aquí es porque he venido por mi propio pie. Y no me llamo Vicente sino Vera, Vera Cruz y siempre he sido una mujer”. Gracias a esta interpretación del típico travesti de Almodóvar, el personaje de Elena Anaya consigue espantar al médico (que se lo cree) y, sobre todo,

convencer a Robert de su fidelidad. Esa misma noche, no obstante, lo mata y escapa...

Regresemos a la comparación con la *Las relaciones peligrosas*. Pese a toda su inteligencia y poder de seducción, la marquesa de Merteuil no consigue salir vencedora en el juego de las apariencias sino que es duramente castigada. Su final es desastroso. Por el contrario, y tal como destaca Todorov en su lectura de la novela, los hombres (incluso Valmont) salen bien librados, al menos en cuanto a la censura social y moral se refiere. En cierta forma, la historia de Merteuil demuestra que, en la mascarada de las convenciones, las mujeres pueden obtener éxitos pasajeros pero, finalmente, siempre llevarán las de perder en tanto este es un juego regido por otros. El optimismo del desenlace de la película de Almodóvar, en tanto, tiene mucho de fantasía compensatoria: se basa en la creencia de que el débil puede "hacer trampa", explotar en su favor las mismas reglas que lo oprimen y "ganar". En este sentido, Joaquín Sabina tiene razón⁷: "la chica Almodóvar" es en gran parte una fantasía compensatoria y mucho de su atractivo (pero también algunos de sus resbalones por la escabrosa cuesta del estereotipo) se debe precisamente a eso: ¿quién no ha fantaseado alguna vez con dispararle a su novio, amante o marido del modo en que lo hace Vera? Sin embargo, la "chica Almodóvar" apela también a otras fortalezas de la condición femenina, más realistas en tanto se basan en la experiencia material de las mujeres. La solidaridad de género (*La piel que habito* finaliza con una escena en que se reencuentran tres mujeres: Vera, su madre y Cristina) o la capacidad para reinventarse desde lo cotidiano y salir adelante son algunas de ellas. Tal como observa Robert respecto a Vera, los personajes femeninos de Almodóvar suelen ser "sobrevivientes natas", capaces de convertir una celda en un cuarto propio o un cuerpo-para otro en "la piel que habito".

Por lo demás, la recurrente aparición de travestís o transexuales en sus películas, lo mismo que el sentido del humor con que están trabajados algunos de los estereotipos masculinos y femeninos, coinciden en parte con ese sentido político que Butler le atribuye a la parodia de género:

La multiplicación paródica impide a la cultura hegemónica y a su crítica confirmar la existencia de identidades de género esencialistas o naturalizadas. Si bien los significados de género adoptados

en estos estilos paródicos obviamente pertenecen a la cultura hegemónica misógina, de todas formas se desnaturalizan y movilizan a través de su recontextualización paródica.... Imitan el mito de la originalidad en sí (*El género en disputa* 269-70).

NOTAS

1. Zizek hace un breve recuento de las distintas formas en que el "síntoma de la espiral" se repite en esta cinta: "...primero como la forma puramente abstracta que emerge del zoom en el ojo en la secuencia de los créditos iniciales; más tarde, como el rizo en el pelo del retrato de Carlota Valdés, que se repite en el peinado de Madeleine; luego como el círculo abismal de la escalera de la torre, y finalmente en el famoso plano de 360 grados alrededor de Scottie y de Judy-Madeleine..." (92-93).
2. Al interior de la película es posible rastrear otros tantos guiños visuales a la filmografía de Hitchcock. Tal vez el más reconocible de ellos es la escena en que Vera, oculta bajo la cama, le dispara un tiro a Marilia. La imagen de la pistola asomando bajo la colcha roja evoca directamente aquella otra de *El hombre que sabía demasiado* (1956), donde el asesino se esconde tras las cortinas rojas del palco de un teatro.
3. Podría afirmarse que Marilia (Marisa Paredes) constituye la voz del melodrama al interior del film. Como todo buen personaje de melodrama, ella también tiene una doble identidad: es la sirvienta de Robert al mismo tiempo que su madre biológica (hecho que, por supuesto, éste ignora). Es ella quien, por lo demás, le profetiza a Robert su final y quien narra la trágica historia de Gal. Respecto a este último punto, es interesante señalar que la película no se preocupa por explicar cómo es que Marilia sabe lo que sintió o pensó Gal: el melodrama no pretende ser verosímil sino sólo efectista.
4. Otro *deja vu* formal se origina en la repetición de determinados encuadres y figuras dentro del film. Así, por ejemplo, la toma desde arriba en que Vera corta tela para confeccionar sus figuras de arpillera, tiene su contraparte en aquella donde Robert corta piel artificial para cubrir al modelo anatómico.
5. Por lo demás, este es otro guiño visual al cine de Hitchcock: escenas semejantes aparecen tanto en *Psicosis* (1960), como en *Vértigo*.
6. A lo largo de *La piel que habito*, parece haber cierta fijación con el contraste de los colores verde y rojo: verde es la crema con que Robert afeita a Vicente (primerísimo paso de su metamorfosis), roja la toalla donde limpia la cuchilla. Verde es el sofá de Vera, roja la colcha de su cama. Verde es la bata de Vicente en esta escena, rojo oscuro el suéter de Robert, etc.
7. La letra de la canción dice así:
 "Yo quiero ser una chica Almodóvar como la Maura como Victoria Abril,
 un poco lista, un poquitín boba, ir con Madonna en una limousine/
 Yo quiero ser una chica Almodóvar como Bibí, como Miguel Bosé, pasar de todo y no pasar de moda,
 bailar contigo el último *cuple*/ Y no parar de viajar del invierno al verano,
 de Madrid a New York, del abrazo al olvido, dejarte entre tinieblas escuchando un ruido de tacones lejanos/
 Encontrar la salida de este gris laberinto sin pasión ni

pecado ni locura ni incesto, tener en cada puerto un amante distinto, no gritar ¿qué he hecho yo para merecer esto?”, etc.

BIBLIOGRAFÍA

- BARTHES, Roland. *S/Z*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2002.
- BEAUVOIR DE, Simone. *El segundo sexo*. Juan García Puente (trad.). Buenos Aires: Debolsillo, 2007.
- BORDIEU, Pierre. *La dominación masculina*. Barcelona: Anagrama, 2000.
- BUTLER, Judith. *Actos performativos y constitución de género: un ensayo sobre fenomenología y teoría feminista*.
- BUTLER, Judith. *El género en disputa*. María Antonia Muñoz (trad.). Barcelona: Paidós, 2007.
- CIXOUS, Helene. *La risa de la Medusa*. Anthropos (s/año).
- La piel que habito*. Dir. Pedro Almodóvar. Perf. Antonio Banderas, Elena Amaya, Jan Cornet. El deseo, 2011.
- SABINA, Joaquín. “Yo quiero ser una chica Almodóvar”. *Física y química*. Madrid, 1992.
- TODOROV, Tzvetan. *Literatura y significación*. G. Suárez Gómez (trad.). Barcelona: Planeta, 1974.
- ZIZEC, Slavoj. “Alfred Hitchcock, o ¿hay alguna forma correcta de hacer un remake de una película?” *Lacrimae rerum. Ensayos sobre cine moderno y ciberespacio*. Barcelona: Debate, 2006.
- ZIZEC, Slavoj. “Los órganos sin cuerpo de Hitccock”. Conferencia dictada el 27 de noviembre del 2003 en El Museo de Arte Latinoamericano, Buenos Aires. <http://www.lacan.com/zizek-hitchcock.htm>