



EL CINE DE PEDRO ALMODÓVAR: DE ÓPTICO A HÁPTICO, DE GAY A “NEW QUEER”¹

*THE CINEMA OF PEDRO ALMODÓVAR:
FROM OPTIC TO HAPTIC, FROM GAY
TO NEW QUEER*

Barbara Zecchi

UNIVERSIDAD DE MASSACHUSETTS AMHERST

¹ He presentado dos versiones anteriores de este artículo en el IV Workshop del Grupo Género, Estética y Cultura Audiovisual, *Representación de (nuevas) masculinidades*, en la Universidad Complutense, en abril de 2013, y en la Conferencia *Almodóvar en Evolución*, en la Universidad de Massachusetts Amherst, en mayo 2013. Aprovecho la ocasión para dar las gracias a los hombres y mujeres organizadores de estos dos eventos, a Francisco Zurián por empujarme a transformar mis ideas en un artículo, a los/las anónimos/as evaluadores/as de Área Abierta por sus inteligentes comentarios, a mis interlocutoras Christina Beaubien y Dolores Juan Moreno por su apoyo y sugerencias, y a Antonio Illescas por su cuidadosa lectura.

RESUMEN

Este artículo estudia el desplazamiento en el cine de Pedro Almodóvar desde un intento de deconstrucción de la mirada cinematográfica hegemónica, por medio de unas inversiones en la asignación de los papeles de género tradicionales en sus primeras películas, hacia un intento de reproducción de una visualidad táctil que caracteriza sus últimos trabajos. En ambos casos, tanto la destrucción de la escopofilia propuesta por Mulvey, como la visualidad táctil estudiada por Marks, constituyen en el cine de Almodóvar dos formas diferentes de resistencia a la hegemonía de la mirada heterosexual masculina. Más aún, esta evolución corresponde a un cambio epistemológico hacia una nueva reconfiguración de las identidades sexuales. Desde un discurso esencialista basado en categorías genéricas lúdicamente rígidas, que pretendía transgredir y subvertir el *statu quo* heteronormativo en las primeras películas, Almodóvar pasa a un antiesencialismo que apunta a una más compleja desestabilización identitaria, que supera binarismos genéricos dentro de su «*pan-sexualization*»: el cruzar las barreras de género, posicionando la identidad sexual en contextos a menudo movedizos y ambivalentes, hacia la indeterminación de la categoría queer.

PALABRAS CLAVE

Almodóvar, escopofilia, háptico, táctil, gay, queer, La piel que habito

ABSTRACT

This essay addresses the shift in Pedro Almodóvar's cinema from an attempt in his early films to deconstruct the hegemonic cinematic gaze through an inversion of traditional gender roles, to an effort to reproduce a tactile visuality that characterizes his later works. Both the destruction of scopophilia in his first (pink) period, and the hapticity of his blue period, correspond to two different moments of resistance in the hegemony of the heterosexual male gaze. This evolution parallels an epistemological shift towards a new reconfiguration of sexual identities. By abandoning his early essentialist discourse, which was based on playfully rigid gender categories (i.e. homosexuality vs. heterosexuality) and which sought to subvert the heteronormative status quo, Almodóvar embraces a new antiessentialism that points towards a more complex destabilization of identities. He overcomes gender binarism through his "pan-sexualization": the crossing of gender divisions and the positioning of sexual identities within ambivalent contexts, moving toward the indeterminacy of the new queer.

KEY WORDS

Almodóvar, scopophilia, haptic, tactile, gay, queer, The skin I live in

Enviado: 19 de diciembre de 2014

Aceptado: 4 de febrero de 2015

1. EL NUEVO CINE "QUEER" Y ALMODÓVAR

A principios de los años 90, Estados Unidos asiste a un *boom* de la producción filmica gay y lesbiana, que sale del reducido «armario» de los festivales dedicados exclusivamente a este cine, para estreñarse a lo grande —entre los aplausos y el reconocimiento del público, de los jurados y de la crítica— en las pantallas de circuitos tan acreditados (y *mainstream*) como los festivales de Toronto o del festival de Sundance.¹ Enseguida se habla de una *new wave* de dicha producción filmica y la teórica cinematográfica. Ruby Rich se apresura a acuñar el término de “New Queer Cinema” en un artículo-manifiesto, *A Queer Sensation* (1992)². En un contexto de afianzamiento de la teoría *queer* en los escenarios académicos norteamericanos, este corpus cinematográfico supera los paradigmas esencialistas que en mayor o menor medida dominaban el cine gay y lesbiano de los 70 y 80 (o el *Old Queer Cinema*), y propone un discurso que da por asumidas —y trasciende— las temáticas anteriores.³

1 En el Sundance Film Festival de 1991, por primera vez en un festival *mainstream*, se organizó un panel sobre cine *queer*.

2 Ruby Rich define este nuevo *corpus* con la misma urgencia con la que, años antes (1978), había sugerido replantearse la terminología de la crítica cinematográfica feminista, puesto que, como comenta otra Rich, Adrienne, sin nombres se corre el riesgo de no existir. Por su exaltación empoderante, su texto me recuerda «*The Laugh of the Medusa*» de Hélène Cixous, un ensayo que había sido central en la segunda ola (o *new wave*) feminista a mediados de los años 70. También por su ausencia de consideraciones de raza: sobre esta laguna, véanse los comentarios de Isaac Julien y Pratiha Parmar, en respuesta al manifiesto de Rich reimpresso en *Sight and Sound* en septiembre de 1992, con el título de «*New Queer Cinema*».

3 El (viejo) cine gay y lesbiano se caracteriza por narrativas sobre la toma de conciencia del protagonista de su identidad sexual y su salida del armario (el llamado “*coming out*”). Entre las películas más conocidas cabe mencionar *The Boys in the Band* (1970), *Morte a Venezia* (1971), *Sunday Bloody Sunday* (1971), *Female Trouble* (1974), *Cruising* (1980), *My Beautiful Laundrette* (1985), *Prick Up Your Ears* (1987), y *Maurice* (1987), entre otras. En términos más generales, este *corpus* abarca también cintas que simplemente incluyen a personajes gays o lesbianas, sin que se explore necesariamente el tema de la homosexualidad, como en el caso de *Color Purple* (1985). Aunque los conceptos “gay” y “queer” se están usando indistintamente, en este trabajo voy a mantener la distinción que estoy ilustrando en estas páginas.

Para Rich, a pesar de una evidente falta de homogeneidad, los productos del nuevo cine *queer* comparten un mismo discurso que rompe con las políticas identitarias y el enfoque individualista del cine anterior, sirviéndose del pastiche y la ironía, así como de un tono «*irreverent, energetic, alternately minimalist and excessive. Above all, they're full of pleasure*» (Rich, 1992: 32). Más que una estética común, estas películas comparten un mismo talante y una misma intención artística, en el contexto a veces adverso y todavía refractario de la industria cinematográfica⁴.

A pesar de que esta producción se resista a ser definida y caracterizada, Michele Aaron (2004: 3-5) indica cinco rasgos principales que constituirían su idiosincrasia. El nuevo cine *queer* 1) se enfoca en los márgenes de los márgenes, no solo en las comunidades gays y lesbianas, sino también en las figuras más subalternas dentro de estas comunidades por cuestiones de raza o de clase; 2) no es crítico ni con la violencia, ni con los crímenes que representa; 3) desnaturaliza y reescribe la historia; 4) experimenta formas novedosas, géneros indefinibles y contenidos poco convencionales; 5) y, finalmente, reflexiona sobre el SIDA, en un intento de trascender el mie-

4 Como comenta Jordi Minguell en «Demasiado gay para Hollywood» (2010) a propósito del retraso del estreno de ¡Te quiero! Phillip Morris —casi diez años después de las eufóricas reflexiones de Ruby Rich en *The Village Voice*—, la homofobia en la industria cinematográfica de los Estados Unidos persiste: «Si *Mi nombre es Harvey Milk* de Gus Van Sant le dio un Oscar a Sean Penn, si las burradas anarcogays de Gregg Araki encuentran distribución minoritaria en Estados Unidos, si el cine gay español se consume con avidez al otro lado del charco vía distribuidoras especializadas como TLA Releasing, ¿qué pasa con Phillip Morris? Esquivando las posibles responsabilidades judiciales, los realizadores reconocen que ‘los distribuidores tuvieron miedo a la película’ y dejan planear sobre sus problemas con la industria el fantasma de la homofobia. Y eso a pesar de no ser homosexuales». Por lo que se refiere a España, en «Alguien no quiere que veas esto» (2009), Minguell notaba que «Un drama gay rural en euskera no tiene fácil distribución. Sin embargo, en Israel, Alemania, Holanda y hasta en Taiwan se verá. ¿Por qué Ander saldrá en Francia con 30 copias y no encuentra espacio en las salas españolas? El debut de Roberto Castón nació de la necesidad de hacer cine sobre ‘la diferencia diferente’. ‘Las películas de temática gay transcurren en ámbitos urbanos. Y en el campo también hay gays. Los distribuidores extranjeros te agradecen el honor de poder trabajar con tu película. En España, lo más amable que me dicen es: ‘Esperaba otra cosa’».

do a la muerte. En España, por la misma época, la producción de Pedro Almodóvar experimenta una transformación análoga que, como intentaré demostrar, está vinculada tanto estética como ideológicamente a este cambio de cine gay a nuevo cine *queer*⁵.

La crítica suele dividir la obra del director manchego en dos momentos que algunos (Ostria, 1999 y Smith, 2003, entre otros) han denominado, evocando a Picasso, como época rosa -*grosso modo* las primeras diez películas- y época azul -las siguientes, desde 1995 en adelante-⁶. Paul Julian Smith (2003) resume elocuentemente las diferencias entre estos dos periodos: la espontaneidad e improvisación de la primera etapa deja paso, en la segunda, a guiones más elaborados y a una mayor atención hacia la música y la fotografía; la visión optimista de la vida urbana que caracterizaba la época rosa se cambia por una visión más pesimista de la ciudad que se transforma en el lugar de la alienación, de la pobreza y del SIDA en la época azul. Y finalmente, el enfoque sobre la subversión sexual se sustituye por una nueva atención hacia la heterosexualidad en la segunda época, en la cual los personajes gays dejan de ser centrales o desaparecen del todo: «*This gay presence, or spectacular visibility, is countered by a gay absence, or silence, in Almodóvar's blue period*» (2003: 156).⁷

5 Paul Julian Smith explica que en los años 80 «*gay content was vital to the marketing of Almodóvar's film to a niche foreign audience. Now that such themes have entered the US mainstream to some extent, they are less able to serve as a distinctive sign of cultural quality or audience selectivity. In Spain itself social changes have also rendered queer content more mainstream*» (2003: 156).

6 Según Ostria, «*Pour Almodóvar, bien décidé à en découdre avec ceux qui veulent scinder sa carrière entre période rose plus olé olé et période bleue plus austère et mature donc plus respectable à partir de La fleur de mon secret*» (1999). En este trabajo voy a mantener la distinción entre «rosa» y «azul», a pesar de que tal vez, en lugar de «rosa», se tendría que hablar de época «roja» por la presencia dominante de este color en sus primeras películas. En *La piel que habito*, el gesto de Marilía de recoger la manta roja manchada de la sangre de su hijo Zeca, es casi un manifiesto del final de un color, cuya presencia queda solo como un residuo en el colchón, como la traza de algo que pertenecía al pasado (y, de hecho, la figura carnavalesca de Zeca parece sacada de las primeras películas del director manchego).

7 Paul Julian Smith escribe este libro cuando Almodóvar había

En las siguientes páginas me propongo estudiar este cambio, centrándome, en primer lugar, en dos dinámicas de la experiencia visual a menudo en tensión: la escopofilia (el placer visual) y la hapticidad (la visualidad táctil).⁸ Mi tesis, ya adelantada en el título, pretende demostrar un desplazamiento, en el cine del director manchego, desde un propósito de deconstrucción de la subjetividad de la mirada cinematográfica hegemónica y de su inherente escopofilia, que caracterizaría sus primeras películas, hasta unos experimentos de reproducción de visualidad táctil y placer háptico que distinguiría sus últimos trabajos. En ambos casos, tanto la destrucción de la escopofilia como el recurso a la hapticidad, constituyen en el «cine Almodóvar» dos estrategias y momentos diferentes de resistencia a la hegemonía de la mirada heterosexual masculina, aunque, como se verá, con diferentes implicaciones y resultados.

Más aún, en segundo lugar, intentaré demostrar que esta evolución corresponde a un cambio epistemológico hacia una nueva reconfiguración de las identidades sexuales. Desde un discurso esencialista basado en categorías genéricas lúdicamente rígidas, que pretendía transgredir y subvertir el *statu quo* heteronormativo de la época rosa⁹, Almodóvar pasa a un antiesencialismo que apunta a una más compleja desestabilización identitaria, que

producido 13 películas. Distingue así las primeras diez películas de Almodóvar (época rosa) de las tres siguientes (época azul). En mi opinión las características que Paul Julian Smith nota en el periodo azul se podrían extender hasta *La piel que habito* (ocho largometrajes). Con *Los amantes pasajeros*, el director manchego vuelve al discurso de la primera época.

8 Me refiero aquí, como explicaré más en detalle en las siguientes páginas, a parámetros teorizados en particular por Laura Mulvey (1975) y por Laura Marks (2000), entre otros.

9 En una entrevista en el New York Times (2004), Almodóvar rechaza que su cine se defina como gay porque no le gusta definir su obra «*in a sexual way*»: «*Even my movies that are dominated by gay characters like Bad Education are not meant to have a homosexual sensibility [...]. To me it's like saying, 'That's a fat movie by Orson Welles. Or a brunette movie by Sophia Coppola'. While it's true that there is a gay culture that I draw from, this is only one influence on my films. I am not a gay director who does gay movies for a gay audience. That would not interest me*» (Hirschberg, 2004).

supera binarismos genéricos dentro de lo que la crítica (Bruce Williams, 2000) ha llamado la «*pan-sexualization*» de Almodóvar: el cruzar las barreras de género, posicionando la identidad sexual en contextos a menudo movedizos y ambivalentes.

No estoy aquí cuestionando la validez de las etapas rosa y azul como criterios de clasificación de la obra almodovariana y proponiendo una clasificación alternativa. Los dos criterios pueden coexistir y complementarse. Mi propuesta de centrarse en cuestiones de visualidad óptica y háptica permite más bien alinear el análisis de la producción del director manchego con la teoría fílmica feminista, además de permitir que los mismos criterios se apliquen a otras películas y autores frente a la perspectiva más individualista y “autorial” de “etapa rosa o azul”¹⁰. De todas formas, más que de dos épocas diferenciadas –la rosa frente a la azul, la visual frente a la táctil–, hablaría de una progresión paulatina de Almodóvar desde un periodo a otro: elementos rosas e inversiones en la subjetividad de la mirada persisten en la etapa azul, y elementos azules –y táctiles– se encuentran de forma embrionaria en la etapa rosa. En este trabajo, sin caer en la falacia intencionalista¹¹, ilustraré algunos de los ejemplos más llamati-

10 Por ejemplo, en *Desenfocadas* (2014a), estudio una evolución análoga en la obra de Isabel Coixet.

11 Como ya indicaba a propósito del cine dirigido por mujeres – que he propuesto llamar “*gynocine*” –, una película puede ser feminista sin que su autor o autora se defina como feminista o viceversa. La misma reflexión se puede hacer a propósito del cine gay, que no tiene que confundirse, a pesar de lo que opina Almodóvar en la nota 10, con la orientación sexual de su director o directora. Una película puede ser gay –o femenina, lesbiana, feminista, misógina, progresista o reaccionaria, etc.– independientemente de la identidad, la postura política, o las preferencias sexuales de su autor o autora. W.K. Wimsatt y Monroe Beardsley (1954) desarrollan el concepto de falacia intencionalista afirmando que las intenciones autorales son irrelevantes para la interpretación de una obra. Por un lado el autor de un texto puede haberle añadido inconscientemente elementos más allá de sus propios deseos explícitos; por el otro, dentro del marco de la relatividad postmoderna, un texto tiene vida propia. Cuando me refiero a Almodóvar, de ninguna forma estoy hablando de Pedro Almodóvar hombre en carne y hueso, ni de sus propósitos, sino, metonímicamente, de su obra y de su discurso.

vos de este proceso de evolución que delatan lo que definiría como un cambio desde una política de significación gay a la indeterminación de la categoría *queer*, que abre «*another discursive horizon, another way of thinking the sexual*» (De Lauretis, 1991: iv).¹²

2. VISUALIDAD ÓPTICA GAY

Para una definición de la mirada cinematográfica hegemónica, no se puede prescindir del conocido estudio de Laura Mulvey «*Visual Pleasure and Narrative Cinema*» (1975) que, en mi opinión, a pesar de las limitaciones ya ampliamente señaladas por la crítica,¹³ entre las cuales su heteronormatividad, sigue manteniendo una innegable validez, como ya ha indicado Giulia Colaizzi. Se trata de un

«texto emblemático de una reflexión que ya no entiende el género sólo como diferencia sexual, sino como una tecnología en sí [...], un dispositivo de producción cultural inserto en un sistema político-ideológico, cuya función es la creación y naturalización de las nociones opuestas y complementarias de la feminidad y masculinidad» (Colaizzi, 2001: ix).

Utilizando como instrumento analítico el psicoanálisis de Freud y Lacan, combinado con el marxismo, en su vertiente althusseriana, Mulvey se proponía revelar cómo el inconsciente de la sociedad patriarcal ha estructurado formalmente el discurso fílmico, y cómo ha establecido la asignación de los papeles de género en el cine comercial. Mulvey afirma que el placer visual (o escopofilia) en el cine comercial corresponde por defecto a la mirada del hombre heterosexual (del director, del protagonista masculino y del público), que reifica a la mujer transformándola en *to-be-looked-at-ness* (“ser-miraridad”, en la traducción de Santos Zunzunegui). El hombre lleva la acción, la mujer corresponde a una pausa contemplativa de la acción. Por lo que se refiere a la escopofilia pasiva,

12 Si es cierto que el uso del término «*queer*» es anterior al de «*gay*» (véase Chauncey, 1994: 101) no es así en los estudios de género. Como se verá, la teoría queer empieza a suplantarse en la academia a los *Gay and Lesbian Studies* a partir de los años 90.

13 Y por ella misma, que corrige sus afirmaciones iniciales en «*Afterthoughts on 'Visual Pleasure in Narrative Cinema'*» (1981).

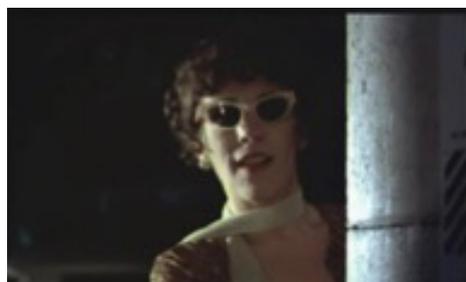
en su aspecto narcisista, Mulvey retoma el concepto laciano de la llamada fase del espejo, que corresponde a la constitución del primer esbozo del ego, como efecto del reconocimiento del reflejo de uno mismo. La pantalla cinematográfica funcionaría como un espejo en el cual el espectador (de nuevo: hombre heterosexual por defecto), por medio de su identificación narcisista con las estrellas masculinas (egos ideales), recrearía el momento de reconocimiento de su propia imagen. De ahí que, para Mulvey, un ejercicio filmico feminista implicaría la supresión del placer visual y de la narrativa.

El artículo de la teórica británica se publica en el año 1975, una fecha emblemática para España, que marca el final de cuatro décadas de supresión forzada del placer visual. Dentro de la revolución cultural de la Transición, y en particular en el contexto del destape —que destapa a la mujer para el placer escopofílico del hombre—, el cine de Almodóvar destaca por ser, en cierta forma, el que en España se acerca más, indirecta o directamente, a los ejercicios de subversión del placer visual hegemónico heteronormativo del cine comercial. Los años finales de los 70 y el principio de los 80 corresponden a un momento muy álgido de los experimentos de deconstrucción de la escopofilia, sobre todo dentro del feminismo, en Europa y en los Estados Unidos. Almodóvar irrumpe en este contexto con unas cintas muy rompedoras que la crítica, desde ambos lados del océano, celebra como modelos de prácticas filmicas en clave mulveyana (Jackson, 1993; Smith, 1994; Vernon y Morris, 1995, entre otros). De ninguna forma estoy afirmando aquí, como ya he reiterado en otro lugar (Zecchi, 2014b), que el cine de Almodóvar sea feminista. Lo que quiero decir es que su primera producción desafía las normas de representación cinematográfica hegemónicas —a la Mulvey—, desnaturalizando la mirada masculina heterosexual.

En la época rosa, grosso modo hasta mediados de la década de los 90, Almodóvar contrapone a la escopofilia del hombre heterosexual, la subjetividad de una mirada no normativa, y a

la mujer objeto de la mirada tradicional, opone la subjetividad de una mujer heterosexual que mira al cuerpo masculino, o la de un hombre homosexual que reifica a otro hombre. En cambio, el voyeurismo y el narcisismo del sujeto masculino heterosexual se deconstruyen y se vacían de contenido erótico.

Pepi, Luci y Bom (1980), el primer largometraje de Pedro Almodóvar, articula ya un desafío a la subjetividad de la mirada hegemónica del cine clásico, encarnada significativamente por un policía, que en esta película adquiere el papel de policía del deseo sexual tradicional, voyeurista, heteronormativo y violento. La cinta empieza con una alusión al poder de su mirada: el policía espía a Pepi, y con la excusa de haber descubierto sus plantas de marihuana en la ventana, entra en su casa y la viola. La venganza de Pepi se articula como una inversión de la subjetividad de la mirada y de la violencia (fotograma nº 1). La mujer espía a su vez al violador y encarga a sus amigos a que le den una paliza. Sin embargo Pepi se equivoca de hombre, y la víctima del ataque es el gemelo del policía. La vista falla precisamente



Fotograma nº 1: Pepi, sujeto de la mirada.



Fotograma nº 2: engaño a la mirada del policía.

cuando se le ha otorgado a la mujer el empoderamiento de lo que el cine tradicional le niega.

Un segundo intento de venganza de Pepi es burlarse del voyeurismo del policía, poniendo unas plantas de marihuana de plástico en la ventana. Así que la propia mirada del policía es la víctima del engaño de la mujer (fotograma nº 2). Si el poder de la subjetividad de la mirada femenina tiene límites, la del policía también se revela vulnerable y sujeta al error.

En cambio, la mirada gay se demuestra más poderosa. Durante la lúdica celebración de las «erecciones generales», en un ejercicio de espectacularización gay, se exhiben unos cuerpos desnudos masculinos en una competición sobre el tamaño del pene. El hombre se transforma en *to-be-looked-at-ness*, objeto del voyeurismo del público intradiegético y del voyeur homosexual que espía desde la ventana con unos prismáticos, mientras satisface sexualmente a su pareja (fotograma nº3). La mirada masculina homo-



Fotograma nº 3: voyeur del espectáculo «Erecciones generales».

sexual –voyeurista y transgresora– se opone en esta cinta a la hegemonía de la mirada masculina heterosexual, así como a la vulnerabilidad de la vista de la mujer.

En el segundo largometraje de Almodóvar, *Laberinto de pasiones* (1982), se repiten estas inversiones: la película empieza con unas tomas que resaltan los bultos de los genitales apretados en los vaqueros de unos hombres, paseando por el Rastro de Madrid. El «paquete» (fotograma nº4) no es un objeto tradicional de la mirada hegemónica cinematográfica.



Fotograma nº 4: objeto de la mirada no tradicional.



Fotograma nº 5: mirada de Sexilia.



Fotograma nº 6: mirada de Riza.

La subjetividad de la mirada, como ya habían notado Paul Julian Smith (1994) y James Mandrell (1995), se divide y duplica entre la de Sexilia (la mujer heterosexual que sufre de ninfomanía) y la de Riza (el hijo gay del emperador de Tirán), los dos, observadores nada recatados de los genitales masculinos escondidos detrás de los pantalones de los transeúntes.

La vuelta a la norma, con la deserotización de Sexilia y la heterosexualización de Riza, marca de nuevo los límites de dicha inversión de miradas y reflexiona, paródicamente, sobre el hecho de que hasta la escopofilia no tradicional fracasa.

¿*Qué he hecho yo para merecer esto?* (1984) corresponde al apogeo, en el corpus fílmico de Almodóvar, de dicho fracaso: tanto el voyeur-

rismo como el narcisismo se han vaciado completamente de connotaciones de placer erótico (incluso en sus deconstrucciones). La película empieza con la representación del deseo heterosexual frustrado de Gloria, la protagonista, que espía el cuerpo desnudo de un policía que se está duchando en el gimnasio que ella limpia por las noches. El placer visual no conlleva la satisfacción del placer sexual, puesto que el policía es impotente y Gloria no consigue alcanzar un orgasmo.



Fotograma nº 7: placer visual frustrado.



Fotograma nº 8: mirada no escopofílica.

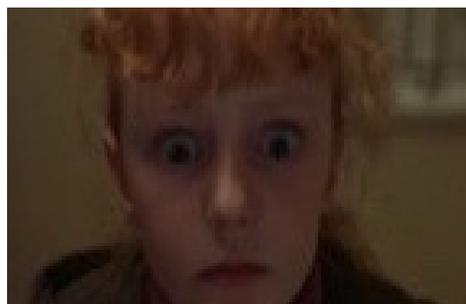
La frustración sexual se reitera por unos planos originados desde el interior de unos electrodomésticos, objetos relacionados con la domesticidad y feminidad tradicional, en un extraño punto de vista que subraya la vaciedad de la mirada escopofílica: Gloria no es *to-be-looked-at-ness* de ningún ser humano, sino de la lavadora y del horno (fotograma nº8). Más aún, el cliente de la vecina Cristal, que necesita a alguien que le observe durante el coito para excitarse, es una parodia del placer narcisista, al ser una figura completamente grotesca. Gloria accede a transformarse en *voyeur*, pero la experien-

cia de ser sujeto de la mirada no es ni placentera ni excitante, sino más bien aburrida.

Aún más indicativo de este abandono, por parte de Almodóvar, del privilegio de la vista es el personaje de la niña. Vanesa tiene unos súper poderes que se alinean claramente con su mirada, puesto que imparte órdenes a los objetos por medio de sus ojos. Sin embargo, se limita a usarlos meramente para fines domésticos, como por ejemplo cuando se ofrece a ayudar a Gloria a mover los muebles de la cocina y a empapelarla [Fotograma 10].



Fotograma nº 9: espectadoras del narcisista.



Fotograma nº 10: poder visual con fines domésticos.

En *Kika* (1993) la escopofilia, tanto activa como pasiva, es ya completamente patológica y llega a ser causa de unos actos violentos: si por un lado Ramón, el fotógrafo voyeurista/narcisista, prefiere mirar a su mujer desde la ventana y necesita fotografiarse durante el coito para excitarse, por el otro, la presentadora de televisión Andrea Caracortada está obsesionada por el poder de la mirada al punto que tiene una cámara como apéndice de su cuerpo. Este poder la llevará a la muerte. De una forma parecida, la fuerza fálica del personaje interpretado por Javier Bardem en *Carne Trémula* (1997) se limita al objeti-

vo de su cámara, instrumento que compensa su falta de potencia sexual. Aquí también, su mirada voyeurista causa violencia: un doble asesinato por celos.

En esta primera época, Pedro Almodóvar está constantemente reflexionando sobre los límites de las inversiones de la mirada hegemónica, límites que traduce gráficamente por medio de unos planos que, con insistencia, se enfocan en unos elementos extrañantes que enmarcan reiteradamente los ojos de los sujetos de la mirada: unas gafas de sol (fotogramas nº1, 5, 6, 11), unas mirillas, el objetivo de unas cámaras, las lentes de unos prismáticos, los rombos de una celosía

(fotograma nº12), o hasta las espirales de la cacerera de metal de una cama (fotograma 13).

Paulatinamente, las mujeres del cine de Almodóvar dejan de ser sujeto del voyeurismo y en *Hable con ella* (2002) llegan a ser ciegas, como las figuras femeninas que necesitan protección y apoyo masculino en los bailes que constituyen el marco de la película (*Café Müller* y *Masurca Fogo* de Pina Bausch) (fotogramas nº14 y 15). Si las gafas oscuras de Pepi en *Pepi Luci y Bom* y de Sexilia y Riza en *Laberinto de pasiones* ocultaban miradas subversivas, en *Hable con ella*, esconden los ojos que no ven de las dos mujeres en coma (fotograma 16).

Fotograma nº 11, 12 y 13: la mirada subversiva enmarcada.



Fotograma nº 11



Fotograma nº 12



Fotograma nº 13

Fotograma nº 14, 15: mujeres ciegas en Café Müller y en Masurca Fogo.



Fotograma nº 14



Fotograma nº 15



Fotograma nº 16:
ojos que no ven: mujeres en coma.

De forma análoga, la subjetividad de la mirada del hombre homosexual se va vaciando de significado. En su búsqueda de alternativas al discurso fílmico hegemónico, Almodóvar opone al poder/placer de la mirada otros sentidos que en las primeras películas otorgan a los personajes unos poderes anormales o paranormales. Los hombres interpretados por Antonio Banderas en *Laberinto de pasiones* y en *Matador* (1986) no necesitan ver: en *Laberinto de pasiones*, Sadeo tiene el olfato muy desarrollado y, en *Matador*, Ángel ve con la mente. Por su parte el tacto –lo háptico– adquiere progresivamente una mayor importancia a lo largo de la producción del director manchego. Deja de ser un sentido fundamentalmente femenino y, como se verá en la siguiente sección, reemplaza progresivamente a la vista.

En resumen, en la época rosa, Almodóvar contrapone a la subjetividad de la mirada masculina heterosexual del cine comercial, la subjetividad visual de la mujer homo y heterosexual y del hombre gay, pero, en ambos casos, estas inversiones resultan ser insuficientes para el director manchego, al ser esencialistas dentro de un sistema binario que opone de forma maniquea la homosexualidad a la heterosexualidad. Estudiando su primera producción, Earl Jackson (1993) comenta que Almodóvar apela deliberadamente a unas prácticas espectatoriales que serían ilícitas para el cine mainstream y para una audiencia heterosexual, «*advancing a model for gay male subjectivity that is at once epistemologically specific and self-consciously politicized*» (63). Aún así, la época rosa no tiene la pretensión de explorar y profundizar la experiencia homosexual, sino más bien de exhibirla. De la misma forma que las breves apariciones de Almodóvar delante de la cámara no tienen contenido metacinematográfico, sino que son meros cameos lúdicos.

Marvin D'Lugo (2006) propone, siguiendo a Yarza (1999), que el reciclaje de Almodóvar del folclor andaluz y de la cultura *kitsch* corresponde a un intento programático de reapropiación del desecho histórico franquista, que ha forjado el sello de su cine y que, para D'Lugo, lo ha ali-

nado con la cultura gay emergente en la primera década del post-franquismo:

«the issue of gayness as it relates to his cinema needs to be viewed within the broader context of the geo-cultural circulation of a discourse that is specific to a local cultural context (Spanish gay culture as an intervention in the process of social demarginalization in the decade following Franco's death)» (2006: 6).

Estirando las afirmaciones de D'Lugo aún a riesgo de empobrecerlas, se podría decir que, en la época rosa, lo gay tiene la misma trascendencia que lo *kitsch* y lo folclórico: se incluye como parte del reciclaje de lo que Franco había desechado. En otras palabras, el primer cine de Almodóvar es gay, en el sentido más amplio del término, en la medida que da visibilidad a la homosexualidad que el franquismo había invisibilizado. En cambio, como intentaré argumentar en la siguiente sección de este trabajo, en la época azul, a pesar de perder visibilidad, la homosexualidad tiene mayor trascendencia. Lo gay deja de ser visible –y no es coincidencia que Almodóvar deje de intervenir como objeto de la mirada– y se desplaza a una reflexión –a veces metacinematográfica– sobre el carácter performativo de la sexualidad, prescindiendo de políticas identitarias y desestabilizando concepciones hegemónicas sobre la heterosexualidad (y sobre la homosexualidad). Este «*queering the text*» almodovariano se traslada semánticamente a sensaciones táctiles, a la percepción de algo que no se ve, de una traza de algo que ha quedado ausente, fuera de campo. Es el dolor irresuelto –la heterosexualidad teñida de melancolía (Linda Williams, 2009)– de la «identificación de género heterosexual» (Butler, 1997) o de la «heterosexualidad preceptiva» (Adrienne Rich, 1983).

3. VISUALIDAD HÁPTICA "QUEER"

En *The Skin of Film* (2000) y en *Touch: Sensuous Theory and Multisensory Media* (2002), Laura Marks analiza la experiencia sensorial táctil en el cine, distinguiendo entre visualidad óptica («*optic visibility*») y visualidad háptica («*haptic*

visuality»). A diferencia de lo que ocurre con la mirada tradicional, lo táctil entra en juego cuando la imagen reproduce una impresión palpable, y la vista funciona como órgano del tacto, al promover una sensorialidad que evoca –tanto por la granulosidad de la imagen, por los primerísimos planos, por los barridos, como por el recurso a la inscripción de escenas de contactos físicos, de abrazos o de enfoques en las manos de los personajes–, una manera de mirar que en cierta forma «acariciaría» la superficie. Si la visualidad óptica penetra la imagen, la visualidad táctil la roza y se entreteje con ella: como se verá, esta última connotación del campo semántico textil es clave en el análisis de la época azul del director manchego¹⁴.

A lo largo de los 30 años de producción de Almodóvar, la experiencia táctil coexiste con la visual, pero si el énfasis en la mirada (y en su deconstrucción) era dominante en los primeros ejercicios, en la última década se limita a aparecer –diría Raymond Williams– como un enfoque residual. A su vez lo táctil, que se encontraba de forma emergente en sus primeras películas, va haciéndose más dominante en sus textos posteriores. En esta segunda sección pretendo explorar la tactilidad de la etapa azul de Almodóvar, aventurando que esta dimensión háptica es una característica más del nuevo cine queer.

En su teorización, Laura Marks prescinde de consideraciones de género, con la sola excepción de una breve referencia a Luce Irigaray: a diferencia de la filósofa francesa, Marks opina que el tacto no es una característica intrínsecamente femenina, frente a lo masculino de la vista penetrante y falocéntrica, sino que el recurso de las mujeres a lo háptico es más bien una estrategia feminista. Esta omisión de una

14 Siguiendo a Alois Riegler, Marks se desmarca de la propuesta de Deleuze y Guattari que asociaban lo táctil con el arte primitivo, y la vista con un desarrollo artístico más avanzado, que correspondía al comienzo de la perspectiva. Para Riegler (y Marks), no se trata de una evolución de lo óptico a lo háptico: lo táctil corresponde a un arte marginal (tejidos, bordados, encajes, miniaturas de manuscritos, artesanía del hierro, orfebrería, etc.) que siempre ha convivido, de forma subalterna, con lo visual.

reflexión sobre cuestiones teóricas queer, me parece cuanto menos sorprendente, puesto que el análisis de Touch arranca precisamente con *It Wasn't Love* (1992), el primer vídeo de Sadie Benning, una artista norteamericana que, a través de un *corpus* eminentemente háptico, se propone una exploración ontológica de la homosexualidad.¹⁵

La obra de Benning es solo uno de los ejemplos de tactilidad en el nuevo cine *queer*. Otra instancia es *Blue* (1993), el último largometraje de Derek Jarman, tal vez la pieza más paradigmáticamente háptica del nuevo cine *queer*. Cuando dirige la película, Jarman se estaba volviendo ciego, por una infección relacionada con el SIDA. Pinta su pantalla de un color azul ultramarino –que pretende reproducir, por su intensidad, el International Klein Blue patentado por el artista homosexual francés Yves Klein– y elimina cualquier otra imagen,¹⁶ al punto que, como comenta Monica Pearl, «*[t]here is nothing to see; no need for eyes, for vision*» (2004: 28). De ahí que, en *Blue*, el mirar y el ver adquieren nuevos significados porque «*the gaze is denied, or rather*

15 Mia Carter sitúa la obra de Benning dentro de las convenciones de las narrativas de «*coming out*» gay y lesbianas de los 70 y 80 que han sido centrales en el establecimiento de una comunidad y de un canon literario y artístico homosexual (Carter, 1998: 748).

16 En una conferencia en La Sorbona, Klein explica que «*Blue has no dimension, it is beyond dimensions, whereas the other colors are not. There are pre-psychological expanses, red, for example, presupposing a site radiating heat. All colors arouse specific associative ideas, psychologically material or tangible, while blue suggests at most the sea and sky, and they, after all, are in actual, visible nature what is most abstract*» (http://www.huffingtonpost.com/matthew-israel/what-do-blank-paintings-m_b_5830618.html). Además de la de Jarman, habría que mencionar otras películas sobre la homosexualidad, que apuntan a la definición del color azul, como *Azul Oscuro Casi Negro* (Arévalo, 2006) o *Blue is the Warmest Colour* (Kechiche, 2013). Maria-Mercè Marçal, en unos versos conocidos, se alegraba del “turbio azul” de haber nacido mujer, de clase baja y oprimida (eufemismo para “lesbiana”): «*el tèrbol atzur de ser tres voltes rebel*». Sin embargo, Paul Coates comenta que «*The primary association with the blue of Krzysztof Kieślowski's Trois couleurs: blue (1993) would seem to accord with a cultural one linking it to depression, 'the blues'. However, when I suggested this to Kieślowski, he replied 'on the other hand in Spain –or perhaps Portugal, I'm not sure– is quite the reverse: their age-old traditions identify blue with something vital and full of energy'*» (2010: 3). La época azul de Almodóvar correspondería más bien al azul de los “blues”, la melancolía de la cual hablaré más adelante.

the desire for the gaze to be met by a visual object is unexpectedly re-directed» (Griffin, 2000: 14). Blue acaricia y envuelve al público —para usar una sinestesia— en una textura azul. Por los mismos años del largometraje de Jarman y, como se verá, con una estética que apela también a sensaciones palpables, Almodóvar hace su ingreso en la etapa azul¹⁷.

De los cinco elementos que caracterizan el discurso del nuevo cine *queer*, según el resumen de Michele Aaron que he indicado en las primeras páginas, la época azul de Almodóvar presenta en mayor o menor medida por lo menos cuatro: un enfoque en figuras marginales y subalternas; ausencia de crítica de las acciones violentas; el pastiche de géneros y contenidos poco convencionales; y un intento de exorcizar el miedo al SIDA. A estas cuatro características, se podría añadir una dimensión visual táctil que permea una estética que evoca proximidad, contacto y, para citar a Laura Marks «*respect for otherness, and concomitant loss of the self in the presence of the other*» (2002: 20). La falta de personajes gays en este periodo, reseñada por la crítica, se traslada y sublima en lo que Linda Williams (2009) ha definido como el dolor de la pérdida de lazos homosexuales: «*the grief of lost homosexual attachments*» (168), que correspondería a la manera única de Almodóvar de «*queering*» (y subvertir) el melodrama hollywoodiano, forjando su idiosincrático «almodrama» azul¹⁸.

En las primeras películas de Almodóvar, lo táctil existía como elemento subyacente que se asociaba casi exclusivamente con lo femenino, con la mujer hetero u homosexual. Pepi consigue hacerse amiga de Luci —la esposa lesbiana del policía—, por medio de una sensación táctil y textil. Pepi le roza el jersey y Luci, que siente placer al ser tocada por otra mujer, acepta ense-

ñarle cómo hacer punto: ya he mencionado la relación entre el tacto y lo textil.

A veces se trata de una tactilidad húmeda: Luci se excita cuando Bom le orina encima, mientras hace punto con Pepi, de la misma manera que, en *La ley del deseo* (1987), la transexual Tina disfruta con el placer de ser regada por una manguera en la calle. La ropa de Tina se le ajusta al cuerpo como una segunda piel, al igual que los botines de Leo, que le quedaban tan apretados que no se los podía quitar en *La flor de mi secreto* (1995). De una forma análoga, las medias de Lidia en *Hable con ella* (2002) y el mono de Vera/Vicente en *La piel que habito* (2011) se confunden con su propia piel (fotogramas nº 17, 18 y 19).

Fotogramas nº 17, 18 y 19: segunda piel



Fotograma nº 17



Fotograma nº 18



Fotograma nº 19

17 Ver Dolores Juan Moreno para un inteligente estudio de los colores en el cine de Almodóvar y en particular del rojo (2011).

18 Linda Williams (2009) define los melodramas de Almodóvar como «almodramas», en los cuales «*the object choices of compulsory heterosexuality is woven into the fabric of melodrama*» (168). El subrayado del símil háptico/textil es mío.

Sin embargo, la mirada en *La flor de mi secreto* se fragmenta y se rompe (fotograma nº 20). La protagonista, abandonada por el marido, encuentra refugio en el pueblo de su madre que se caracteriza por unas imágenes llenas de referencias táctiles/textiles. La figura de Leo en la cama, con su madre sentada al lado, se ve a través de unas cortinas que proyectan su motivo en la piel de las dos mujeres (fotograma nº 21). En el pueblo, unas ancianas están haciendo encajes: el diseño central de un bordado –un ojo– parece



Fotograma nº 20: mirada fragmentada.



Fotograma nº 21: Leo a través de las cortinas.



Fotograma nº 22: ancianas haciendo encajes.



Fotograma nº 23: ojos textiles.

aludir, como si se tratara de un manifiesto de su mirada, a la sustitución y al desplazamiento de lo óptico por lo háptico (fotogramas nº 22 y 23).

En cambio, en el primer cine de Almodóvar, los hombres no se asociaban por lo general con lo háptico. En *La ley del deseo* en particular, el placer de ver se contraponía explícitamente, en la secuencia inicial, al placer de tocar, en tal vez la primera reflexión explícita de Almodóvar sobre la tensión entre mirada y tactilidad. Sin embargo, la vista recupera enseguida su papel dominante.

Almodóvar apela a un espectador gay, «traumatizando», en palabras de Earl Jackson (1993), al espectador heterosexual por la deliberada exposición del cuerpo masculino como objeto del deseo y por el uso del género porno gay (y en particular del cine de masturbación). Para Jackson:

Almodóvar's choice of a masturbation scene, rather than two gay men making love, ensures maximal identification between both screen/spectator pleasure and activity. Since the AIDS crisis [...] [m]asturbation as a microsocial act and one whose aim is both self-gratification and the sexual stimulation of others makes autoeroticism intersubjective and transfigures the masturbating man [...] into an embodiment of being-for-itself-for-other. (1993: 77)¹⁹

Si la masturbación ofrece una dimensión explícitamente táctil a la primera secuencia, dicha dimensión se transforma enseguida en una reflexión sobre la visualidad espectral, sobre «*the difficulties involved in seeing and participating*» (Quiroga, 2009: 30). Un joven anónimo se desnuda y masturba siguiendo las instrucciones de una voz masculina fuera de campo, que le in-

¹⁹ José Arroyo (1993) es uno de los primeros teóricos en vincular el nuevo cine queer con este tema. En «*Death, Desire and Identity: the Political Unconscious of the 'New Queer Cinema'*» propone que la estética del nuevo cine *queer* surge precisamente desde las políticas y los discursos sobre el SIDA que producen unos filmes que «*utilize irony and pastiche, represent fragmented subjectivities, depict a compression of time with sometimes dehistoric results and [...] are dystopic*» (90). En palabras de Monica Pearl, se trata de un cine que «*reflects rather than corrects the experience of fragmentation, disruption, unbounded identity, incoherent narrative, and inconclusive endings. It is a way of providing meaning that does not change or sanitize the experience*» (1993: 33).

dica cómo se tiene que tocar y acariciar y que le repite tres veces que no le mire. Sin embargo, la prohibición de mirar se deconstruye por retrotraer la escena táctil a sus tres niveles espectatoriales, que ensalzan el predominio del ver sobre el tacto. Primero, la cámara revela dos hombres de mediana edad (espectadores hetero-intradiegéticos de la escena, como los llamaría Genette), que están doblando la secuencia de masturbación. Su agencia como sujetos de la mirada se refuerza y duplica por sus gafas enormes (fotograma nº 24). Segundo, la secuencia se cierra



Fotograma nº 24: las gafas duplican la mirada.



Fotograma nº 25: ojo luminoso con fondo táctil.

con una cortina roja que nos obliga al público a un cambio de posición y a una toma de conciencia de nuestra acción de voyeur. Dejamos de estar situados en la habitación del hombre que se masturba, inicio de *La ley del deseo*, y nos encontramos en una sala de cine mirando esta escena que resulta ser el final de *El paradigma del mejillón*, una película en la película. Y tercero, entre los espectadores que salen del cine, se reconoce la silueta de Tina. Al primer plano de Tina (la espectadora extradiegética) que busca con la mirada a su hermano Pablo (el director de la película), sigue un primer plano de Pablo, que se sobresalta de alegría cuando ve a Tina. Sigue un plano doble donde las dos miradas se cruzan y los dos

hermanos se encuentran. El título de la película aparece en la pantalla y la imagen se congela, justo cuando acaba de entrar en el campo Antonio, el tercer protagonista de la historia, el voyeur por antonomasia.

Esta sobreimposición de visualidad sobre tactilidad se presenta desde los mismos créditos, escritos a máquina en papeles arrugados (como se arrugan las cartas que escribirá Pablo más tarde), en los cuales se proyecta lo que parece ser la luz de una linterna, con forma de ojo. La evocación de la textura del papel arrugado se solapa y reduce por la sensación visual del oval luminoso (fotograma nº 25). Esta preponderancia de lo visual sobre lo háptico se invierte doce años después en *Todo sobre mi madre* (1999), donde los títulos de la película aparecen como manchas de sangre roja deslizándose en una superficie líquida en la cual está sumergida una bolsa de suero. Lo háptico de esta escena no se anula como había ocurrido en *La ley del deseo*, sino que se reitera más adelante, en una escena metacinematográfica, cuando Esteban escribe en su cuaderno el título de la película, y la hoja de papel se transforma en el cristal del objetivo de la cámara. Los ojos de Esteban quedan completamente borrosos en el trasfondo, mientras que la palma de su mano y la punta del lápiz, enfocadas en primer plano, recorren y acarician la superficie del objetivo y, por traslado semiótico, de la pantalla y la mirada del público (fotogramas nº 26 y 27).

Finalmente, en *Hable con ella* (2002), Benigno aparece bordando. Es el primer hombre en el cine de Almodóvar relacionado explícitamente con una función táctil/textil. Cuando Alicia se queda en coma, Benigno deja su actividad de voyeur y empieza su actividad háptica en la superficie del cuerpo de la mujer y con los objetos que los rodean: borda las iniciales de sus nombres en una sábana, ata el pelo de la mujer en unas trenzas con unos lazos de seda, la lava, le da masajes, la viste y hasta pinta algunas muestras de color en las superficie de una pared de su casa (fotogramas nº 28 y 29)²⁰.

20 La mirada de Alicia es muy intensa y profunda. Para Despina



Fotograma nº 26: Títulos hápticos.



Fotograma nº 27: superficie de la pantalla.



Fotograma nº 28: bordado de Benigno.



Fotograma nº 29: actividad táctil de Benigno.

Lo táctil relacionado con lo masculino sigue en *Los abrazos rotos* (2009), la película más metacinematográfica del director manchego –y más táctil, empezando por la evocación de un contacto háptico desde el mismo título. *Los abrazos rotos* reflexiona sobre la mirada fílmica hegemónica heteronormativa por medio de la fi-

Kakoudaki (2009) «her eyes seem steady and intrigued, but also dreamy and intense, as if she is trying to see through him or to reach him, in Pedro Almodóvar's own commentary on the sequence, from a 'remote place'» (193).

gura de Mateo Blanco, un director de cine que,²¹ después de un accidente de coche en el cual pierde a la mujer que ama y se queda ciego, deja de dirigir y se dedica a escribir bajo una nueva identidad: la de Harry Caine: «Vivir en la oscuridad es la muerte del director», comenta su amiga. Si Mateo Blanco vivía por las imágenes, Harry Caine vive por las sensaciones táctiles.

A igual que Derek Jarman que, como he indicado antes, había rodado *Blue* después de perder la vista, cuando Harry Claine descubre que no había sido el responsable del fracaso de su última película, decidirá recobrar su identidad de director y reeditar la cinta sirviéndose de su visualidad táctil. En un poderoso desplazamiento entre visualidad y tactilidad, Blanco/Caine acaricia y abraza la pantalla donde se proyecta la imagen de la mujer que amaba, para volver a verla, hápticamente [fotograma 30].



Fotograma nº 30: visión háptica

Finalmente, con *La piel que habito* (otro título relacionado con el campo semántico de lo palpable), Almodóvar va aún más allá en su ejercicio de

21 Roger Ebert (2009) comenta, con referencia al sistema semántico táctil, que «*Broken Embraces is a voluptuary of a film, drunk on primary colors, caressing Penelope Cruz, using the devices of a Hitchcock to distract us with surfaces while the sinister uncoils beneath*» (<http://www.rogerebert.com/reviews/broken-embraces-2009>, la cursiva es mía). Ebert explica que Harry Caine es el anagrama de *Harry Lime* and *Citizen Kane*. Que Almodóvar bautice con el nombre de un color, Blanco, al director que perderá la vista y que terminará haciendo una película como Jarman con *Blue*, y que Caine suene como Klein, el inventor del color utilizado por Jarman, pueden ser meras coincidencias, pero creo que merece la pena subrayarlas.

cine háptico, en una fusión de lo táctil con lo óptico, rodeando y sumergiendo a su público en diferentes tonalidades de azul (fotogramas nº 31-33).

Fotograma nº 31, 32, 33:
diferentes tonalidades de azul.



Fotograma nº 31



Fotograma nº 32



Fotograma nº 33

En los primeros sesenta minutos de la película, los espectadores seguimos al cirujano Robert Ledgard que experimenta en Vera, una mujer prisionera en su casa, con una piel ignífuga modificada transgenéticamente. Robert cose, pega, arregla y hasta produce esta piel/tejido. El tejido ya no es metáfora de la piel, es la piel misma, que Vera tiene que proteger usando una máscara de goma y un mono ajustado. Por las cámaras del sistema de vigilancia en la habitación donde está reclusa, la observamos mientras desahoga su rabia rompiendo y desmenuzando la ropa y cortando su propia piel, invirtiendo así —en apariencia— la atribución de género tradicional en el



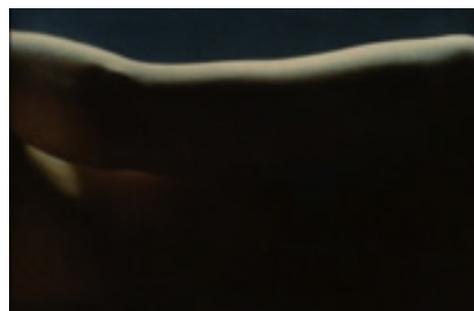
Fotograma nº 34: coser la piel.



Fotograma nº 35: romper el tejido.

cine de Almodóvar con respecto a lo textil (fotogramas nº 34 y 35).

Más aún, ni Vera es el objeto tradicional de la escopofilia, ni Ledgard su sujeto. En varias ocasiones Vera levanta y devuelve su mirada directamente a las cámaras, con unos ojos desafiantes a la vez que penetrantes (para adquirir esta profundidad, los ojos de Elena Anaya han sido modificados digitalmente). La mirada de Ledgard, en cambio, no revela deseo escopofílico, sino que es fría y distante, y corresponde a su «pretendida asexualidad violenta», en palabras de Francisco Zurián (2011, 267). Más que penetrar, recorre el cuerpo de Vera. Su hapticidad es reforzada por los numerosos panning de cámara subjetiva, que corresponden al punto de vista de Ledgard, que se enfocan en primerísimos planos



Fotograma nº 36: superficie del cuerpo.

de la piel. El *chiaroscuro* resalta su superficie (fotograma nº 36).

Como si se tratara de una metáfora de la condición del cuerpo femenino en el cine comercial, Vera es literalmente despedazada en fragmentos marcados por unas cicatrices oscuras, pero no se trata del despedazamiento tradicional de la mujer en el cine hegemónico: la fragmentación no es óptica, sino háptica: se limita a la superficie, a la piel. El cuerpo de Vera es modelado por el cirujano que, como un escultor, lo plasma con destreza táctil que él mismo describe con una retórica sacada del campo semántico de lo háptico. Por ejemplo, comenta que los pechos que ha construido para Vera no son neumáticos, sino que parecen «gotas de agua que resbalan por la superficie de un cristal». Finalmente el cirujano-escultor, como Pígalión, se enamora de su creación. Después de salvarla de una violación, matando al agresor (su hermanastro Zeca), el doctor Ledgard se acuesta con Vera y le pide abrazos.

Como en *Los abrazos rotos*, el autor es un creador que se sirve del tacto. No tienen que pasar desapercibidos los elementos que asocian al cirujano con un director de cine: por ejemplo, los focos del quirófano parecen los de un plató, o el aparato con el cual modifica los contenidos de



Fotograma nº 37: el rolo.



Fotograma nº 38: los focos.

unas ampollas parece un rolo de película (fotogramas nº 37 y 38).

La noche de la violación de Vera, la mujer descubre el pasado de su secuestrador. Años antes, la esposa de Ledgard había huido con Zeca, pero un accidente de coche, que le había quemado el cuerpo dejándola prácticamente irreconocible, la obliga a volver con el marido. A pesar de los intentos de Ledgard de reconstruirle la piel carbonizada, y de esconderle la verdad de su condición eliminando todos los espejos de la casa, la mujer termina por suicidarse al ver su imagen deforme reflejada en una ventana. Esta historia en la historia evoca, en un *mise-en-abîme*, la dicotomía piel-ojos, táctil-visual, que se había explorado en la primera parte de la película.

Hasta aquí, el referente explícito de *La piel que habito* es *Les Yeux sans visage*, un *thriller* de 1960, dirigido por Georges Franju. En la película italo-francesa, un cirujano rapta a unas jóvenes mujeres para intentar reconstruir la cara de su hija, que había quedado desfigurada en un accidente (ojos sin cara, vista sin tacto). Sin embargo, como Darren Waldron y Ros Murray comentan,

whereas the cross-cutting to Louise and Genessier's anxious faces brings the audience into the suspense of the sequence, the clinical blue-greyiness of *La piel que habito*, mirrored in Ledgard's emotionless look, strips the equivalent scenes of their dramatic tension. [...] For some viewers, the film's intertextual borrowings may undermine its potentially controversial implications, reassuring them that *La piel que habito* is a harmless homage to a cult cinematographic legacy. Some audiences may also experience its cold grey aesthetics as a deliberate attempt to distance them from the narrative. (2014: 63)

Pero es precisamente en la diferencia entre *La piel que habito* y *Les yeux sans visage*, donde reside la novedad –la dimensión queer– del texto de Almodóvar. Por medio de unos *flashbacks*, el público descubre la historia de Vera. Seis años antes, Vicente, un joven que trabajaba en la tienda de ropa de su madre –que aparece vistiendo maniqués, con hilo y aguja en mano–, conoce en una fiesta a Norma, la hija de Ledgard (fotogra-

mas nº 39 y 40). Los dos tienen un encuentro sexual que concluye de forma violenta, y que deja a la mujer completamente traumatizada. La violación de Norma es diferente a las otras del cine almodovariano, por sus connotaciones hápticas y por sus consecuencias. La mujer opone resistencia a la penetración y cuando se queda sin conocimiento por un golpe en la cara, el agresor le arregla la ropa para taparle el cuerpo, repitiendo el gesto que hacía con los maniquíes de la tienda de su madre y acariciándole las manos (fotograma nº 41). Norma no conseguirá superar el trauma y terminará suicidándose.

Fotogramas nº 39, 40 y 41:
actividad táctil/textil de Vicente.



Fotograma nº 39



Fotograma nº 40



Fotograma nº 41

Ledgard, el padre de Norma, se venga de Vicente. Lo rapta y lo somete a una transformación que va mucho más allá de la piel: le practica una reasignación de sexo y lo modela a imagen y se-

mejanza de su mujer fallecida. Vicente se transforma así en Vera. Más allá del tema de la venganza por la presunta violación de Vicente a la hija de Ledgard (venganza novedosa en el cine de Almodóvar, que tiende a no condenar las violaciones), llama la atención que Ledgard raptara a un hombre para su plan de reconstruir a su esposa, contrariamente a lo que hacía el cirujano de *Les yeux sans visage* que buscaba a mujeres que se le parecieran mucho a su hija.

Uno de los carteles de *La piel que habito* representa las mitades de las caras de Ledgard y Vera unidas como si fueran dos partes del mismo rostro, una misma persona. Tal vez en un guiño de Almodóvar, la imagen recuerda la portada de la traducción española de *S/Z* de Roland Barthes —la lectura postestructuralista de *Sarrasine*, una *nouvelle* de Honoré de Balzac— que representa la cara de un joven, marcada en el medio por una línea que la divide en dos mitades (imágenes nº 1 y 2).

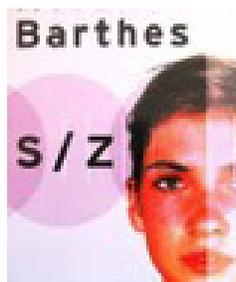


Imagen nº 1:
portada de *S/Z*.



Imagen nº 2: cartel de
"La piel que habito".

Como los espectadores de *La Piel que habito*, los lectores del cuento de Balzac quedamos suspendidos por el enigma detrás de una hermosísima mujer, Zambinella, del cual el escultor Sarrasine está perdidamente enamorado. Sarrasine reproduce su «belleza ideal» moldeando una escultura a imagen de Zambinella. Barthes dice de Sarrasine que sólo conoce el cuerpo femenino fragmentado. Como Ledgard con Vera, Sarrasine ve en la amada una «división y diseminación de objetos parciales: una pierna, un pecho, un hombro, un cuello, unas manos. El objeto que se

ofrece al amor de Sarrasine es la mujer cortada en pedazos». Y como Sarrasine, Ledgard morirá víctima de su propia creación: ambos son unos pigmaliones que se enamoran de su obra y que sucumben por ella.

Solo hacia la mitad del cuento se descubre que Zambinella no es una mujer, sino un castrato. Almodóvar somete a su público a la misma sorpresa que experimenta Sarrasine, cuando se da cuenta de que la mujer con la cual el cirujano se había acostado es Vicente²². Por eso, la segunda vez que Ledgard no consigue penetrar ni vaginal, ni analmente a Vera, que todavía sufre por tener la vagina demasiado estrecha -y evidentemente, por sus comentarios, por no haber nunca tenido la experiencia de una penetración anal-, tiene una trascendencia diferente a la primera, cuando Vera se lamentaba del dolor causado por la violación. Se trata de una segunda lectura de un mismo acontecimiento, pero con unas nuevas implicaciones de homosexualidad antes ausentes del texto. Para Barthes,

«la segunda lectura, aquella que pone detrás de lo transparente de la suspensión [...] esa lectura retrospectiva da al beso de Sarrasine una preciosa importancia: Sarrasine besa apasionadamente a un castrado (o a un travesti); la castración revierte sobre el cuerpo mismo de Sarrasine, y nosotros, segundos lectores, recibimos la sacudida» (139).²³

Antonio Banderas, cuando era todavía un actor prácticamente desconocido, había interpretado en el cine rosa de Almodóvar personajes gays. Al encarnar al exitoso cirujano Robert Ledgard, en cambio, proyecta una función simbólica diferente, la de una estrella *mainstream*

de Hollywood conocida y reconocida por los elementos parafilímicos de su vida personal heterosexual. Philadelphia ya está lejos del imaginario colectivo de su público. El deseo sexual de Ledgard hacia otro hombre -hacia una Zambinella- otorga una dimensión *queer* a *La piel que habito*. Ledgard, como en el cartel de la película, no simplemente desea a Vera, sino que se redefine en ella, su otra mitad. Si la portada de *S/Z* representa las dos mitades (enigmáticamente iguales) de la cara de Zambinella (femenina y masculina), Vera también tiene dos mitades, pero en el cartel no es la de Vicente la que la complementa, sino la de Ledgard. Si la identidad sexual de Sarrasine se define por Zambinella, la de Ledgard se define por Vera, por su diluirse, «perderse», en «él»: para Marks, este «*loss of self in presence of the other*» (2002: 20), caracteriza el erotismo háptico.

Roland Barthes describe el texto de Balzac como una trenza:

«mientras se hace, se parece a un encaje de Valencienas que naciera ante nosotros bajo los dedos de la encajera: cada secuencia entablada pende como el bolsillo provisionalmente inactivo que espera mientras su vecino trabaja; luego, cuando llega su turno, la mano recoge el hijo y lo vuelve a colocar sobre el mundillo [...]. Texto, tejido y trenza son la misma cosa» (134).

El componente textil, táctil, de una narración es particularmente evidente en sus metonimias, que en la imagen corresponden a los barridos, a los *pannings*, a los fundidos encadenados, que implican desplazamientos por las superficies visivas, frente a la *mise en abîme* (el espejo dentro de un espejo, el juego de muñecas rusas) óptico, que da una sensación de profundidad, como el movimiento de un *zoom*, que acerca la imagen y la penetra, o el *traveling* que desplaza la cámara al encuentro del objeto. Cuando Ledgard se acuesta por primera vez con Vera, la cámara representa a los dos, en un plano doble, durmiendo y soñando. Los sueños entrelazan sus imágenes con las de sus recuerdos y la cara de Ledgard se desplaza a la de Vera que a su vez, por un fundido, se encadena con la de

22 Francisco Zurián explica que Almodóvar se ha preocupado de no estropear esta sorpresa: El Deseo «ha modulado adecuadamente la información que se transmitía de la película con el ánimo de no desvelar el nudo principal del argumento» (2011: 258).

23 El miedo de Sarrasine a reconocer su deseo hacia otro hombre es paralelo, según Carrie Watterson, a la negación de Roland Barthes de su propia homosexualidad: «Because Sarrasine recognizes his idealized union as a homosexual bond and the trauma drives him to attempted murder and death, male-male desire is problematized to a degree that Barthes, also unable to cope with the trauma, must rationalize it into a safer discourse».

Vicente: los tres de perfil. Tres identidades que se definen (y se diluyen) por la presencia del otro (fotogramas nº 44 y 45).



Fotograma nº 44:
Ledgard se desplaza hacia Vera.



Fotograma nº45: Vera hacia Vicente.

Como Linda Williams (2009) había notado a propósito de la melancolía de Marcos en *Hable con ella* y de Vicky en *Tacones lejanos* (1991), la profunda tristeza de Ledgard —que la crítica ha confundido con frialdad y distancia— es la melancolía de una pérdida. No se trata solo de la aflicción por la muerte de su primera mujer, sino también, o más bien, de lo que Judith Butler ha definido, en *The Psychic Life of Power*, como «melancolía de género»: el proceso por el cual el ego homosexual asume el género (normativo), y se identifica como masculino o femenino, renunciando así a ataduras homosexuales. La melancolía se aferra al objeto perdido y lo incorpora como parte de su ego (Williams, 2009: 171). Ledgard incorpora a su identidad la de Vera y Vera la de Vicente, prescindiendo así de categorizaciones genéricas fijas e insistiendo en lo fluido y multifacético de las identidades sexuales.

Para Paul Smith, la época azul de Almodóvar intenta un «*mainstreaming*» y una universalización de lo *queer*, como parte de su estrategia de representar

Spain as a whole. [...] Queerness had indeed succeeded in serving just such a symbolic function, one that reconciled national narrative with marginal milieu through the prestige medium of cultural distinction. The theme of homosexuality thus at once invoked memories of sexual content once confined to the rarified reaches of the arthouse and confirmed recent social changes evident, but not unchallenged, in contemporary society. (158)

El final abierto de *La piel que habito*, cuando Vera/Vicente vuelve a la tienda de ropa de su madre, establece la superación de las oposiciones binarias que se planteaban al principio de la película (y de la carrera de Almodóvar). Tres mujeres unidas por lazos afectivos profundos —la madre, la empleada lesbiana y la mujer transgénero— anticipan la configuración de un universo inclusivo queer que prescinde de categorizaciones y que desestabiliza nociones de normalidad y sexualidad.

4. EPÍLOGO: EL NUEVO CINE "QUEER" DE ALMODÓVAR

Como se ha visto en estas páginas, Pedro Almodóvar ha estado buscando, a lo largo de toda su trayectoria, alternativas a la subjetividad visual hegemónica, tanto por medio de la subversión de miradas y posiciones tradicionales, como por medio de ejercicios hápticos. Llega así, después de chocar con los límites de las inversiones de la vista y de la escopofilia, inversiones que a menudo mantenían intactos los binarios (hetero-homo/femenino-masculino) en su etapa rosa, a una superación de estos mismos límites por medio de la indefinición identitaria y la disolución de fronteras de lo háptico, en su etapa azul, su nuevo cine *queer*. A lo largo de este recorrido, la progresiva supresión de la hegemonía de la escopofilia se llega a materializar en la creación de personajes que literalmente no ven (como las mujeres en coma en *Hable con ella* y el director ciego de *Los abrazos rotos*) en un crescendo de soluciones hápticas: desde la tactilidad, en sentido estricto y literal, de Benigno, en *Hable con ella*, que se relaciona con Alicia por medio de sus manos, a la visualidad

háptica de Harry Claine, que ve con el tacto, a la de Ledgard, que encarna a la perfección los parámetros de erotismo háptico indicados por Laura Marks. El cirujano pierde su yo en la presencia del otro, de su creación, que concibe como parte de sí mismo, como su otra mitad.

En el nuevo cine *queer* de Almodóvar, la espontaneidad del periodo rosa deja sitio a una mayor ponderación y elaboración de las historias; el optimismo lúdico a cierta tristeza; y la subversión sexual a un estudio de la heterosexualidad. Como se ha visto, no se trata de una vuelta no problematizada a la (hetero) normatividad, sino a la melancolía de género: un paulatino proceso de identificación con el género normativo de los personajes que implica también una toma de conciencia de la pérdida de sus ataduras homosexuales. Aún así, la traza (táctil) de esta pérdida se incorpora a su nueva identidad, manifestándose de forma melancólica.

Si los personajes gays desaparecen, así como desaparecen las exhibiciones delante de la cámara del mismo Almodóvar, estas pérdidas visuales se compensan con una nueva textura filmica: una introspección metacinematográfica de la superación de la escopofilia en el acto de hacer cine y un adentrarse en la visualidad háptica, en una búsqueda de lo que se ha perdido (lo óptico, lo lúdico, lo gay). En este último periodo, Almodóvar reflexiona sobre su proceso creativo, sobre su identidad de director, creador, y sobre la melancolía de género. Este ejercicio, iniciado en *La ley del deseo*, llega a su apogeo con *La piel que habito*. Aquí, tanto Vera (creación de un Pígmalión, de un *deus ex machina*, en fin, de un director) como también Ledgard (el Pígmalión, el *deus ex machina*, el director), condensan lo moviedizo y ambivalente del sujeto del nuevo cine queer: una identidad fluida y melancólica que pone el género en disputa.

OBRAS CITADAS

- AARON, Michele. *New Queer Cinema. A Critical Reader*, New Brunswick, New Jersey, Rutgers University Press, 2004.
- ARROYO, José. «Death, Desire and Identity: The Political Unconscious of 'New Queer Cinema'», *Activating Theory: Lesbian, Gay, Bisexual, Politics*, Joseph Wilson y Angelia R. Wilson, eds., Londres, Lawrence and Wishart, 1993.
- BARTHES, Roland. *S/Z* (Trad. Nicolás Rosa), Buenos Aires, Siglo Veintiuno Editores Argentina, 2004, (1ª ed. 1970).
- BUTLER, Judith. *The Psychic Life of Power*, Stanford, Stanford University Press, 1997.
- CARTER, Mia. «The Politics of Pleasure: Cross-Cultural Autobiographic Performance in the Video Works of Sadie Benning», *Signs*, 23.3 (primavera 1998), pp. 745-769.
- CHAUNCEY, George. *Gay New York: Gender, Urban Culture, and the Making of the Gay Male World, 1890-1940*, Nueva York, Harper Collins, 1994.
- COATES, Paul. *Cinema and colour*, Londres, British Film Institute, 2010.
- COLAIZZI, Giulia. «El acto cinematográfico: género y texto fílmico», *Lectora. Revista de dones i textualitat, Dossier Monogràfic: Dones i cinema*, 7 (2001), pp. v-xiii.
- D'LUGO, Marvin. *Pedro Almodóvar*, Urbana y Chicago, University of Illinois Press, 2006.
- DE LAURETIS, Teresa. «Queer Theory: Lesbian and Gay Sexualities», *Differences: A Journal of Feminist Cultural Studies* 3.2 (1991), pp. iii-xviii.
- EBERT, Roger. «Review of Broken Embraces», <http://www.rogerebert.com/reviews/broken-embraces-2009>, 2009. Consultado el 15 de diciembre de 2014.
- GRIFFIN, Gabriele. *Representations of HIV and AIDS. Visibility Blue/s*, Manchester y Nueva York, Manchester University Press, 2000.
- HIRSCHBERG, Lynn. «The Redeemer», <http://www.nytimes.com/2004/09/05/magazine/05ALMODOVAR.html?pagewanted=print&position=&r=0>, 2004. Consultado el 4 de diciembre de 2014.
- JACKSON, Earl. «Graphic Specularity: Pornography, Almodóvar and the Gay Male Subject of Cinema», *Translations/Transformations: Gender and Culture in Film and Literature, East and West*, Valerie Wayne, ed., Honolulu, University of Hawaii Press, 1993.
- JUAN MORENO, Dolores. «Tres colores: Rojo Almodóvar (breve análisis cromático de *Pepi, Luci, Bom* y otras chicas del montón a *La piel que habito*)» (mayo 2013), ponencia inédita presentada en la Conferencia Almodóvar en evolución, Universidad de Massachusetts Amherst.
- JULIEN, Isaac. «Queer Questions», *Sight and Sound*, 2.5 (septiembre 1992), p. 35.

KAKOUDAKI, Despina. «Intimate Strangers. Melodrama and Coincidence in Talk to Her», *All About Almodóvar: A Passion for Cinema*, Brad Epps y Despina Kakoudaki, eds., Minneapolis, University of Minnesota Press, 2009.

MANDRELL, James. «Sense and sensibility, or latent heterosexuality and Labyrinth of Passions», *Post-Franco, Postmodern: The Films of Pedro Almodóvar*, Kathleen M. Vernon y Barbara Morris, eds., Londres, Greenwood, 1995.

MARKS, Laura. *The Skin of the Film: Intercultural Cinema, Embodiment and the Senses*, Durham y Londres, Duke University Press, 2000.

— . *Touch: Sensuous Theory*, Univeristy of Minnesota Press, Minneapolis, 2002.

MINGUELL, Jordi. «Alguien no quiere que veas esto», *El País*, 30-X-2009, http://elpais.com/diario/2009/10/30/tentaciones/1256930576_850215.html. Consultado el 16 de diciembre de 2014.

— . «Demasiado gay para Hollywood», *El País*, 10-VIII-2010, http://elpais.com/diario/2010/08/12/revistaverano/1281564001_850215.html. Consultado el 16 de diciembre de 2014.

MULVEY, Laura. «Visual Pleasure and Narrative Cinema», *Issues in Feminist Film Criticism*, Patricia Erens, ed., Bloomington e Indianapolis, Indiana University Press, 1990 (trad. Santos Zunzunegui. Valencia: Episteme, 1988), (1ª ed. 1975).

MULVEY, Laura «Afterthoughts on 'Visual Pleasure in Narrative Cinema'» *Framework* 15-16-17 (verano 1981), pp. 12-15.

OSTRIA, Vincent. «Almodovar —Peace and Love» <http://www.lesinrocks.com/1999/05/19/cinema/actualite-cinema/almodovar-peace-love-11229812/32-35>, 1999. Consultado el 4 de diciembre de 2014.

PARMAR, Pratibha. «Queer Question», *Sight and Sound* 2.5 (septiembre 1992), p. 35.

PEARL, Monica. «AIDS and the New Queer Cinema», *New Queer Cinema. A Critical Reader*, Michele Aaron, ed., New Brunswick, New Jersey, Rutgers University Press, 2004.

RICH, Adrienne. «Compulsory Heterosexuality and Lesbian Existence», *Powers of Desire. The Politics of Sexuality*, Ann Snitow, Christine Stansell y Sharon Thompson, eds., New York, Monthly Review Press, 1983.

RICH, Ruby. «The Crisis of Naming in Feminist Film Criticism», *Jump Cut*, 19 (diciembre 1978), pp. 9-12.

— . «New Queer Cinema», *Sight and Sound*, 2.5 (septiembre 1992), pp. 30-35, (1ª edición, «A Queer Sensation», *The Village Voice*, 24-III-1992).

SMITH, Paul Julian. *Desire Unlimited. The Cinema of Pedro Almodóvar*, Londres, Nueva York, Verso, 2000 (1ª ed. 1994).

— . *Contemporary Spanish Culture. TV, Fashion, Art and Film*, Malden MA, Blackwell, 2003.

VERNON, Kathleen M., y Barbara Morris, eds. *Post-Franco, Postmodern: The Films of Pedro Almodóvar*, Wesport, Conn., Greenwood Press, 1995.

WALDRON, Darren y Ros Murray. «Troubling transformations: Pedro Almodóvar's *La piel que habito/ The Skin I Live In* (2011) and its reception», *Transnational Cinemas*, <http://www.tandfonline.com/doi/pdf/10.1080/20403526.2014.887279>, 2014. Consultado el 1 de diciembre de 2014.

WATTERSON, Carrie. «The Veiling of Homoerotic Desire in Roland Barthes' S/Z», http://www.cyberartsweb.org/pace/gender/veil/textual_veiling.html. Consultado el 18 de diciembre de 2014.

WILLIAMS, Bruce. «Playgrounds of Desire: Almodóvar, Fetishism, and the Male Ideal Ego», *Journal of Film and Video*, 52.2 (verano 2000), pp. 28-40.

WILLIAMS, Linda. «Melancholy Melodrama: Almodovarian Grief and Lost Homosexual Attachments», *All About Almodóvar: A Passion for Cinema*, Brad Epps y Despina Kakoudaki, eds., Minneapolis, University of Minnesota Press, 2009.

WIMSATT, William y Monroe C. Beardsley. «The Intentional Fallacy», *The Verbal Icon: Studies in the Meaning of Poetry*, William Wimsatt, ed., Lexington, University of Kentucky Press, 1954.

YARZA, Alejandro. *Un caníbal en Madrid: La sensibilidad camp y el reciclaje de la historia en el cine de Pedro Almodóvar*, Madrid, Ediciones Libertarias, 1999.

ZECCHI, Barbara. *Desenfocadas: Cineastas españolas y discursos de género*. Barcelona, Icaria, 2014a

ZECCHI, Barbara. *La pantalla sexuada*, Madrid, Cátedra, Colección Feminismos, 2014b.

ZURIÁN, Francisco. «Almodóvar, la identidad de género buscada: el caso de *La piel que habito*», *Imágenes del eros: género, sexualidad, estética y cultura audiovisual*, Francisco Zurián, ed., Madrid: Ocho y Medio, 2011.