

Citar: Apellidos, N. (2014) "Título", en: García Sansano J.; González García, E.; Lago Morales, I. y Rubio Sánchez, R. (Coords.) *Tiempos oscuros, décadas sin nombres*. Toledo: ACMS, pp. ....

## **POLÍTICAS DEL CUERPO, TECNOLOGÍAS DEL GÉNERO Y LENGUAJE CINEMATOGRAFICO: UN ANÁLISIS DEL CINE DE PEDRO ALMODÓVAR**

*Paloma Coelho*

*Pontificia Universidad Católica de Minas Gerais*

### **Resumen**

El cine, como práctica social, forma de construcción simbólica y de atribución de sentidos, constituye una expresión cultural importante para la reflexión sobre la manera en que los sujetos conciben el mundo y su propia cultura. Una película no es simplemente la historia que cuenta, sino que también informa acerca de códigos sociales, valores y las políticas contenidas y elaboradas por nuestras prácticas visualizadoras, pues además de construir discursos, el cine puede influenciar la interpretación de los espectadores por medio del lenguaje empleado. Basándose en la obra de Pedro Almodóvar, esta ponencia pretende reflejar las construcciones visuales presentes en sus películas con respecto al género y a la manera en que se articulan las concepciones de “masculinidades”, “feminidades” y otros conceptos derivados, como el cuerpo, el deseo y la sexualidad. El cine es comprendido, por lo tanto, como una de las tecnologías del género, según trata Teresa de Lauretis, un dispositivo capaz de (re)construir sentidos y maneras de entender los mitos, las políticas, las experiencias y visiones del mundo.

### **Palabras clave**

Cine, Relaciones de género, Cuerpo, Sexualidad, Almodóvar.

### **Introducción**

Tras las teorías aportadas por los estudios de género haber deconstruido la idea de naturalidad de las categorías “cuerpo”, “sexo” e incluso el propio “género”, se verifica no sólo un cambio importante en la manera de concebir las relaciones entre hombres y mujeres, sino también en los conceptos de “masculinidad”, “feminidad” e “identidad”. La comprensión de no obligatoriedad de correspondencia entre el sexo biológico, la orientación sexual y la identidad de género, ha permitido reflexiones en

torno a las diversas posibilidades de vivencia de las masculinidades y las feminidades, lo que sugiere el carácter mutable e inacabable de los cuerpos.

El cuerpo, por lo tanto, es marcado por su plasticidad, su capacidad de transformación y constante construcción. Los avances tecnológicos posibilitan intervenciones que demuestran que el cuerpo es un campo abierto y no una determinación biológica, desde la posibilidad de interrupción del embarazo hasta las cirugías estéticas, las aplicaciones de hormonas y los procedimientos de cambio de sexo; métodos de intervención que diluyen la frontera entre lo natural y lo artificial, que traducen nuevas y variadas interacciones entre los sujetos, sus cuerpos y objetos; los *piercings*, los tatuajes, los dildos, los vibradores, los equipos tecnológicos (ordenadores, móviles, cámaras), entre otros.

La conclusión de Simone de Beauvoir de que “no se nace mujer, se llega a serlo”, resulta en la asunción del individuo como un devenir, un ser pasible de varios cambios a lo largo de su trayectoria, lo que denuncia el carácter ficticio de las reglas de género y de sexualidad que intentan pasarse por categorías prediscursivas. Si la identidad es fluida e inacabable, el cuerpo es el elemento por el cual la constitución identitaria se materializa y se traduce en un constante hacerse, en un proceso dinámico de transformación para que el individuo cada vez sea más parecido a lo que desea. Las referencias que contribuyen a la constitución de los cuerpos y de las identidades son innumerables, siendo los medios de comunicación una de las principales en una sociedad marcada por la significativa presencia de las imágenes en lo cotidiano. El cine, concretamente, desde su origen, ha sido una importante influencia en el comportamiento y en la construcción de patrones visuales, que ofrecen a los espectadores ideales de hombres y mujeres según las expectativas sociales de cada contexto histórico y social. Las películas reproducen por medio de sus personajes los rasgos culturales y las conductas socialmente deseables, como una proyección de algunos de los ideales de una época determinada.

En lo referente al género, que es construido en las relaciones cotidianas, el cine es parte de un conjunto de prácticas sociales que definen sus sentidos y (re)significaciones. Según Teresa de Lauretis (1994), el cine es una de las tecnologías de género que contribuye a la producción de sus significados no sólo por medio de las

representaciones expresas en la pantalla, sino también por su interpretación de las diferencias sexuales y de las relaciones establecidas entre ellas. Es decir, en los términos de Lauretis, el género es “producto y proceso de su representación”, en la medida que el al mismo tiempo produce y es producido por las representaciones contenidas en la sociedad. La autora se apropia del concepto de “tecnología sexual” de Michael Foucault, que se refiere a los dispositivos responsables de la definición de la sexualidad en las sociedades – los discursos científicos, las instituciones, las prácticas cotidianas y los medios de comunicación –, basados en técnicas del saber-poder que estructuran las norma sociales, las relaciones entre los sujetos, los cuerpos, y los comportamientos. La sexualidad sería, para Foucault, el producto y el efecto de tecnologías sociales precisas que determinan las prácticas bajo la ocultación de su construcción, a través del discurso de la naturalidad del sexo y del deseo (Foucault, 1999).

El cine, por lo tanto, es comprendido por Lauretis como una de esas tecnologías sociales que producen el género, incluso cuando intenta deconstruirlo, ya que “la construcción del género también se hace por medio de su deconstrucción, es decir, en cualquier discurso, sea o no feminista, que vea el género como apenas una falsa representación ideológica” (Lauretis, 1994: 209). El cine es una práctica de elaboración de sentidos, de formulaciones discursivas que traducen formas de percibir la realidad. Luego, lo enseñado en la pantalla no es la realidad inmediata captada por la cámara, ni lo contrario, sino más bien corresponde a un discurso sobre ella. Así pues, las representaciones de género retratadas en las películas no son la “verdad del género”, “el sistema de relaciones reales que gobiernan la existencia de los individuos, sino la relación imaginaria de aquellos individuos con las relaciones reales en que viven” (Lauretis, 1994: 212).

El género en el cine es, por lo tanto, producto de la construcción audiovisual resultante de una articulación de todos los elementos que componen la película, que aportan y organizan sus sentidos, de manera que el aparato cinematográfico constituye una tecnología de género. Así como Linda Williams (2012), en su análisis de la exhibición del sexo en el cine estadounidense, afirma que esas películas contribuyen a la formación de una educación sexual, es decir que esas imágenes influyen en el modo con que aprendemos y vivimos nuestra propia sexualidad, es pertinente afirmar que las producciones orientan también nuestra forma de concebir el género. El cine, al

constituir su lenguaje y sus esquemas de representación, produce una educación visual, un tipo de patrón cognitivo y perceptivo que garantiza la inteligibilidad de lo que es contado y enseñado. Lo que significa que el cine también nos enseña a ver las películas por medio de patrones visuales que, a la vez, remeten y elaboran las expectativas sociales, las envidias de los espectadores y de quien conduce la cámara.

Aunque según Williams, la creciente visibilidad de los actos sexuales en el cine y sus múltiples manifestaciones problematizan el estatus de “verdad” única y absoluta del sexo, el simple acto de enseñar alguna práctica no garantiza el cuestionamiento de los fundamentos que la orientan y, además, pueden reforzar convenciones sociales en lugar de subvertirlas. Lo mismo se puede decir del género, puesto que su problematización depende de la manera en que los discursos son formulados, como comenta Judith Butler sobre la exhibición de la travestilidad en el cine:

*Aunque muchos lectores interpretaron que en ‘El género en disputa’ yo defendía la proliferación de las representaciones travestidas como un modo de subvertir las normas dominantes de género, quiero destacar que no hay una relación necesaria entre el travesti y la subversión, y que el travestismo bien puede utilizarse tanto al servicio de la desnaturalización como de la reidealización de las normas heterosexuales hiperbólicas de género (2002: 184).*

Si para Butler el hecho de enseñar identidades de género divergentes del modelo heteronormativo o de crear una parodia de las normas dominantes no es suficiente para desplazarlas, la desnaturalización ocurre cuando los discursos denuncian el propio género como una “imitación”, una vez que no existe una identidad “real” u originaria en oposición a otras que surgen como su efecto mimético. De esta manera, el régimen heteronormativo corresponde a una construcción ficticia e idealizada, que se estructura y se mantiene por medio de un constante esfuerzo de repetición de acciones, gestos, comportamientos y prácticas que nunca logran alcanzar por completo esas idealizaciones. Luego las reiteraciones de esas prácticas son el resultado tanto de los intentos de naturalización del género, como del temor a una amenaza homosexual. En ese sentido, la transgresión de la performatividad heteronormativa, además de corresponder a una ruptura, denuncia, sobre todo, la fragilidad de las normas (Butler, 2002; 2003).

El cine, por lo tanto, sea o no intencionalmente, está siempre construyendo el género, por las relaciones entre los personajes, por la conformación de los cuerpos, y principalmente por la mirada cinematográfica. La construcción visual del género es una tecnología de producción de concepciones acerca de los hombres y las mujeres, de feminidades y masculinidades, de los cuerpos, del deseo y de la sexualidad. Se trata de un aparato de producción orientada por nuestras “prácticas visualizadoras”, como dice Donna Haraway (1995), que se encuentran implícitas en la mirada y son indisociables del poder. El “poder de ver”, para la autora, se expresa tanto en el lenguaje cinematográfico, como en la mirada del espectador, lo que da lugar a una “política de posicionamiento”, ya que la visión es situada, es decir, no existe una percepción directa de la realidad, una vez que todo discurso es elaborado “desde algún sitio”, y los sujetos no pueden ser considerados fuera de las posiciones sociales que ellos ocupan.

La idea de tecnología de género puede ser reflejada desde el concepto de *cyborg* propuesto por Haraway, cuya finalidad es el desplazamiento de las categorías del pensamiento heteronormativo, señalando que los desencuentros entre sexo, género y deseo permiten la apertura a las nuevas configuraciones y posibilidades de constitución de los sujetos, de las identidades y de las subjetividades. Para que eso ocurra, es necesaria la implosión del concepto de naturaleza, la problematización de la idea de un género o de un sexo prediscursivo, anterior a cualquier construcción social. Haraway trata de la disolución de la frontera entre lo “natural” y lo “artificial”, desde la posibilidad de un cuerpo pasible de reinenciones, de modificaciones, un espacio “portátil” que escapa a su constitución formal para originar nuevos significados, usos y experiencias.

Basada en la ciencia ficción, especialmente en los personajes *cyborg* creados por el cine, y que se volvieron populares tras la película *Terminator* (Estados Unidos, James Cameron, 1984) y *Terminator II* (Estados Unidos, James Cameron, 1991), la noción del hombre-máquina consiste en la fusión entre lo humano y lo tecnológico, una concepción del imaginario tecno-científico que desafía la idea de un cuerpo definitivo y aprisionado por las leyes naturales. Un cuerpo que posibilita el desplazamiento de sus funciones originales y es capaz de reprogramarse porque es la propia ingeniería; mezcla de artefactos mecánicos y tejido humano, el *cyborg* es un constructo, un organismo

fabricado por modernas tecnologías que permiten su montaje y desmontaje, un cuerpo cambiante y en constante redefinición.

La imagen del *cyborg* sobrepuesta al género implica la comprensión de los cuerpos como organismos dinámicos y poseedores de una plasticidad que permite, además de modificaciones y resignificaciones, la ruptura con los dualismos mente/cuerpo, animal/máquina, natural/artificial, real/irreal, original/copia, entre otros, así como la reconfiguración de los lenguajes que estructuran el género, el deseo y las prácticas sexuales. El cine, como una tecnología que opera por medio del lenguaje discursivo y audiovisual, actúa en la constitución de esas categorías en la medida que, siendo el proceso y el producto de las representaciones de género, es capaz de redefinirlo desde la articulación de los sujetos y sus posiciones de significado ante la cámara (Lauretis, 1987), como se verá en el análisis de la construcción visual del género en las películas de Pedro Almodóvar.

### **Los cuerpos de Almodóvar: el cine y el género como representación**

Las películas de Almodóvar no tratan explícitamente de género, aunque esa temática sobresale en gran parte de su obra como consecuencia, a menudo, de su peculiar manera de presentarla. Una de las principales características de sus películas - bastante reafirmada por el director - es su despreocupación por el compromiso con la realidad; más bien al contrario, al director le interesa que su cine constituya un universo en que todo es posible, y que los personajes tengan la libertad de hacer y ser lo que les apetezca. Así que su cine se transforma en una amalgama de acontecimientos, muchos de ellos improbables en la vida “real”, pero las narrativas suelen contener aspectos que reflejan prácticas, comportamientos y cuestionamientos muy presentes en la vida social.

En lo que se refiere a la construcción fílmica del género, llama la atención la manera en que se elaboran los discursos, ya que en la composición de los personajes de Almodóvar, la performatividad de género es uno de los elementos clave para el desarrollo de la trama y de la imagen que se intenta transmitir de los sujetos. Así pues, el rechazo a la representación mimética de la realidad le permite al director diluir las fronteras entre lo “real” y lo “irreal”, lo “natural” y lo “artificial”, lo “original” y la “copia”, tanto en la historia que nos es contada, como en la performance de los sujetos.

En realidad, lo que hace Almodóvar es simplemente echar mano de una de las propiedades más fundamentales del cine: el hecho de que el cine resulta de una formulación discursiva que posee la capacidad de ocultarse bajo el discurso, de ahí su efectividad. La magia del cine consiste en atribuir verosimilitud y plausibilidad a la historia que se cuenta, de modo que los espectadores puedan creer en lo que se les enseña; incluso cuando están concienciados de que lo que ven no es “real”, para que se produzca una inmersión es necesario que los espectadores se fíen de lo que se les enseña en la pantalla, por lo menos mientras la película es exhibida.

La ruptura de esas fronteras posibilita que las identidades de género sean concebidas más allá de la noción binaria y de la naturalización de sus categorías, por lo que el cuerpo se vuelve un espacio abierto, susceptible de una multiplicidad de significados e interpretaciones. En *La ley del deseo* (1987), el personaje Tina es una transexual que se enamoró de su padre cuando aún era un chico. Tras irse a vivir con él, Tina cambia de sexo, pero su padre luego la abandona. Desilusionada, ella empieza a odiar a los hombres. Vive con una niña de diez años, a quien cuida como si fuera su hija, pero su verdadera madre es una modelo con quién Tina vivió y que también la abandonó. Lo que resulta curioso es que Almodóvar elige una mujer, Carmen Maura, para interpretar a la transexual; por otro lado, la actriz que interpreta a la madre de la niña es, en realidad, una transexual. Sobre esas elecciones, el director afirma:

*El cine es una representación en todos los sentidos de la palabra; es a través de esa representación que alcanzo la verdad del real, y no a través de una mirada documental. Lo que no significa que yo rechazo el documental como género, pero es verdad que, si me encargaran uno, yo contaría algo distinto de lo que una película enseña. En el cine los actores no tienen que ser ellos mismos, sino incluso lo contrario de lo que son aparentemente. Creo que el ser humano lleva en su interior todos los personajes, masculinos y femeninos, buenos y malos, mártires y locos. Lo más interesante para un actor es interpretar el personaje que está dentro de él, pero del que se siente más lejano. Yo no quería un verdadero transexual para el papel del transexual de ‘La ley del deseo’, sino una actriz que se hiciera pasar por él, lo que es una gran dificultad porque un transexual no va a exprimir, enseñar y demostrar su feminidad tal cual una mujer. La feminidad de una mujer es mucho más apaciguada, serena. Lo que me interesaba era que una mujer representara la feminidad exagerada, tensa y muy exhibicionista de un transexual. Por eso, le pedí a Carmen Maura que imitara alguien que imitara una mujer (ALMODÓVAR, 2008: 94-95).*

Esa cita de Almodóvar demuestra la flexibilidad con la que él construye sus personajes, de modo que la identidad de género adquiere una imagen destituida de estereotipos y modelos convencionales para resultar en nuevos esquemas de representación distintos de la mirada tradicional de la narrativa clásica cinematográfica. El hecho de elegir a una mujer para el papel de una transexual señala el carácter performativo del género, y rompe con la idea de la anatomía como destino, una vez que se asume un rol como la internalización e incorporación de acciones correspondientes a lo que los sujetos perciben como real o verdadero. En otras palabras, una identidad de género, en cierto modo, es también una interpretación, puesto que consiste en una relectura de las normas, de los discursos y de las imágenes de lo que constituye género en una sociedad o en un grupo, que los individuos internalizan y devuelven por medio de sus acciones y comportamientos. Así pues, no existe un género auténtico, sino varias formas de interpretación y performatividad, que son un intento de acercarse lo máximo posible – o al contrario, de romper con esas referencias, en los casos de no identificación con los modelos convencionales – a las idealizaciones, por cierto, nunca alcanzables en la práctica.

En ese sentido, si para Almodóvar el cine es una representación, el género también lo es. Y cuando él afirma que ha elegido a una mujer porque deseaba una interpretación más “apaciguada” en lugar del exceso generalmente asociado a los transexuales o a las travestis, en realidad lo que está implícito es la pluralidad de la definición de feminidad y de masculinidad. Además, el personaje de la actriz transexual Bibi Andersen, que irónicamente interpreta a una madre, remite a una apertura a la ambigüedad, expresa en su propio cuerpo. Los rasgos físicos y los gestos femeninos se conjugan con la voz grave, lo que causa una impresión dudosa y ambigua de su sexualidad. Sin embargo, cualquier persona en la vida social está sujeta a esa ambigüedad si desea romper o si no se identifica con las normas tradicionales, lo que sugiere que las identidades no son tan demarcadas, evidentes y definitivas como los discursos heteronormativos suelen afirmar.

Según Judith Butler (2003), las performatividades divergentes de género no son una parodia, tampoco una imitación de la heterosexualidad, pues considerarlo de esa manera es presuponer una idea de naturalidad y de originalidad de ciertos comportamientos, cuando en realidad lo que constituye el efecto de naturalización del



género es la repetición reiterativa de las acciones, o en sus términos, “la estilización repetida del cuerpo”, que es cristalizada en una rígida estructura reguladora. Así pues, la homosexualidad o la performatividad travesti y transexual, por ejemplo, no son para la heterosexualidad una imitación de lo “auténtico”, sino más bien una reinención de una copia.

En *Tacones lejanos* (1991), Femme Letal es un transformista que imita a la cantante Becky del Páramo. Una noche, la verdadera Becky se va con Rebeca, su hija, al lugar donde el transformista hace su presentación. Rebeca es amiga de Femme Letal y, tras el concierto, se va con ella al camerino ayudarle a quitar el disfraz. Vestida como Becky del Páramo, con una apariencia femenina, gestos delicados, una voz suave, gradualmente se va cambiando el aspecto, dejando a la vista su cuerpo varonil. Mientras Rebeca le ayuda a quitarse la ropa, Letal la sostiene colgada de una barra. Luego le hace sexo oral y tienen una relación sexual. La imagen de Letal, sin haberse quitado aún todo el disfraz de Becky del Páramo, es bastante curiosa: la ambigüedad que se presenta al espectador por la composición mezclada de hombre y mujer y, si en el momento anterior su imagen era completamente femenina, ahora su apariencia – y su cuerpo – en un proceso de mutación, es visto en una relación heterosexual. En seguida, la película revela que Letal es, en verdad, un detective de la policía que se disfraza para investigar un crimen. Sin embargo, la escena no deja de ser provocativa y propicia para la reflexión sobre la performatividad de género. Aquí el cuerpo asume una flexibilidad que permite performatizarlo incorporando diversas identidades, abandonando cualquier tipo de clasificación rígida y fija.

Otros personajes de las películas de Almodóvar sirven para problematizar la cuestión del cuerpo como un proceso inacabado y en constante posibilidad de cambio y de resignificación. En ese caso, la constitución de los sujetos y de su identidad de género es atravesada por continuas y expresivas inversiones de los cuerpos, de modo que los individuos puedan intervenir en su conformación “natural” con el fin de lograr transformarse en lo que desean. Eso es evidente en la construcción del personaje Agrado, en *Todo sobre mi madre* (2002). Su monólogo en el teatro para el público de *Un tranvía llamado deseo* es emblemático para esa discusión:

*Me llaman la Agrado, porque toda mi vida sólo he pretendido hacerle la vida agradable a los demás. Además de agradable, soy muy auténtica. Miren qué cuerpo, todo hecho a medida: rasgado de ojos 80.000; nariz 200, tiradas a la basura porque un año después me la pusieron así de otro palizón... Ya sé que me da mucha personalidad, pero si llego a saberlo no me la toco. Tetas, 2, porque no soy ningún monstruo, 70 cada una pero estas las tengo ya superamortizadas. Silicona en labios, frente, pómulos, caderas y culo. El litro cuesta unas 100.000, así que echar las cuentas porque yo, ya las he perdido... Limadura de mandíbula 75.000; depilación definitiva en láser, porque la mujer también viene del mono, bueno, tanto o más que el hombre! 60.000 por sesión. Depende de lo barbuda que una sea, lo normal es de 2 a 4 sesiones, pero si eres folclórica, necesitas más claro... bueno, lo que les estaba diciendo, que cuesta mucho ser auténtica, señora, y en estas cosas no hay que ser rúcana, porque una es más auténtica cuanto más se parece a lo que ha soñado de sí misma."*

En el discurso de Agrado se nota la idea de la construcción de los cuerpos (y de las personas) que, reescribiendo activamente los textos de su propio cuerpo son, juntamente con las identidades, elementos procesuales, que no se disocian de la mente y pueden constituirse en lo que los individuos desean para lograr su autenticidad.

Aún sobre la cuestión del cuerpo, en *La piel que habito* (2011), el forzado cambio de género de Vicente y su transformación en Vera desvela el proceso de constitución de su nuevo cuerpo, así como su nueva identidad de género, que ella asume para lograr su supervivencia. En esa película, la construcción del cuerpo se realiza por medio de la ciencia, incluso con el cambio de piel. Una historia con elementos de cine de ciencia ficción, pero que discute el carácter mutable, plástico e inestable del cuerpo, siempre un organismo inacabado, pasible de modificaciones y de redefiniciones. En una de las escenas, Vera habla con el cirujano, Robert:

*¿Te gustas lo que ves?*

*¿Qué quieres decir?*

*¿Hay algo que quieras mejorar?*

*No. No quiero mejorar nada.*

*¿Entonces puedo darme por terminada?*

*Si. Y puedes presumir de tener la mejor piel del mundo.*

La palabra “terminada” utilizada por Vera demuestra la intervención de la cultura en la naturaleza. El cuerpo no es definitivo, fijo, sino más bien moldeado como parte de la construcción identitaria de los sujetos, no de manera pasiva, en la medida en que él también se constituye en sujeto de la cultura, como lo comprende Csordas

(COELHO y JAYME, 2013). Además, el hecho de que el cambio de sexo haya sido contra la voluntad de Vicente, y que él siga considerándose un hombre, puesto que rechaza el género que le ha sido impuesto, remite al proceso por el cual pasan las personas que no se identifican con su identidad de género: la sensación de que tienen una mente aprisionada a un cuerpo que no le pertenece. La película demuestra que además de desnaturalizados, cuerpo/persona y sexo/género pueden ser fabricados en una mesa de cirugía y vividos cotidianamente, rompiendo con cualquier fantasía esencialista, así como la correspondencia obvia entre lo que informa los genitales, el cuerpo y la orientación sexual (COELHO y JAYME, 2013).

En ese sentido, esos personajes son como los *cyborgs* discutidos por Donna Haraway (1995), una vez que son pensados desde una noción abierta de cuerpo, de diferencia sexual y de deseo. Al presentarse como cuerpos flexibles y capaces de múltiples acciones performativas, esos personajes son *cyborgs* porque resultan del desplazamiento de los límites entre naturaleza y cultura, biología y tecnología. Sujetos que, así como los hombres-máquinas pueden ser reconfigurados, también están en constante redefinición de su constitución corporal, sexual y de género. Esos cuerpos híbridos, cuya ambigüedad desafía la delimitación de lo “natural” y de lo “artificial”, corresponden a un lenguaje político, un territorio de resistencia y de subversión, “una imaginería de la fragmentación”, en los términos de Haraway, en constante movimiento.

Otros dos personajes del cine de Almodóvar son relevantes para reflejar el concepto de *cyborg*. El primero es Andrea Caracortada, de *Kika* (1993), una presentadora de un *reality show* sensacionalista que es capaz de todo por un reportaje. El personaje es una mezcla de ser humano y máquina porque lleva acoplado en su cuerpo un aparato tecnológico que ella utiliza para grabar las imágenes de su programa. Andrea es una aficionada a la tragedia, y toda la composición del personaje le aporta características grotescas y casi deshumanas, como el traje con elementos del *trash* y del *postpunk*. Como la define el propio Almodóvar:

*Cuando Andrea trabaja como reportera yo quería que pareciese una especie de robot, una mujer-cámara siempre preparada para grabar. Necesitaba un traje multiusos que integrara todos los elementos de un equipo de cámara y que le permitiera moverse con agilidad. El resultado es una verdadera obra maestra. Gaultier convierte a Andrea en una autentica ferretería andante con resonancias militares: un soldado de la*

*información. El casco que corona su cabeza es una mezcla de 'catwoman', motorista y minero, con la cámara instalada encima como una cresta que recuerda la de los soldados romanos* (ALMODÓVAR, 2011: 186).

La descripción del director informa sobre el mensaje del personaje: Andrea es una mujer-máquina, la cámara y todo el aparato tecnológico que lleva es una extensión de su cuerpo, un símbolo de la indistinción entre lo personal y lo profesional, ya que ella parece vivir en función de la búsqueda del espectáculo, de lo trágico. Aunque la intención principal de Almodóvar sea hacer una crítica a los medios de comunicación, al sensacionalismo, a la espectacularización de la realidad, es pertinente analizar el personaje desde la constitución de su cuerpo. Andrea Caracortada ciertamente podría ser vista como un *cyborg*.

Ella es la expresión del organismo híbrido, de la producción tecnológica de los cuerpos (¿un semi robot o una semi mujer?). Andrea tiene la apariencia de un robot, pero su cuerpo es orgánico. Sin embargo, es deshumana, impersonal, es la figura de lo trágico, de lo grotesco, y su performance reafirma esas características: la voz grave, la mirada fría, la violencia y la inmoralidad de sus conductas la sitúan en el límite de lo humano y de lo dehumano. Mientras la construcción visual de los personajes anteriormente citados señala una performatividad de género, la de Andrea Caracortada parece indicar una anulación del género, aunque eso también corresponda a una performance.

El segundo personaje es Chon, del cortometraje *La concejala antropófaga* (2009), que ha sido añadido como final extendido en los extras de la película *Los abrazos rotos*. Concejala de asuntos sociales, Chon profiere un monólogo en el cual habla de sexo, de deseo y de fantasías de un modo poco convencional. Chon es la figura del exceso, y su personalidad es una transgresión del sujeto moral, centrado, disciplinado y racional, lo que se expresa mediante la gula, la lujuria, el vicio, la exacerbación del deseo, de la libido y de la sexualidad, rompiendo con las convenciones de género, de la generación y de la imagen tradicional de la mujer en el cine (COELHO y JAYME, 2012). Es lo que evidencia el siguiente fragmento de su discurso:

*Lo que a mí más me gusta, lo que hago es bajarme y empezar a comer los pies del tío hasta el tobillo. Bien, una de las mías fantasías es comer un tío entero empezando por*

*los pies. Ya lo he intentado, he llegado a meterme en la boca hasta el tobillo de un pie tamaño 45, ¿qué te parece? Ya tengo un título para mi libro: Una cerda en el PAP.*

Aunque el corto posea un carácter cómico, la excentricidad de Chon causa cierto incómodo, extrañeza, componiendo una representación grotesca del personaje, expresa por la manera con que ella come, bebe y se droga compulsivamente, además de la repulsión que la idea de la antropofagia provoca en muchas personas. Chon es un personaje sin límites físicos o morales, y el hecho de desear comer un hombre por entero, empezando por los pies, le sitúa en una zona de abyección, entre los sujetos más o menos humanos. A diferencia de Andrea Caracortada, Chon no subvierte la performatividad heteronormativa de género por la construcción del cuerpo, sino por sus usos, desviando sus funciones convencionales para generar otras posibilidades de vivir el deseo, el placer y la sexualidad (COELHO y JAYME, 2012).

En ese sentido, tanto Andrea, como Chon asumen la identidad *cyborg* en la medida que la transgresión de los cuerpos revela otras subjetividades, desestabilizando la noción fija, simplificada y limitada para dar espacio para la duda y la complejidad. Sin embargo, la necesidad de la mirada heteronormativa de categorización de los individuos contribuye a que un ambiguo sea visto como un sujeto extraño, no humano, ininteligible. En otras palabras, un “devenir monstruo”, como lo define Donna Haraway (1995), sujetos que no permiten clasificaciones porque son seres cambiantes, constituyen en si mismos el desplazamiento. Así que el cine, como una de las tecnologías de género, por su capacidad de (de)construir los sujetos por medio de su lenguaje, constituye una importante herramienta política y discursiva para la construcción visual de los cuerpos, de las identidades de género, del deseo y de la sexualidad, cuando en lugar de reafirmar las normas dominantes y los estereotipos, logra reescribir los textos corporales en las sociedades.

### **Consideraciones finales**

Cuando Monique Wittig (2006) afirma que “las lesbianas no son mujeres” porque desvían de la función preestablecida para las mujeres en nuestra sociedad, o sea, la reproducción y el matrimonio heterosexual, es como si las mujeres fueran programadas para determinados roles y el hecho de transgredir las normas de género y de sexualidad representara una resignificación de los sujetos y sus prácticas. Al final, es

lo que los personajes analizados nos permiten verificar, es decir, la posibilidad de una multiplicidad de formulaciones discursivas que constituyen parte de los cuadros de referencia de lo que la sociedad entiende y define como género, además de las disposiciones jerárquicas de los sujetos y sus prácticas.

El poder del lenguaje puede operar tanto en la desnaturalización de las normas, de las categorías y de los discursos, como en la reafirmación de las convenciones. Como afirma Judith Butler (2002), una apropiación crítica de los términos dominantes solamente ocurre si las imágenes, además de enseñar y producir cuerpos inestables, generan una crisis en la referencialidad de lo que estos términos nombran, logran crear otros nombres tal cual las categorías que los discursos hegemónicos instituyen y los intentan ocultar.

Lo que Butler plantea, por lo tanto, es que hacer referencia a una norma dominante, o el simple hecho de dar espacio a otras identidades no significa necesariamente que los términos de esas categorías serán desplazados, sino más bien pueden reiterarlos en lugar de subvertirlos. La mirada cinematográfica es parte de la configuración perceptiva y conceptual de lo que la pantalla nos enseña y, por ello, puede asumir tanto una postura descentralizadora, como volverse un instrumento de reafirmación de lo que ella propone contestar. A menudo, la mirada cinematográfica puede reflejar el pánico que la homosexualidad instaura en el orden heteronormativo, revelándose productora de los mismos efectos que ella denuncia. Un discurso narrativo violento, por ejemplo, puede actuar con más fuerza si la cámara incorpora los artificios que ella contesta, desde una mirada afirmativa de esa violencia, de lo que si propusiera el cuestionamiento de sus términos.

Así pues, el lenguaje es también una forma de visibilidad. Del mismo modo que las imágenes y los discursos contenidos en una película son resultado de una mirada localizada, es decir, es una visión producida desde un lugar específico, la percepción del espectador es construida por una mirada que vigila, significa, pondera y juzga, una evaluación ejercida desde un relativo distanciamiento. Eso porque el espectador nunca es un agente pasivo, sino más bien es un constructor de sentidos y un evaluador de lo que ve, puesto que la acción de mirar está involucrada en un proceso simultáneo de “pensar viendo” (CHAUÍ, 1998).

El cine, por lo tanto, es un vehículo capaz de volver visible el invisible, una vez que proyecta y expone la realidad que una mirada capta. En otras palabras, una película es la expresión de los sentidos imputados sobre lo que uno ve, sentidos que son reinterpretados y resignificados por el observador-espectador, de manera que la articulación de los elementos que componen una producción es lo que orienta esa interpretación, ya que, según Marilena Chauí (1998: 39), “ver es pensar por la mediación del lenguaje”. En el momento en que la construcción visual de los personajes de las películas de Almodóvar anteriormente citados reivindica una performatividad de género auténtica, el desplazamiento ocurre en la medida que esas performances ponen en duda el propio sentido de autenticidad, y contribuyen a la descentralización de los esquemas simbólicos y representativos desde una mirada construida por una cámara no corporizada, todavía capaz de producir los cuerpos y sus significados.

### **Bibliografía**

ALMODÓVAR, PEDRO (2008), *Conversas com Almodóvar*, (STRAUSS, Frédéric ed.), Rio de Janeiro, Jorge Zahar Ed.

ALMODÓVAR, PEDRO (2011), *Los archivos de Pedro Almodóvar: el hombre de La Mancha*, DUNCAN, PAUL; PEIRÓ, BARBARA (ed.), Colônia: Taschen.

BUTLER, JUDITH (2003), *Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade*, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira.

BUTLER, JUDITH (2002), *Cuerpos que importan: sobre los límites materiales y discursivos del “sexo”*, Buenos Aires, Paidós.

CHAUÍ, MARILENA (1998), “Janela da alma, espelho do mundo” en NOVAES, ADAUTO (org.), *O olhar*, São Paulo, Companhia das Letras: p. 31-64.

COELHO, PALOMA y JAYME, JULIANA GONZAGA (2012), “Gênero e cinema: reflexões sobre ‘A vereadora antropófaga’, de Pedro Almodóvar” en *Seminário Internacional Fazendo Gênero 10 (Anais Eletrônicos)*, Florianópolis. En la red: <[http://www.fazendogenero.ufsc.br/10/resources/anais/20/1386007511\\_ARQUIVO\\_PalomaCoelho.pdf](http://www.fazendogenero.ufsc.br/10/resources/anais/20/1386007511_ARQUIVO_PalomaCoelho.pdf)> (Datos obtenidos: 08 sep. 2014).

COELHO, PALOMA; JAYME, JULIANA GONZAGA (2013), “Gênero, corpo e sexualidade em *Tudo sobre minha mãe* e *A pele que habito*, de Pedro Almodóvar”, en *Revista Latinoamericana de Estudios sobre Cuerpos, Emociones y Sociedad*, n. 11, año 5: p. 71-82.

FOUCAULT, MICHAEL (1999), História da sexualidade I: a vontade de saber, Rio de Janeiro, Edições Graal.

HARAWAY, DONNA (1995), Ciencia, *cyborgs* y mujeres: la reinención de la naturaleza, Madrid, Ediciones Cátedra, S. A.

LAURETIS, TERESA (1987), Technologies of gender: essays on theory, film and fiction, Bloomington, Indiana University Press.

LAURETIS, TERESA DE (1994), “A tecnologia do gênero” en HOLLANDA, HELOÍSA BUARQUE DE (org.), Tendências e impasses: o feminismo como crítica da cultura, Rio de Janeiro, Rocco: p. 206-239.

WILLIAMS, LINDA (2012), “Screening sex: revelando e dissimulando o sexo” en Cadernos Pagu, n. 38, ene-jun: p. 13-51.

WITTIG, MONIQUE (2006), El pensamiento heterosexual y otros ensayos, Madrid, Editorial EGALES.