

Género y cuerpo en construcción. Representación audiovisual de la violencia física y psicológica en *La piel que habito* (2011)

Francisco A. Zurian, Antonio A. Caballero Gálvez

Universidad Complutense de Madrid / Universitat Rovira i Virgili

Resumen: Este artículo se centra en el estudio de los elementos que intervienen en la construcción de la identidad, especialmente en la configuración del género, el sexo y la sexualidad, así como en aquellas violencias que intervienen en dicha construcción. Para ello, tomamos como estudio de caso el análisis de *La piel que habito* (Pedro Almodóvar, 2011), un filme a través del cual se podrán deconstruir dichos procesos identitarios, así como los ejercicios de poder vinculados a dicha construcción. Un trabajo a partir del cual desmontar los convencionalismos heteronormativos, reafirmar la construcción cultural de la identidad de género y denunciar la violencia derivada de la hegemonía patriarcal. La metodología empleada se basa en la semiótica visual

y el análisis fílmico desde la perspectiva de los *Gender Studies*. De dicho análisis se desprende la concepción de la violencia machista como una violencia estructural derivada de la dominación masculina y del sistema patriarcal, así como la performatividad en los procesos de construcción identitarios.

Palabras clave: Identidad, género, sexo, transexualidad, performatividad, violencia machista, Representación

Résumé : Cet article étudie les éléments qui participent à la construction de l'identité, en particulier dans la configuration du genre, du sexe, et de la sexualité, ainsi que les violences qui

intervienen en su formación. Para ello, hemos elegido analizar *La piel que habito* (Pedro Almodóvar, 2011) como estudio de caso, un filme a partir del cual se podrá deconstruir estos procesos identitarios y los ejercicios de poder vinculados a esta construcción. En este artículo, los convencionalismos heteronormativos serán puestos al día, la construcción cultural de la identidad de género reafirmada, y la violencia derivada de la hegemonía patriarcal denunciada. La metodología empleada se basa en la semiótica visual

y el análisis fílmico desde la perspectiva de *Gender Studies*. Este análisis pone en evidencia la concepción de la violencia machista como una violencia estructural derivada de la dominación masculina y del sistema patriarcal, así como la performatividad en los procesos de construcción identitaria.

Mots-clefs : Identidad, Género, Sexo, Transsexualidad, Performatividad, Violencia machista, Representación

Introducción

La lucha contra la violencia de género convive actualmente con fuerza con los comportamientos machistas anclados en siglos de dominio y superioridad masculina. La imagen de la mujer víctima de la violencia machista es una constante en la producción audiovisual y narrativa contemporánea¹. Tanto la industria de la información como del espectáculo dentro del mundo occidental está plagada de imágenes que denigran la figura de la mujer. Su hipervisibilidad en los servicios informativos, en los medios publicitarios, los mass media en general, así como la constante cuantificación –gestión y cálculo²– de sus asesinatos nos induce a concebir una mujer débil, dominada y controlada por un poder adjudicado por la naturaleza al hombre, ante quien se rinde y doblega.

Frente a los códigos de buenas prácticas de algunas televisiones con respecto al tratamiento mediático de la violencia de género³, existen estructuras patriarcales y poderes fácticos que persisten en la consolidación de la dominación masculina⁴. La difusión y expansión de aquellos discursos esencialistas, conservadores y religiosos que defienden la fuerza y violencia masculina, así como la propaganda sexista o el uso por parte de las redes sociales, internet u otras culturas populares como el *anime*, el cómic o los videojuegos, del cuerpo de la mujer como recipiente sexual y erótico para el placer del hombre, deslegitiman todas aquellas políticas públicas contra la violencia y en favor de la igualdad de género, ya que la construcción simbólica de la mujer es “violada y degradada hasta el delirio⁵”.

1 DE LA CONCHA, Ángeles, *El sustrato cultural de la violencia de género*, Madrid, Síntesis, 2010.

2 TRUMEL, Nelly, “Les femmes, la violence et la guerre”, in *Femmes et violences dans le monde*, Michèle Dayras (Ed.), Paris, L’Harmattan, 1995, p. 61-64.

3 POSTIGO GÓMEZ, Inmaculada & JORGE ALONSO, Ana (Coord.), *El tratamiento informativo de la violencia contra las mujeres*, La Laguna (Tenerife), Sociedad Latina de Comunicación Social, 2015.

4 BOURDIEU, Pierre, *Masculine Domination*, Stanford (USA), Stanford UP, 2001.

5 SOLANS, Piedad, “Contraviolencias: prácticas artísticas contra la agresión de la mujer”, *Exhibition catalogue*. Donostia-San Sebastián: Diputación Foral de Gipuzkoa, Koldo Mitxelena Kulturunea, Sala de Exposiciones, 2010.

Existen estudios que han denunciado varias obras del director manchego en las que se hace apología o simplemente no se denuncia explícitamente la violencia machista⁶, como sería el caso de *Hable con ella* (2002), *Kika* (1993) o *Matador* (1986), al igual que existen otros muchos en los que se defiende todo lo contrario⁷. Sin embargo, si hay algo de lo que no se puede acusar a Almodóvar es del protagonismo que dota a la mujer dentro de su filmografía⁸, lo importante es la mujer y el universo alrededor de ella.

Enfrentarse a la filmografía de Almodóvar es estudiar “lo extraño, lo raro, lo excéntrico, lo *queer*”. Si bien en *La Ley del Deseo* (1987) –primera película producida por El Deseo, la productora de los hermanos Almodóvar– Pedro Almodóvar ya expone explícitamente uno de los temas que recorrerán toda su filmografía como es la construcción de la propia identidad como una construcción personal que parte del deseo de convertirse en quien se quiere ser. En *La piel que habito* (2011), Almodóvar recrea esta construcción físicamente, a través del diseño del cuerpo y su amoldamiento a los ideales hegemónicos de feminidad y masculinidad, pero no por propia iniciativa (al modo de la Agrado en *Todo sobre mi madre*, 1999). Es un error identificar a la mujer o al hombre con una entidad fisiológica, anatómica o lo que es todavía más reductor, sólo genital¹⁰. Judith Butler¹¹ va incluso más allá y cuestiona que exista en realidad el ser mujer u hombre. En el orden social hacemos de mujer y de hombre para acomodarnos a las normas de género que nos sujetan y construyen cultural y simbólicamente. Centramos nuestro estudio en el análisis de *La piel que habito* (2011), un filme a través del cual poder conocer los elementos que se emplean en la construcción identitaria, así como los ejercicios violentos de poder vinculados a dicha construcción. Este trabajo de investigación desmonta los convencionalismos heteronormativos, reafirma la construcción cultural de la identidad de género y denuncia la violencia derivada de la hegemonía patriarcal.

6 AGUILAR BARRIGA, Pilar, “La representación de las mujeres en las películas españolas: un análisis de contenido”, in *Cine y género en España: una investigación empírica*, Fátima Aguilar, Javier Callejo, Pilar Pardo, Inés París, Esperanza Roquero, Pilar Aguilar (Coord.), Madrid, Cátedra, 2010, p. 211-274.

7 ZURIAN, Francisco A. & VÁZQUEZ VARELA, Carmen (Coord.), *Almodóvar: el cine como pasión*, Cuenca, Universidad de Castilla, 2005; EPPS, Bradley S., & KAKOUDAKI, Despina (Eds.), *All about Almodóvar: A Passion for Cinema*, Minneapolis (USA), University of Minnesota, 2009; D’LUGO, Marvin & VERNON, Kathleen M. (Coord.), *A Companion to Pedro Almodóvar*. Malden (USA) & Oxford (UK), Wiley-Blackwell, 2013.

8 ALLINSON, Mark, *A Spanish Labyrinth: the Films of Pedro Almodóvar*, London, IB Tauris, 2001.

9 SOLIÑO PAZÓ, María Mar, “La figura de la mujer en el cine de Almodóvar”, *Revista internacional de culturas y literaturas* 1 (2011), p. 86-90. <http://www.escritorasyescrituras.com/la-figura-la-mujer-cine-almodovar/> (consultado 17/11/2016).

10 CIXOUS, Hélène, “The Laugh of the Medusa”, in *Feminisms: An Anthology of Literary Theory and Criticism*, Robyn R. Warhol & Diane Price Herndl, New Brunswick (USA), Rutgers University Press, 1997, p. 347-362.

11 BUTLER, Judith, *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*. New York/London, Routledge, 1990.

Objetivos y preguntas de investigación

El presente artículo se marca como objetivo principal conocer las formas de violencia representadas en *La piel que habito* (Pedro Almodóvar, 2011). El estudio de este filme nos permitirá conocer los medios y herramientas que emplea el hombre para agredir a la mujer, así como los problemas y miedos que surgen cuando se produce la disociación entre género y sexo. Conocer los elementos que intervienen en la construcción del género así como su (des)conexión con el cuerpo sería otro de los objetivos que nos marcamos a la hora de abordar este estudio.

Si bien existe numerosa bibliografía sobre el director manchego en conexión con su faceta como director de mujeres, o incluso el estudio de su filmografía como reflejo de la liberación política y sexual de los convulsos años de la Transición española que derivaron en el movimiento cultural conocido como “La Movida”, nuestra investigación se centrará en la violencia de género así como en la representación del cuerpo como material moldeable y fluido, donde género y sexo se pueden invertir generando una nueva concepción alejada de los binomios heteronormativos patriarcales varón/mujer y de la identificación de hombre/masculino y mujer/femenino.

Tomando distancia con cualquier concepción esencialista del género, entendiéndolo como una construcción cultural¹², y con la intencionalidad de llegar a los objetivos propuestos, planteamos las siguientes preguntas de investigación: (RQ1) ¿Qué herramientas estilísticas, visuales y conceptuales emplea Pedro Almodóvar para representar la violencia explícita y simbólica contra las mujeres? Y (RQ2) ¿Qué elementos intervienen en la disociación de género y cuerpo dentro del filme *La piel que habito*?

Análisis

El filme es una adaptación libre de la novela *Tarántula* (1984) de Thierry Jonquet. A modo de sinopsis, el doctor Robert Legard (Antonio Banderas) es un eminente cirujano plástico que desde el suicidio de su esposa Gal a consecuencia de las quemaduras que sufrió tras un accidente de tráfico, ha desarrollado una nueva piel a través de la transgénesis que ha bautizado con el mismo nombre, la cual pretende implantar en humanos, a pesar de su prohibición por parte de la comunidad médica. Pero pronto encontrará su cobaya humana: Vicente. El joven Vicente (Joan Cornet) conoce a Norma (Blanca Suárez), hija del Dr. Legard, quien tiene problemas psicológicos. Tras un encuentro sexual forzado entre Vicente y Norma, que dejará a esta última graves secuelas psicológicas, su padre se vengará del violador, secuestrándole y sometiéndole a su peor castigo: una operación de cambio de sexo, además de implantarle la piel transgénica. Vicente es convertido en Vera (Elena Anaya), hecha a imagen de Gal; a partir de ese momento Vicente-Vera intentará sobrevivir a todos los experimentos del Dr. Legard encerrado/a en una habitación donde le vigila atentamente la ama de llaves Marilia (Marisa Paredes). Vera nunca olvidará a su auténtico yo, y tramará su propia venganza para volver a ser el Vicente que nunca dejó de ser.

¹² *Ibid.*

Después de este breve resumen identificaremos y describiremos tanto a las víctimas como a los maltratadores que aparecen en el filme. El protagonista es Vicente, aunque también podríamos denominarla “la protagonista”, Vera, ya que Vicente/Vera son la misma persona, yuxtaponiéndose en su personaje la figura del maltratador y la de víctima. Además de Vicente, los agresores que encontramos en la película serían: el doctor Robert Legard y Zeca (Roberto Álamo). Las otras víctimas, además de Vera, son Marilia y Norma. Aunque Marilia sea, a su vez, cómplice del maltrato y del maltratador Dr. Legard. Visto así parecería que todos los personajes de *La piel que habito* (2011) son maltratadores o víctimas, por ello trataremos de justificar dicha categorización a partir del análisis fílmico de las secuencias en las que tienen lugar las agresiones o el maltrato psicológico y/o físico.

Si bien el filme no sigue un orden narrativo lineal, sino que introduce varios *flashbacks* en la parte central del guión, en este caso, ordenaremos las secuencias a analizar según el orden cronológico lineal en el que se sucede la acción narrativa. Una vez aclarado este orden, comenzaremos con la primera violación por parte de Vicente a Norma. El joven se despide de su madre (Susi Sánchez) y la chica que le gusta, Cristina (Bárbara Lenni), para ir a una fiesta donde conoce a Norma, una joven de la que no sabe que se encuentra en tratamiento psicológico tras un intento de suicidio. En ese encuentro, los jóvenes se dejan llevar aunque ambos buscan cosas distintas. Vicente, bajo los efectos del éxtasis, comienza a forzar sexualmente a Norma hasta violarla, momento en el que la joven comienza a gritar desesperadamente hasta que él tras una bofetada la deja inconsciente. En este caso, si bien el director en el momento de la escena de la violación no deja claro si ha existido tal agresión o no, es el psiquiatra de la joven quien reconoce a su padre, el Dr. Legard, que nunca hubiera imaginado que su hija fuera violada bajo su vigilancia. Tal y como apuntan los hermanos Lorente Acosta¹³, Norma podría responder a lo que se ha denominado como Síndrome de Agresión a la Mujer (SAM) en el cual las lesiones producidas por un maltratado pueden ser físicas y/o psicológicas. En el caso de Norma, a sus problemas psicológicos crónicos habría que sumarle la violencia física sufrida. Tras su trauma por el sentimiento de humillación, vergüenza y preocupación¹⁴ es internada hasta que finalmente se suicida. Almodóvar, al menos en este filme, no deja la violación impune sino que la castiga: convirtiendo al violador –Vicente– en aquello que no respeta y que no le importa, en mujer –Vera–. Una mujer que puede ser poseída y violada, como así será.

En la segunda secuencia que analizaremos tiene lugar otra violación, como hemos adelantado la de Vicente convertido en Vera por parte de Zeca, hijo al igual que el Dr. Legard de Marilia. A modo de auto referencia, el director recrea aquí una de sus secuencias más polémicas como es la dedicada a la violación en *Kika* (1993), cuando Paul Bazzo (Santiago Lajusticia), un delincuente y actor porno que huye de la justicia tras la procesión de los picados, viola a Kika (Verónica Forqué) tras amordazar a su sirvienta Juana (Rossy de Palma) que es, además, su hermana. En este caso, Zeca, de nuevo un delincuente que huye de la justicia mediante un disfraz de tigre en plena jornada carnavalesca, amordaza a la sirvienta de la casa, Marilia, quien además es su madre, para violar a Vera, después de verla practicando yoga a través de una de las cámaras de vigilancia y confundirla con Gal. Al contrario que en la violación de Norma, en esta ocasión, la secuencia es más larga y mucho más detallada, pues si bien en la anterior no se mostraba la penetración, en esta ocasión la penetración se

13 LORENTE ACOSTA, Miguel & LORENTE ACOSTA, Manuel Javier, *Agresión a la mujer: Maltrato, violación y acoso*, Granada, Ed. Comares, 1998.

14 *Ibid.*

representa explícitamente a través del dolor y los gritos de Vera. En pleno proceso de cambio de sexo, y sin haber tenido ninguna experiencia sexual previa después de la vaginoplastia, la violación supone un gran dolor, físico, psicológico y moral a Vicente/Vera. Añade otro factor traumático al gran trauma que le ha inferido el dominio, la violencia y el poder absoluto que el Dr. Legard le ha infligido desde su secuestro. Un trauma tanto físico como psicológico, no solo por la violación sino también por su forzada conversión en mujer.

Un aspecto a destacar de esta violación es el tono cómico que el disfraz de tigre de Zeca otorga a la secuencia. Zeca, al igual que Paul Bazzo de *Kika* (1993), se presenta como un obseso sexual incontrolable (con una cierta deficiencia psíquica) cuyo único objetivo es satisfacer su apetito sexual. Cuando Zeca viola a Vera, él piensa que es Gal, la esposa del doctor Legard con la que tuvo un *affaire*. Aunque físicamente sean iguales, Zeca duda de que sea Vera, ya que la última vez que la vio estaba ardiendo tras el accidente de coche que ambos sufrieron. Sea Gal o no, Zeca tan sólo piensa en Vera como un cuerpo –recipiente sexual– con el que saciarse. La figura metafórica del tigre nos remite a otro de los referentes que toma Almodóvar a la hora de configurar el personaje de Vera a partir de la novela *El libro de los muertos* (1988) del nobel Elias Canetti, donde aparece la siguiente cita: “el ininterrumpido ir y venir del tigre ante los barrotes de su jaula para que no se le escape el único y brevísimo instante de la salvación¹⁵”. Esta cita hace que se inviertan los personajes y que Vera se convierta en ese tigre que se encuentra en una prisión esperando un instante o momento en el que poder escapar. Sin embargo, aunque en un primer momento lo intente, no podrá escapar ni de la prisión ni de la violación ya que el doctor Legard regresará para castigar al violador y volver a retener a su víctima: Vera.

Esta tercera y última parte del análisis no la dedicaremos a una secuencia en concreto sino que nos centraremos en la relación de poder y la transición genital a la que se ve forzado Vicente por parte del doctor Legard. Como hemos comentado, este último se presenta como un vengador de violadores y protector de las mujeres, aunque no pueda salvar a ninguna de ellas, ya que su mujer Gal se suicidará tras sus intentos por devolverle un rostro libre de quemaduras, al igual que su hija, quien también se suicida durante su estancia en el psiquiátrico. La frustración por no hacer feliz a ninguna de las dos mujeres y la culpa por no protegerlas le llevan a obsesionarse con un modelo de mujer idealizado que plasmará en la figura de Vera. El doctor Legard se presenta como el más despiadado de los maltratadores del filme, un hombre endiosado, con sed de venganza, sin ningún tipo de moralidad ni ética, que impone su poder absoluto a todas las personas de su alrededor. No es un personaje que muestre la violencia a través de la sangre o la fuerza, sino que lo hace de una forma brutal y premeditada, inquietando y produciendo mayor terror en el espectador.

Lo primero que hará con Vicente tras secuestrarle y atormentarle por la violación a su hija, será una vaginoplastia. Posteriormente cambiará cada una de las partes de su cuerpo, incluso su piel, una piel no humana producto de la transgénesis a la que Legard ha bautizado con el nombre de su mujer fallecida: Gal. Legard le ha quitado a Vicente su libertad, su rostro, su cuerpo y su piel, de ahí el título del filme: la piel que habito. Esa piel es protegida por un body¹⁶, a veces color negro y otras simulando el mismo color de la piel, esto hace que Vicente (Vera), con su cuerpo de mujer parezca

15 CANETTI, Elias, citado en ALMODÓVAR, Pedro, *La piel que habito*, Madrid, Anagrama, 2012.

16 ZURIAN, Francisco A., “Almodóvar, la identidad de género buscada: el caso de *La piel que habito*”, in *Imágenes del Eros. Género, sexualidad, estética y cultura audiovisual*, Francisco A. Zurian (Coord.), Madrid, Ocho y medio libros de Cine, 2011, p. 287.

un “robot o maniquí¹⁷”. Estas declaraciones del director nos remiten a diferentes concepciones del cuerpo generado a partir de las cirugías y las prótesis, un cuerpo entre lo humano y lo tecnológico como son las nociones de “cyborg¹⁸”, “cyborguesque¹⁹” o el cuerpo “somático” definido por Beatriz Preciado²⁰, para quien el cuerpo es un aparato somático complejo que intenta romper con el cuerpo soberano masculino. John Money fue el primer médico que en 1947 plantea la manipulación en la configuración del género de un sujeto a través de diferentes intervenciones como son las operaciones quirúrgicas, tratamientos hormonales o las terapias psicológicas. El cuerpo, por lo tanto, pasa ser un archivo de lenguajes y técnicas donde se producen conflictos somato-políticos, lo que hace prácticamente inviable un cuerpo completo y que funcione sin ningún tipo de problemáticas o fisuras. Estas fisuras son las que muestra la piel de Vera, como si se tratara de una de las esculturas de tela que ella construye a través del imaginario de Louis Bourgeois, su piel es cosida y emplastecida por el doctor Legard hasta hacerla una piel resistente a las adversidades de la naturaleza: picaduras de mosquitos e incluso fuego. Aunque su piel sea resistente no es así su fortaleza física, un hecho que lleva a Vicente/Vera al intento de suicidio en dos ocasiones: en la primera, Legard llega a tiempo tras observar su cuerpo reclinado a través de la pantalla de vigilancia, y al visitarla constata que se ha cortado las muñecas; en la segunda, Vera se rajará el cuello aunque Legard de nuevo consigue parar la hemorragia y mantenerla con vida.

Tras esa envoltura prácticamente de acero se encuentra Vicente. La identidad no es como el cuerpo que se puede modificar o cambiar externamente, es un constructo cultural y social del que el sujeto no puede escapar ni renunciar²¹. El doctor Legard hace transexual a Vicente para anular quien es, imponerle un sexo e, incluso, un género a través de los vestidos y maquillajes que le impone. El doctor se erige como el reflejo de la sociedad patriarcal que considera que el género y el sexo son los únicos aspectos que definen la identidad de las personas. Almodóvar muestra una identidad que no se encuentra en el cuerpo que habitamos sino en su interior. La figura de Vera, así como la disonancia entre su cuerpo y su propio yo, nos hacen reflexionar sobre la transexualidad, así como los procesos de transición que atraviesan quienes se encuentran en un cuerpo que no les corresponde y deciden someterse a una operación de reasignación de sexo. La identidad de Vicente/Vera que nos presenta Almodóvar es una performance²², una construcción cultural que cada sujeto construye y/o transforma. Por lo tanto, la identidad parte de la subjetividad del sujeto, una subjetividad que puede subvertir las normas o las tecnologías del género²³.

Además de la cuestión identitaria, consideramos que es pertinente señalar el tratamiento que hace Almodóvar de la sexualidad a través de la figura de Vicente/Vera. La sexualidad conecta con el género en la figura de Vera, ya que es un aspecto ajeno al poder del doctor Legard, algo que

17 ALMODÓVAR, Pedro, *La piel que habito*, op. cit., p. 10.

18 HARAWAY, Donna, “A Cyborg Manifesto: Science, Technology, and Socialist-Feminism in the Late 20th Century”, in *The International Handbook of Virtual Learning Environments*, Joel Weiss, Nolan Jason, Jeremy Hunsinger & Peter Trifonas, (Eds.), Netherlands, Springer, 2006, p. 117–158.

19 COLAIZZI, Giulia, *The Cyborguesque. Subjectivity in the Electronic Age*, Valencia, Episteme, 1995.

20 PRECIADO, Beatriz, *Despatologización y no binarismo*, Sevilla, Universidad Internacional de Andalucía, 2010, extraído de: http://ayp.unia.es/index.php?option=com_content&task=view&id=648 (consultado 17/11/2016).

21 ZURIAN, Francisco A., “Almodóvar, la identidad de género buscada...” op. cit., p. 289.

22 BUTLER, Judith, *Gender Trouble...* op. cit.

23 DE LAURETIS, Teresa, *Technologies of Gender...* op. cit.

no puede transformar o cambiar. De esta forma, si damos por hecho que Vicente es heterosexual por su relación sexual con Norma, al transformarse en Vera su sexualidad queda inamovible, es decir heterosexual. La cuestión es que cuando el doctor Legard intenta mantener relaciones sexuales con Vera, ella rehúye del cuerpo masculino, ya que le siguen gustando las mujeres y no los hombres, por lo tanto, podríamos decir que Almodóvar subvierte la sexualidad de Vera, convirtiendo a Vicente en lesbiana. También podríamos decir que, para el Dr. Legard, Vicente ha muerto transformándose en Vera; pero para Vicente, Vera no existe: únicamente existe él, Vicente, que ha sufrido un crimen sin igual. Le han arrebatado su cuerpo pero no la integridad de quién él es. Lo deja claro cuando se ve en el periódico que está en la mesa del Dr. Legard y, definitivamente, en su declaración final: “Soy Vicente²⁴”. Esta concepción de la sexualidad y del género nos conduce al concepto de “interseccionalidad²⁵”, donde género, sexo y sexualidad se entrecruzan en la complejidad que supone la identidad.

Discusión y conclusiones

Una vez analizado el filme y teniendo en cuenta las herramientas teóricas empleadas para ello, podemos afirmar que *La piel que habito* (2011) es un documento audiovisual a través del que se deconstruye la performance de género mediante la representación de los procesos de construcción de la identidad. Si la crítica, tal y como la entiende Foucault²⁶, es el cuestionamiento continuado de los medios a través de los cuales aceptamos socialmente ser gobernados, la crítica de Almodóvar vendría a poner en cuestión y (re)construir las relaciones de género determinadas por los cuerpos no normativos.

Con respecto a la primera de las preguntas de investigación planteadas al inicio de este artículo (RQ1) ¿Qué herramientas estilísticas, visuales y conceptuales emplea Pedro Almodóvar para representar la violencia explícita y simbólica contra las mujeres? Determinamos que hay dos tipos de violencias presentes en el filme: por una parte, la violencia física a partir de las violaciones de Norma y Vera; y por otra parte, la violencia física y psicológica a la que es sometida Vera/Vicente por parte del doctor Legard. Ambas violencias responden a la violencia machista promovida por el patriarcado, ya que queda patente que la violencia ejercida sobre la mujer es un ejercicio de poder en el que demostrar la supremacía de la fuerza del hombre frente a la indefensión y debilidad de la mujer. En ninguna de las violaciones, las mujeres pueden impedir tal acto o vengarse del agresor, sino que es el doctor Legard el encargado de castigar a Vicente y matar a Zeca. Sin embargo, Vera/Vicente sí que se venga del maltrato físico y psicológico al que ha estado sometida/o, al matar al doctor Legard. Aunque en este caso, y en línea con lo señalado en el análisis, es un hombre, Vicente, quien mata a Legard, ya que él nunca llega a ser mujer.

Si atendemos a la segunda pregunta de investigación que planteamos (RQ2) ¿Qué elementos intervienen en la disociación de género y cuerpo dentro del filme *La piel que habito*? Podemos

24 ALMODÓVAR, Pedro, *La piel que habito*, *op. cit.*, p. 152.

25 PLATERO, Raquel Lucas (Ed.), *Intersecciones: cuerpos y sexualidades... op. cit.*

26 FOUCAULT, Michel, “¿Qué es la crítica?” [Crítica y Aufklärung], *Daimon Revista Internacional de Filosofía* 11 (1995), p. 5-26. <http://revistas.um.es/daimon/article/view/7261/7021> (consultado 17/11/2016).

afirmar que uno de los elementos principales a la hora de demostrar la disociación entre género y cuerpo es el proceso de reasignación de sexo al que es sometido Vicente hasta ser convertido por Legard en Vera. Pedro Almodóvar toma el recurso de la transexualidad y el travestismo como un modo de romper con la definición del género en función de la fisicidad de los genitales. Si bien éste ha sido un recurso recurrente a lo largo de toda su filmografía con personajes como Tina en *La ley del deseo* (1987), Lola o Agrado en *Todo sobre mi madre* (1999), así como Zahara, Paca o Ignacio en *La mala educación* (2004). En el caso de *La piel que habito* (2011), el tratamiento de la transexualidad es distinto, ya que es impuesta, no deseada, eso hace que la disociación entre género y sexo sea más evidente. A pesar de que Vera ha perdido su miembro viril sigue considerándose un hombre, además mantiene su heterosexualidad ya que le siguen gustando las mujeres, aunque en un contexto patriarcal, sería categorizado/a como lesbiana.

A modo de discusión sería importante retomar el tratamiento que hace Almodóvar de la violación en *La piel que habito* (2011), más concretamente la violación de Vera por parte de Zeca vestido de tigre. Partiendo de la consideración del filme como una crítica feroz a la degradación y violencia contra el cuerpo femenino, Almodóvar trata de producir agencia sin poder abandonar por completo las formas materiales de violencia del discurso dominante, tal y como enuncia Butler²⁷ “repudiar la ley en forma de catamiento paródico”, de esta forma podemos entender la figura del “Tigre”, así como la agresión a su madre o la violación de Vera, una parodia del hombre que únicamente puede poseer a la mujer a través de la fuerza y la violencia.

Por último, sería importante señalar otro aspecto que no hemos podido desarrollar durante el análisis pero que sería pertinente tener en cuenta, como es el tratamiento de la mirada escopofílica dentro del cine de Almodóvar. En *La piel que habito* (2011), esta mirada se representa de forma explícita a partir de la mirada del doctor Legard a través de la pantalla de grandes dimensiones desde la que vigila a Vera (y se deleita con ella, como su creación, con su cuerpo, con su belleza, con el hacer presente el rostro de Gal). En esa imagen, Vera se encuentra reclinada sobre la cama, con esa gestualidad seductora y pasividad atribuidas al reposo femenino a lo largo de la historia del arte, tal y como el mismo director recrea a partir de la *Venus de Urbino* (1538) de Tiziano que se encuentra colgada en las paredes de la casa donde Vera está retenida. Sin embargo, en esta representación hay algo distinto. Por una parte, está presente el espectador, el doctor Legard, que a modo de espejo imita la postura reposada de Vera en sentido inverso. Y por otra parte, Vera rompe ese momento de placer con una mirada fija a cámara a través de la cuál interpela amenazante al sujeto al que excita. De esta forma, Almodóvar quiebra la tradicional mirada escopofílica del cine²⁸, otorgando el control del placer a la mujer, protagonista última en toda su filmografía.

27 BUTLER, Judith, *Gender Trouble... op. cit.*

28 MULVEY, Laura, “Visual Pleasure and Narrative Cinema”, in *Visual and Other Pleasures*, Laura Mulvey, London, Palgrave Macmillan UK, 1989, p. 14–26.

Bibliografía

- ABRIL, Gonzalo, *Análisis crítico de textos visuales*, Madrid, Síntesis, 2007.
- AGUILAR BARRIGA, Pilar, “La representación de las mujeres en las películas españolas: un análisis de contenido”, in *Cine y género en España: una investigación empírica*, Fátima Aguilar, Javier Callejo, Pilar Pardo, Inés París, Esperanza Roquero & Pilar Aguilar (coord.), Madrid, Cátedra, 2010, p. 211-274.
- ALLINSON, Mark, *A Spanish Labyrinth: the Films of Pedro Almodóvar*, London, IB Tauris, 2001.
- ALMODÓVAR, Pedro, *Comments on The Skin I Live In*, Pressbook, Madrid, 2011.
- ALMODÓVAR, Pedro, *La piel que habito*, Madrid, Anagrama, 2012.
- BONORINO RAMÍREZ, Pablo Raúl, *La violación en el cine*, Valencia, Tirant lo Blanch, 2011.
- BOURDIEU, Pierre, *Masculine Domination*, Stanford (USA), Stanford University Press, 2001.
- BUTLER, Judith, “Variations on Sex and Gender: Beauvoir, Wittig, and Foucault”, *Praxis International* 4 (1987), p. 505-516.
- , *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*. New York/London, Routledge, 1990.
- , *Bodies that Matter: On the Discursive Limits of Sex*, New York/London, Routledge, 1993.
- CABALLERO GÁLVEZ, Antonio A., *La representación de la (s) masculinidad (es) en el videoarte español (2000-2010)*, PhD en Comunicación Audiovisual, Periodismo, y Relaciones Públicas: Universidad Complutense de Madrid: 2013 (18/02/2013).
- CIXOUS, Hélène, “The Laugh of the Medusa”, en *Feminisms: An Anthology of Literary Theory and Criticism*, Robyn R. Warhol & Diane Price Herndl, New Brunswick (USA), Rutgers University Press, 1997, p. 347-362.
- COLAIZZI, Giulia, *The Cyborguesque. Subjectivity in the Electronic Age*, Valencia, Episteme, 1995.
- D'LUGO, Marvin & VERNON, Kathleen M. (Coord.), *A Companion to Pedro Almodóvar*. Malden (USA) & Oxford (UK), Wiley-Blackwell, 2013.
- DE BEAUVOIR, Simone, *The Second Sex*, London, Random House, 2014 [1948].
- DE LA CONCHA, Ángeles, *El sustrato cultural de la violencia de género*, Madrid, Síntesis, 2010.
- DE LAURETIS, Teresa, *Technologies of Gender. Essays on Theory, Film, and Fiction*, Bloomington e Indianapolis (USA), Indiana University Press, 1987.

- EPPS, bradley S., & KAKOUDAKI, Despina (Eds.), *All about Almodóvar: A Passion for Cinema*, Minneapolis (USA), University of Minnesota, 2009.
- FOUCAULT, Michel, “¿Qué es la crítica?” [Crítica y Aufklärung], *Daimon Revista Internacional de Filosofía* 11 (1995), p. 5-26. Disponible en: <http://revistas.um.es/daimon/article/view/7261/7021> (consultado 17/11/2016).
- GIL CALVO, Enrique, *El nuevo sexo débil: los dilemas del varón posmoderno*, Madrid, Temas de hoy, 1997.
- GOFFMAN, Erving, “Gender Advertisements,” *Studies in the Anthropology of Visual Communication* 3 (1979), p. 69–154.
- HARAWAY, Donna, “A Cyborg Manifesto: Science, Technology, and Socialist-Feminism in the Late 20th Century”, in *The International Handbook of Virtual Learning Environments*, Joel Weiss, Jason Nolan, Jeremy Hunsinger & Peter Trifonas (Eds.), Netherlands, Springer, 2006, p. 117–158.
- JAMESON, Fredric, *Postmodernism, or, the Cultural Logic of Late Capitalism*. Durham (USA), Duke University Press, 1991.
- LACAN, Jacques, & MILLER, Jacques-Allain, *On Feminine Sexuality: The Limits of Love and Knowledge*, vol. 20, New York (USA), WW Norton & Company, 1998.
- LORENTE ACOSTA, Miguel & LORENTE ACOSTA, Manuel Javier, *Agresión a la mujer: Maltrato, violación y acoso*, Granada, Ed. Comares, 1998.
- MULVEY, Laura, “Visual Pleasure and Narrative Cinema”, in Laura Mulvey, *Visual and Other Pleasures*, London, Palgrave Macmillan UK, 1989, p. 14–26.
- PLATERO, Raquel Lucas (Ed.), *Intersecciones: cuerpos y sexualidades en la encrucijada*, Barcelona, Bellaterra, 2012.
- POSTIGO GÓMEZ Inmaculada & JORGE ALONSO, Ana (Coord.), *El tratamiento informativo de la violencia contra las mujeres*, La Laguna (Tenerife), Sociedad Latina de Comunicación Social. Disponible en: <http://www.cuadernosartesanos.org/2015/cac86.pdf> (consultado 17/11/2016).
- PRECIADO, Beatriz, *Despatologización y no binarismo*, Sevilla, Universidad Internacional de Andalucía, 2010. Disponible en: http://ayp.unia.es/index.php?option=com_content&task=view&id=648 (consultado 17/11/2016).
- SOLANS, Piedad, “Contraviolencias: prácticas artísticas contra la agresión de la mujer”, *Exhibition catalogue*. Donostia-San Sebastián: Diputación Foral de Gipuzkoa, Koldo Mitxelena Kulturunea, Sala de Exposiciones, 2010. Disponible en: http://kmk.gipuzkoakultura.eus/attachments/article/81/Kontraindarkeriak_katalogoa.pdf (consultado 17/11/2016).

- SOLIÑO PAZÓ, María Mar, “La figura de la mujer en el cine de Almodóvar”, *Revista internacional de culturas y literaturas* 1 (2011), p. 86-90. Disponible en: <http://www.escritorasyescrituras.com/la-figura-la-mujer-cine-almodovar/> (consultado 17/11/2016).
- TAKÁCS Judit, “Social Exclusion of Young Lesbian, Gay, Bisexual and Transgender (LGBT) People in Europe”, en *ILGA-Europe and IGLYO* (Abril 2006, Bruselas). Disponible en: <https://www.salto-youth.net/rc/cultural-diversity/publications/archive/> (consultado 17/11/2016).
- THOMPSON, John, *Ideology and Modern Culture: Critical Social Theory in the Era of Mass Communication*, New York (USA), John Wiley & Sons, 2013.
- TRUMEL, Nelly, “Les femmes, la violence et la guerre”, en *Femmes et violences dans le monde*, in Michèle Dayras (Ed.), Paris, L’Harmattan, 1995, p. 61-64.
- VERGINE, Lea, *Il corpo come linguaggio*, Milan, Giampaolo Prearo Editore, 1974.
- ZURIAN, Francisco A., “Almodóvar, la identidad de género buscada: el caso de *La piel que habito*”, en *Imágenes del Eros. Género, sexualidad, estética y cultura audiovisual*, in Francisco A. Zurian (Coord.), Madrid, Ocho y medio libros de Cine, 2011.
- ZURIAN, Francisco A. & CABALLERO GÁLVEZ, Antonio A., “¿Tiene la imagen género? Una propuesta metodológica desde los Gender Studies y la estética audiovisual”, en *Actas del 2º Congreso Nacional sobre Metodología de la Investigación en Comunicación (AE-IC- UVA)* (2013, Segovia). Disponible en: <http://uvadoc.uva.es/bitstream/10324/3049/1/Tiene%20la%20imagen%20genero.pdf> (consultado 17/11/2016).
- ZURIAN, Francisco A. & VÁZQUEZ VARELA, Carmen (Coord.), *Almodóvar: el cine como pasión*, Cuenca, Universidad de Castilla, 2005.