

Identidad, masculinidad, y memoria: el cuerpo *queer* en la obra de Pedro Almodóvar

Matt F. Pieri
Ashburn, Virginia

A Thesis Presented to the Undergraduate Faculty
of the University of Virginia
in Candidacy for the Degree of Bachelor of Arts in Spanish,
Distinguished Majors Program

Department of Spanish, Italian, and Portuguese

University of Virginia
May 2021

Fernando Operé DocuSigned by:
Fernando Operé
4CB7F88CAE07481...

Samuel Amago DocuSigned by:
Sam Amago
A664FC434BF7417...

Abstract:

The Francoist Regime in Spain was a dark period marked by national isolation, oppression of marginalized people, and repression and formation of latent desires. Specifically, the Regime realized queer oppression through legislation, medicalizing queerness as a psychic abnormality and seeking to 'reeducate' queer people through institutionalization and torture. However, the Regime's contemporaneous glorification of the male figure and hunger for dominance paired with this very phobia of queerness created the space for homosexual desire to percolate. These queer desires would be unleashed during the Transition to Democracy and the appropriately named 'Años del Destape' as part of a countercultural revolution that would be reflected in all cultural aspects. The aim of this paper is to demonstrate how the cinematographic works of Pedro Almodóvar are exemplary of this subversive transitional time in Spanish history and unearth many of the changes in Spanish identities while reflecting some of the core tendencies of the Francoist regime with respect to queerness: medicalization, misogyny, phallocentrism, narcissism, and hegemonic masculinity. Furthermore, the Almodóvarian landscape manifests the shifting nature of queerness by creating a dichotomy between portrayals of specularity and tactility (akin to the paradigm created by Barbara Zecchi) and confounding expectations for gender and sexuality. As an auteur, Almodóvar fuses his own life with his films to produce metacinematography and distort the confines of creator and creation as well as his own queerness in a way that is analogous to Spain and its own identity.

I: Introducción:

Francisco Franco tomó poder del estado español después de la Guerra Civil Española en 1939, y desde ese año, empezó un periodo de opresión. La dictadura del General Franco duró hasta 1975 con su muerte, y en la etapa desde 1975 a 2003 sucedió la Transición a la democracia, un proceso que implicaba la reestructuración total del gobierno español, la creación de nuevas leyes, y la redacción de una constitución. Por otra parte, España experimentó una gran explosión contracultural, parte de la cual involucró la libertad sexual hasta entonces desconocida. Este proyecto de tesis se propone investigar la liberación sexual y la problemática de ser *queer*¹ durante la Transición a través de la obra cinematográfica de Pedro Almodóvar, que funciona como vehículo a través del cual se desempeñará este trabajo. La obra de Almodóvar es representante y paralela al periodo durante los Años del Destape, y plasma esta explosión de libertad con respecto a la identidad *queer* después de un periodo de represión. Además, argumento que las tendencias en cuanto a la problemática de ser *queer* en España durante y después de Franco reflejan los mismos principios de la dictadura: el narcisismo, la misoginia, la masculinidad hegemónica, y los papeles sexuales y de género rígidos.

Para desenredar este tema, hay que investigar cómo las personas *queer* se presentan en el arte emblemático durante y después de la Transición, y me enfoco en la representación *queer* con respecto a los temas de la especularidad² y la psiquis. La producción filmica de Almodóvar no solo materializa esta erupción de las perspectivas marginalizadas en el contexto de una cultura históricamente hegemónica y oprimida, sino también funciona como una apertura para la

¹Elegí utilizar la palabra *queer* ya que la palabra 'homosexual' se encuentra muy limitada. El identificador más general *queer* representa aquellas identidades que no son cisgéneras o heterosexuales.

²Éste es otro término que emplearé en mis discusiones de las películas, y quiere decir la cualidad especular del reflejo.

discusión de temas *queer*. Para este trabajo me propongo estudiar algunas de sus obras sobresalientes: *Dolor y gloria*, *Hable con ella*, *La mala educación*, *Matador*, *La piel que habito*, *La ley del deseo*, y *El laberinto de pasiones*.

II: La identidad española y almodovareña:

Antes de 1975: Pasividad, legalidad, y narrativas borradas

Después de la 1ª Guerra Mundial, el machismo se hizo prominente, y la masculinidad se convirtió en una fuerza penetrante en la sociedad fascista. El fascismo, especialmente el de Franco, buscaba evitar y demonizar la afeminación, y por eso había un temor que la homosexualidad masculina significara pasividad o feminidad. Como resultado, el franquismo quería contener y restringir la homosexualidad porque la consideraba desviada (Pérez-Sánchez). No obstante, el fascismo simultáneamente tenía una “fascination with the beauty of the vigorous, youthful male body and with male bonding” (Pérez-Sánchez, *Queer Transitions* 12). El cuerpo muscular del varón expresaba el zénit del fascismo que también se orientaba con las ideas reforzantes de la masculinidad hegemónica y el machismo español. Representaba también este cuerpo herculino una mentalidad disciplinada y fortalecida. Además, la falta de batalla y violencia en España después de la 1ª Guerra Mundial amplió aún más el conflicto interior y el sentimiento de agitación, que añadió a la confusión en cuanto a la identidad española. Esta llamada “disonancia cognitiva” (la existencia de pensamientos contradictorios en la mente) entre la adoración al cuerpo masculino y la homofobia también creaba el espacio para la homosexualidad, y provocó el subsecuente pánico que tuvo Franco para criminalizarla y utilizar la legislación como arma contra *queerness*. No hay que olvidar la posición de la Iglesia en cuanto a la homosexualidad y que Franco era un ferviente católico, un hombre que pensaba haber sido elegido por Dios.

España ya se encontraba en un lugar marginalizado en Europa, y había una ansiedad de separación y aislación que facilitó esta auto-corrección que pretendía obliterar “desviaciones” sociales. Era la única dictadura fascista en Europa restante; en ese entonces, España se estaba

retirando del resto de Europa. El estado español también experimentó varios problemas con la economía después de la 2ª Guerra Mundial, especialmente en los años 40s (“Los años del hambre”), y continuó con estos problemas hasta los 60s. Específicamente, se decretó un bloqueo económico a España durante su periodo de fascismo que casi todos los países siguieron.

Adicionalmente, España no recibió los beneficios del Plan Marshall ya que continuaba siendo fascista, que aún más resaltaba su aislamiento. El llamado “milagro económico” ocurrió en los años 1960s, y lo que realmente ayudó España era el turismo, la nueva fuerza obrera emigratoria, e las inversiones. También, el apoyo financiero de los EEUU durante la Guerra Fría ayudó mucho al estado español. Eso hizo que España no estuviera tan excluida, y que tuviera más acceso a la información y las ideas globales, que en parte cambiaron las actitudes como resultado del flujo del turismo; no obstante, eso no cambiaría la situación de la marginalización. Debido a su posición, la dictadura franquista quería imponer su dominio por culpa de su estado político y económico después de la Segunda Guerra Mundial.

El franquismo temía el debilitamiento y la feminización cultural, y “Spain’s marginality vis-à-vis Europe must have been perceived as a passive, feminized position... far from the self-aggrandizing versión of the regime as a hyper-virile, legitimate government” (Pérez-Sánchez, *Queer Transitions* 20). Entonces, el hombre homosexual constituía una amenaza que “threatened Francoist legitimacy to its core” ya que representaba un hombre pasivo (Pérez-Sánchez, *Queer Transitions* 20). No se imaginaba que los hombres bajo el franquismo tuvieran alguna relación homosexual, ya que serían feminizados. Hay que pensar también cómo el falocentrismo estaba arraigado en la cultura española: dentro del sistema binario de la heterosexualidad, una relación sexual se compone estrictamente por hombre y mujer. Por eso se asume que él que es “pasivo” o “sodomizado” tiene que ser femenino. Según Gonzalo Queipo de Llano, uno de los generales

franquistas, “cualquier afeminado o desviado que insulte el Movimiento será muerto como un perro;” esta aseveración expresa los antecedentes ideológicos de la homofobia española (Luis Valenzuela). Se basa en la idea de la masculinidad hegemónica, en que las perspectivas de cómo “debe” comportar el hombre caben dentro de la estructura binaria del género. La masculinidad hegemónica hace que las perspectivas masculinas y viriles sean legitimadas, mientras las que son más femeninas consideradas inferiores. El franquismo entonces apoyaba la masculinidad hegemónica, y el machismo se encontraba más influyente que nunca.

Había una obsesión con la codificación de la homosexualidad jurídicamente ya que constituía el método más asequible para que el régimen franquista la pudiera contener. Según La Ley de Peligrosidad y Rehabilitación Social, el régimen franquista pudo enviar a los homosexuales a una institución de reeducación, y aquí reaparece el patologizar de la homosexualidad. La Ley de Vagos y Maleantes declaraba que los homosexuales tenían que ser internados y separados de la sociedad, y La Ley de Peligrosidad y Rehabilitación Social reforzó el uso de cárceles y manicomios. El juez franquista Antonio Sabater consideraba la homosexualidad una enfermedad, ya que presentaba “a threat to the heterosexual family, the foundation of Franco’s regime” (Pérez-Sánchez, *Queer Transitions* 23). La homosexualidad, como he explicado, presentaba una amenaza a la pasividad masculina y la potencia para la feminización.

¿Qué podríamos decir sobre las narrativas lesbianas bajo el franquismo? Lo opuesto de un hombre homosexual y tal vez “femenino” era ser lesbiana en los ojos del franquismo y significaba ser mujer viril. Es decir, era otra manera de problematizar el estatus de una mujer exitosa. Según Sabater, las lesbianas existen porque los hombres las rechazan, y son insatisfechas sexualmente (Pérez-Sánchez, *Queer Transitions* 33). Hay que notar que los hombres son el foco

de todo dentro de este paradigma, y el cuerpo lesbiano es rechazado, ignorado, y silenciado por la España franquista, que borraría sus narrativas y disminuiría su lucha más adelante para la igualdad. Hubo muy pocos casos de lesbianas que se castigaron por ser homosexuales, porque casi ignoraban la homosexualidad entre mujeres. La misoginia y el odio hacia rasgos femeninos, entonces, aparece claramente como una característica destacada incluso en la discriminación contra los homosexuales debido al enfoque total hacia el hombre homosexual. La homofobia velaba el deseo homoerótico, y, por otro lado, reinscribiría la misoginia, ya que también excluiría a las mujeres.

Estas raíces jurídicas habían cementado el concepto de la medicalización³ de la homosexualidad, un tema que ha dejado huellas hasta hoy. Este patologizar de la homosexualidad bajo el franquismo tenía varias facetas: la eugenesia, el electrochoque, el manicomio, y las lobotomías. La ley “masks punishment as rehabilitation, as the ‘cure’ of the deviant criminal, and thus attempts to reinsert him or her into ‘normal’ society” (Pérez-Sánchez, *Queer Transitions* 28). Este deseo franquista de contener y rehabilitar la homosexualidad es más insidioso, ya que tiene que ver con cambios en la psiquis y buscaba re-educar a los homosexuales. El Centro de Huelva es un ejemplo de una facilidad que llevaba a cabo esta re-educación, con “tratamientos” como terapia de electrochoque y aversión “terapéutica” a la pornografía homosexual. He indicado que el lesbianismo raramente se castigaba; no había ninguna legislación en cuanto al lesbianismo, y fueron casi inexistentes los casos de mujeres *queer* que iban a ser “re-educadas.” ¿Por qué? Porque la relación lesbiana siempre faltaba de hombre.

³Otro término que usaré extensivamente es la medicalización, que se define como un proceso en el que condiciones o rasgos naturales del ser humano se hacen condiciones *médicas*. En este caso, se trataba la homosexualidad como una enfermedad mental.

¿Qué buscaba realizar el activismo *queer* en España después de Franco? Concluyo esta sección con un fragmento que proviene de la carta del activista español Armand de Fluvià al activista americano Robert Roth que contiene implicaciones sistémicas:

“Our job with respect to heterosexuals is to influence them and to establish a dialogue with open-minded people in the Church, the arts, medicine, law, sociology, the press, etc. to inform them, as far as we are able, of what we really are, and to attempt to change, little by little, the ideology they have about homosexuality—which is totally stereotyped—and into which the system has indoctrinated them” (Pérez-Sánchez, *Queer Transitions* 32).

Transiciones e identidad

La transición democrática fue un proceso que transcurrió entre el 20 de noviembre de 1975 hasta el 6 de noviembre de 1978, fecha en que se consolidó la democracia con una nueva constitución. La primera instancia del Orgullo Gay en España se celebró en 1977, y este sentimiento de celebración es palpable en las obras artísticas como aquellas de Almodóvar que discutiré.

La movida madrileña fue un fenómeno de expresión cultural popular que ocurrió durante los años 1980s iniciado por un grupo de gente marginalizada pero también activistas e intelectuales, como Pedro Almodóvar. Este movimiento vería una explosión contracultural después de la opresión sostenida por el franquismo. Lo que precipitó y se soltó después del franquismo en la sociedad española se asemeja al concepto psicoanalítico de Freud de la “formación reactiva:” después de tantos años de represión, hubo una explosión de todo lo opuesto, que incluyó el *queering* de la cultura y sociedad española y la liberación sexual. Esta liberación y el cambio radical efectuaron todo lo oprimido: los tabúes como la homosexualidad,

el sexo, los fetiches, las drogas, el arte y la música subterránea. Éste fue un movimiento posmoderno que ciertamente dejaría a la generación más antigua sorprendida. Después del trauma que endureció el país y la fragmentación que la dictadura ocasionó, la cuestión ontológica de la identidad (española y también individual) vendría a la vanguardia.

La transición elevaba preguntas de cómo se deben desenredar temas con la identidad del género y la sexualidad, y cómo interpretamos sus representaciones estéticas. Específicamente, hubo una transición con respecto a las percepciones y la performatividad del género, y nuevas obras literarias producidas por escritores *queer*. También se produjeron cambios en cuanto a la cultura alta, que está “often fascinated with low cultural aesthetics while it simultaneously rejects them, dramatizing a wavering between introjection and disavowal of low cultural elements” (Pérez-Sánchez, *Queer Transitions* 2). Este estado liminal entre las estéticas culturales bajas y altas es característica del arte durante la transición y lo expresa muy bien la obra de Almodóvar. Sin embargo, todavía había una falta de perspectivas *trans* y lesbianas en el arte, y una falta de perspectivas de esta llamada “low culture,” una secuela perdurable de la repetida carencia de estas narrativas y la valorización constante de perspectivas hegemónicas.

La masculinidad y el arte

Antes de discutir la obra de Almodóvar, es crucial ser consciente del uso de la hermenéutica para lograr un análisis bastante a fondo. Según la idea del “lector entendido” en *Julia* por Ana Maria Moix, hay que analizar la obra de Almodóvar en el modo de *allegoresis* como “a reader who is family, who is queer, one who can understand (*entender*)... queer writing between the lines” (Pérez-Sánchez, *Queer Transitions* 36). Además, *entender* “has traditionally been employed in the Spanish gay male world as a safe code-word for finding out the orientation of a potential sexual partner...by way of the question ¿*Entiendes?*” (Pérez-Sánchez, *Queer*

Transitions 37). Había que usar estos métodos clandestinos para comunicar con otros homosexuales, ya que la comunicación explícita no era una opción bajo el franquismo. Sin embargo, este paradigma masculino falta en las perspectivas lesbianas.

La definición de masculinidad bajo Franco era hegemónica, limitada, y frágil; la amenaza de no ser bastante masculino hace hincapié y causa la obsesión por los rastros femeninos. El toreo es ejemplar de cómo la masculinidad española e identidad española (y también los ideales bajo de Franco) representan la glorificación del cuerpo varonil y la penetración fálica. Por otro lado, ¿no son los hombres los que son feminizados y penetrados en este caso por los cuernos de los toros? El toreo puede representar la misma pasividad que buscaba evitar el franquismo. El falo siempre es el foco de todo; es el punto de partido para todo. En la misma línea, esto quiere decir que la castración significa el último castigo: es perder la voz y todo el poder en el mundo franquista, y es como convertirse en mujer, que significa la pérdida de todos los privilegios varoniles. Hay un cisma en la crítica sobre la identidad *trans* en el arte y cómo el cambio de sexo puede vincularse con la identidad española y los cambios y temores en cuanto a la identidad nacional. *La piel que habito* es una obra de Almodóvar que nos habla de ser transgénero; puede funcionar como una metáfora o *allegoresis* para la Transición democrática o, por otro lado, puede significar el ocultar de “conservative intentions” que se orientaban con el franquismo (Pérez-Sánchez, *Queer Transitions* 94). Más adelante, discutiré las debilidades de este argumento binario.

En un mundo en que la masculinidad se valoriza, la feminidad puede “be boldly claimed as an intrinsic tool of resistance” (Hale y Ojeda 312). La normatividad del género se encuentra interrumpida por las expresiones de la feminidad en sus varias facetas. Sostengo que el hombre gay (especialmente el que es blanco) todavía puede oprimir y borrar los aspectos femeninos ya

que participa en la masculinidad hegemónica que apoya al hombre. Es decir, un hombre gay que es masculino y que demuestra odio hacia la feminidad es protegido bajo esta hegemonía porque conforma: “any threat to this structure is managed through the production of misogyny... if power over women is not continuously displayed, men risk losing their credentials, and being read as homosexuals” (Hale y Ojeda 314). ¿Puede ser posible que, al nivel hondo de la psiquis del hombre gay, la misoginia es un rasgo prominente?

Argumento que la misoginia está arraigada en la política gay, y según la historiadora Marie-Jo Bonnet, la mimesis puede ser un aparato responsable de eso. En este contexto, la mimesis quiere decir la imitación de otro para la protección propia. La manera en que los hombres homosexuales históricamente adherían a la masculinidad hegemónica, buscando legitimar las perspectivas masculinas en vez de las femeninas, es un ejemplo de la mimesis; según Bonnet, “today it triumphs by occulting lesbians and the difference between the sexes,” que deshace el trabajo hecho por feministas para los derechos *queer* (Bonnet 266). Incluso entre los homosexuales aparece la misoginia, y argumento que los hombres *queer* se benefician del estatus masculino, y seguirán reivindicando su posición por encima de las que son femeninas. Bonnet subraya la divergencia entre los motivos de los gays y las lesbianas en los movimientos *queer* franceses: los hombres gays querían saborear el placer de una relación homosexual, mientras las lesbianas luchaban sí para el amor sin juicio, pero también se encargaban de amplificar las voces femeninas. Se encuentra que aquí *el placer sexual* es el tema polarizador. ¿Puede ser que, debido a su deseo solamente para los hombres y su privilegio masculino, los hombres gays ignorarán y juzgarán aún más a las mujeres?

¿Quién es Pedro? La piel que habita el cineasta

En la crítica hay mucha dificultad en separar la creación y el creador. Hay dificultades para los expertos también en sintetizar una definición coherente de quién es Pedro Almodóvar, que es reminiscente al mismo problema que se presenta en “Borges y yo.” Aunque a veces Almodóvar desempeña el papel del auteur, siempre habrá una diferencia entre Almodóvar, la figura pública, y Pedro, la percepción de sí mismo. Él mismo ha admitido que “durante mucho tiempo [ha] tenido la tentación de cambiar de nombre y dejar de ser Almodóvar” (Cerdán y Fernández Labayen 129).

Sin embargo, hay un cierto nivel innegable del auteurismo que es integrado en su obra, porque “rooted in that role is the implicit view that the auteur is tied to but not constrained either by genre or nation” (D’Lugo y Vernon 6). El cineasta puede velar varios aspectos de su vida y puede ocultar o ficcionalizar partes de su vida con el cine. Alberto Mira argumenta que sus películas incluyen muchos objetos de la memoria (como fotos u otros objetos recordativos de la adolescencia) para lograr “bring back the past in its *physicality*, to the diegesis” (Mira 92, énfasis mío). Entonces, hay que prestar atención a las minucias. Según Mira, la aldea y el área rural son parte del pasado del director, una fuente de nostalgia sobre la juventud, mientras la ciudad se asocia con una nueva identidad que argumento que es *queer* (Mira 96). La juventud también se asocia con su educación franciscana mientras su mudanza a Madrid le permitió involucrarse en varios proyectos artísticos de varios medios representativos de la Movida. Además, argumento que adentro de cada película que hizo Almodóvar hay una permutación nueva, una distorsión nueva de la vida de Almodóvar, y el arte se integra y se fusiona con la vida del artista.

La obra almodovareña y la problemática de la identidad del creador reflejan la misma cuestión de la identidad en España y la dificultad de desenredarla debido a su fragmentación. El cuerpo de Franco resistió a la muerte exactamente como la imagen de Franco el dictador ha

lanzado una influencia muy grande sobre la cultura española que permanece hasta hoy. Hay una cierta ambivalencia paternal en la obra almodovareña, ya que varias de sus películas carecen de un padre. Los críticos asocian su retratamiento paternal a Franco, que, a pesar de su ausencia, tendrá efectos psicoculturales duraderos. Dean Allbritton argumenta que Almodóvar repetidamente vincula la masculinidad a la muerte, que crea aperturas para mutar la definición del género masculino (Allbritton 227).

Josetxo Cerdán y Miguel Fernández Labayen subrayan la diferencia entre construcciones del director en un aspecto personal y en un aspecto cinematográfico o popular; es decir, la diferencia entre *Pedro y Almodóvar* (Cerdán y Fernández Labayen 132). También destacan una frase que Almodóvar ha dicho repetidamente en sus entrevistas sobre una de sus películas: *La ley del deseo* “‘is not a scandalous film,” y es así que Almodóvar se dedica a la política de respetabilidad para cambiar el canon cinematográfico español (Cerdán y Fernández Labayen 134). Lo que sí es extraño es que el cine de Almodóvar ocupa un espacio liminal entre las fronteras del cine español que interrumpe con un canon del cine español que es más tradicional mientras que busca ser “moderno” como una parte de una nueva onda de cineastas españoles.

III: Las películas

La piel que habito

La piel que habito trata del cirujano plástico Robert Ledgard y su relación con su prisionera, Vera. La esposa de Ledgard, Gal, sufre un accidente con el coche cuando intenta escaparse con su amante Zeca, y está quemada hondamente. Ledgard la cuida vigilantemente; sin embargo, ella se arroja por la ventana cuando ve su reflejo en el espejo, y su hija Norma es testigo al suicidio. Como resultado, Norma está completamente traumatizada para siempre. Años después, Norma es violada por un joven, Vicente, después de una boda en medio de su estado de confusión debido a sus medicamentos ansiolíticos. Norma está traumatizada de nuevo, y Ledgard persigue y toma a Vicente cautivo. Como castigo, Ledgard le hace una vaginoplastia a Vicente, y Vicente se convierte en Vera, y desarrolla una relación amorosa entre ellos. Vera es prisionera de Ledgard, pero logra escaparse después de matar a Ledgard.

Invocaré en mi discusión de ésta y las siguientes películas el concepto de lo que voy a llamar la “espejularidad” versus la tactilidad, parecido al paradigma de optividad y hapticidad creado por Barbara Zecchi. Para Zecchi, hay una transición desde la escotofilia (el placer visual, que también se llama la optividad) y la hapticidad (la visualidad táctil) desde la primera hacia la segunda en la obra de Almodóvar (Zecchi 33). Estas dos etapas, mientras son distintas, influyen una en la otra. Aunque la óptica y la háptica combinan sinesteticamente, Zecchi cree que la háptica es más *queer*. La sociedad típicamente ha favorecido un tipo de cine que es masculino y que se enfoca en el hombre, y ha vinculado todo lo óptico (lo espejular) con la masculinidad, y todo lo háptico (lo táctil) con la feminidad. La obra de Almodóvar logra perturbar estas asociaciones con el género, como veremos en las discusiones subsecuentes.

Al principio de la película, Vicente trabaja con ropa en una boutique, un acto táctil y clásicamente femenino. En la boutique, Vicente no para de coquetear con su colega Cristina, aunque sepa que ella es lesbiana, hasta confeccionar un vestido para ella porque quiere verla vestida con él. “Pues si tanto te gusta, pónelo tú” Cristina le dice a Vicente sobre el vestido, una frase irónica, ya que sabemos que Vicente será Vera dentro de poco, y uno de los únicos consuelos al final de la obra es que abre la posibilidad amorosa entre Cristina y Vera, ya que Vicente ahora es mujer. Es importante notar cómo este giro produce una apertura hacia el amor lesbiano.

Después de conocerse en la boda, Vicente cree que Norma está buscando un encuentro sexual, y aunque él nunca recibe el consentimiento de ella, ya que sus medicamentos ansiolíticos le ponen en un estado semiconsciente, él la penetra. Después de este suceso traumático, Norma está hospitalizada, y se esconde en el armario al ver a su padre (véase la figura 1.1). Según los médicos, ella teme a los hombres, lo que sugiere que ella sea otro personaje *queer*. La pérdida de Norma y su velada *queerness* en la película se parecen mucho a las borradas narrativas lesbianas en España, y cómo el privilegiar del aspecto masculino crea poco espacio para que otros existan. Además, se puede notar la apariencia nueva de la medicalización de la homosexualidad como un estado psíquico, que esta vez es marcada por el volver al armario y la represión del deseo *queer*.



(Figura 1.1: Norma se esconde en el armario)

Convertirse en mujer funciona como castigo para Vicente por la violación que comete. Es perder el falo: el poder, el que penetra, el que hace daño. Me enfoco ahora en el cuerpo varonil cuando Robert riega a Vicente en el cobertizo. La cámara amplía la imagen de su cuerpo que está casi desnudo con ropa blanca transparente, una de las últimas veces que muestra el cuerpo físicamente varonil de Vicente antes de que se convierta en Vera (véase la figura 1.2). La cirugía que Vicente aguanta, un proceso obviamente táctil, es más que un cambio de ropa que se puede realizar por confeccionar nueva ropa en la boutique; es algo táctil que no se puede revertir, implicado por un proceso medical. Aunque la tactilidad es clásicamente femenina en la obra más antigua de Almodóvar, aquí se presenta el contacto físico entre Ledgard y Vicente en el contexto masculino (la captura, la cirugía, etc.), y el cambio de sexo de Vicente lo hace aún más *queer*. ¿Cómo se identifica Vicente antes y después de su cirugía, cautividad, y forzada transición? Aunque sí parezca femenina, es obvio que experimenta la disforia de género cuando sus genitales son completamente transformados. Además, aparte de tener la piel sintetizada por las

células de Gal, la esposa de Ledgard, Vera siempre lleva una piel hecha de tela sobre su nueva piel, que pone aún más distancia entre su nuevo género y su concepción interior de su género. Vera incluso destruye los vestidos e ignora el maquillaje que le provee Robert; es como si ella estuviera rechazando el género que le ha impuesto.



(Figura 1.2: el cuerpo de Vicente)

Anteriormente, describí que la castración es el último castigo en la cultura franquista, ya que el temor más grande es convertirse en mujer y perder el cuerpo varonil y su poder. Para enfocarnos de nuevo en la figura del falo, propongo la siguiente pregunta: ¿Qué significa que Vicente, el violador, pierde el pene y adquiere una vagina?

Almodóvar nos plasma una venganza cruel para el violador con el castigo más insidioso para la sociedad española que valoriza tanto al cuerpo varonil. En vez de poder violar de nuevo, Vicente se convierte en Vera y pierde el falo, y es penetrada involuntariamente por Zeca por primera vez, y más adelante por Ledgard, dos instancias que subvierten la expectativa del género y hacen que la perspectiva central sea aquella que es penetrada. Adicionalmente, Zecchi sugiere que la volición sexual que tiene Ledgard hacia Vera tenga aspectos *queer*, ya que Ledgard está

con una persona *trans* y que no sabemos cómo se siente Vera sobre su identidad de género. Parece que la sexualidad en la película también es fluida; no podemos distinguir las tendencias sexuales de cada personaje con certeza. Estas incertidumbres derrumban y subvierten las expectativas clásicas de sexualidad y género en España. En el contexto de esta película, ¿qué significa que la mujer (transgénera o cisgénera) no tenga control sobre su cuerpo?

Por otro lado, el voyerismo es el gran aspecto óptico de esta película. Más obviamente, Robert mira a Vera a través de una pantalla (véase la figura 1.3); ve cada paso que ella toma dentro de su cuarto pequeño, y Vera lo sabe, que añade a la tensión sexual que comparten. Todo parece estéril en la casa de Ledgard, ya que es médico. Después de la boda, Ledgard espía a los chicos que tenían sexo en el jardín (una representación de la sexualidad femenina), y es así que la sexualidad parece tener aspectos especulares y táctiles simultáneamente en la obra.

Otro ejemplo de lo especular ocurre después del accidente de coche y las quemaduras que padeció Gal cuando todos vivían en casa sin espejos y en oscuridad total. Cuando Gal se ve por primera vez en la reflexión de la ventana y cómo aparece después de su accidente, no la soporta porque no parece ser humano, y se arroja por la ventana hacia su muerte. En este caso, la especularidad se vincula con la muerte. También hay que considerar cómo nosotros, los espectadores de la película, miramos la película a través de ciertos lentes. La mirada masculina, según Laura Mulvey, nos dice que vemos a través de un lente clásicamente heterosexual que deshumaniza a la mujer (Zecchi 35). Hay que matizar el lente hacia una manera de mirar que es *queer*, y observar cómo los hombres en la película se miran entre ellos, y cómo las mujeres se miran una a la otra.



(Figura 1.3: *Ledgard* como un voyeur)

Históricamente ha habido una divergencia entre la crítica de la figura *trans* en el cine español: la figura *trans* significa la libertad y el cambio de identidad española después de la dictadura o una manera de fingir el pensamiento conservador. Sin embargo, concuerdo con los críticos como Patrick Garlinger que argumentan que esta dicotomía no es adecuada porque carece de la ambigüedad del espectro del género; el cambio de sexo es y tiene que ser interpretado como algo ambiguo, como noté en mi discusión de la disforia y confusión que experimenta Vicente/Vera (Garlinger). Además, todos nosotros como espectadores participamos en la performatividad del género en una manera que, en la realidad, es *trans* debido a la adaptación que experimentamos. El cuerpo *trans*, aunque sí cambie por fuera, nunca perderá la memoria.

La ley del deseo

La ley del deseo trata del cineasta Pablo Quintero y sus relaciones amorosas con los jóvenes Juan y Antonio. Después de la mudanza de su amante Juan al campo, Pablo se enfoca en escribir una nueva obra, y se interesa por un fan, Antonio, un hombre obsesivo. El filme detalla el trabajo de Pablo y cómo interpola partes de su vida en sus obras (más concretamente la vida de su hermana *trans*, Tina). También, ilustra la relación volátil entre Pablo y Antonio, y cómo Antonio se obsesiona por poseer a Pablo hasta llegar a matar a Juan y fugarse de la policía.

La especularidad aparece como punto de partida en *La ley del deseo*, y en la escena primera, hay un hombre que se está desnudando en una *mis-en-scène* pornográfica. Se mira a sí mismo en el espejo, y se besa a sí mismo en una manera pasiva (véase la figura 2.1), que subraya el deseo narcisista y homoerótico que hace referencia indirectamente a la misma adoración por el cuerpo masculino bajo el franquismo. A la vez, la voz del director del filme pornográfico le ordena al hombre orientarse en posiciones que son un recordatorio de la amenaza más grande que presenta el homosexual en España: un hombre con las piernas arriba, expuesta y pasiva. Hay que prestar atención particular a las escenas sexuales en este filme porque ésta es la primera instancia de un hombre que se expone así. Esta vez, el hombre se está acariciando las nalgas cuando yace en la cama, y es así que Almodóvar logra resaltar y *queer* la tactilidad en su obra. “Although the youth masturbates and caresses his buttocks, his erection is never shown... The penis is replaced by the fetishized accentuation of phallic power... despite his objectified positioning;” por eso, es importante notar la ausencia y la presencia del falo y cómo su ausencia puede ser subversiva (Williams 38). Este contraste entre ausencia y presencia está subrayado en esta misma secuencia. Hay dos hombres que están leyendo un guion en off mientras miran al hombre joven masturbándose, que nos dice que ésta es una escena metacinematográfica, una

técnica muy común que también aparecerá en los otros filmes que discutiré. Los hombres leen el guion apasionadamente, hasta sudar por ponerse excitados, que llama la atención más al aspecto voyeurístico al apreciar del cuerpo masculino en buena forma. Según Leo Bersani, “the penis’s many reoccurrences [in the work of Almodóvar] help to dephallicize it;” entonces, hay importancia en el uso repetido de ciertas tomas sexuales por la cámara o acciones sexuales, y veremos que el falo se hace más normal, más cotidiano en las escenas siguientes (Bersani 78). A esto se llama la perspectiva rhopográfica en la obra de Almodóvar; a través de mostrarnos escenas cotidianas de la vida homosexual, también logra normalizar la relación homosexual y normalizar *queerness* (Pérez Melgosa 188).



(Figura 2.1: el narcisismo y la homosexualidad se entrelazan en el espejo)

Quiero notar brevemente otra escena en la que un hombre está sometido a una posición que parece pasiva. Paul Julián Smith enfatiza que la cinematografía demuestra la dinámica de poder entre Antonio y Pablo, y que, aunque Antonio está sometido a la penetración anal (véase la figura 2.2), él será el dominante en su relación, como discutiré más adelante.

En un nivel más distanciado, nosotros, la audiencia, somos los voyeurs de las escenas del filme, ya que Almodóvar nos somete a ellas, mientras “apela a un espectador gay, ‘traumatizando’... al espectador heterosexual por la deliberada exposición del cuerpo masculino como objeto del deseo y por el uso del género porno gay...” (Zecchi 43). Entonces, en cuanto al aspecto óptico, la audiencia siempre participa en este aspecto voyerista.

El narcisismo y la homosexualidad se entrelazan de nuevo con el personaje Pablo. Pablo es claramente narcisista; quiere que alguien le adore incondicionalmente. Por ejemplo, a él no le gustó la carta que le escribió su amante Juan, y por eso corrige la carta enviada por Juan y le pide que la firmara y le enviara de nuevo. Específicamente, escribe “te adoro,” y es como si estuviera venerándose a si mismo, que parece a la masculinidad hegemónica de Franco y la adoración homosexual para el varón. Las acciones de Antonio reflejan también la obsesión por el hombre. Él se enoja cuando encuentra la carta que Pablo ha escrito a Juan y descubre su relación. El vínculo entre el placer y la violencia aparece cuando Antonio mata a Juan, y le tira por una alcantarilla. Antonio quiere poseer todo lo que tenga Pablo, porque lo ama, y Juan le responde que no es la posesión de Pablo.

Incluso vemos el aspecto de la medicalización y la sexualidad. Cuando Antonio y Pablo tienen sexo por la primera vez, Antonio para a Pablo para preguntarle si tiene alguna enfermedad sexual. Entonces vemos el aspecto de la medicalización de la homosexualidad, esta vez vinculado directamente al acto sexual, y ya que el filme se estrenó en medio de la epidemia de la SIDA, podemos suponer que Antonio temía al VIH. Aunque no quiero decir que Antonio es serofóbico, argumento que la serofobia española es una manera en que se mantiene esos juicios contra las personas *queer* por medio de la medicalización como lo había hecho el franquismo, que sostuvo que la homosexualidad era una condición psiquiátrica. Antonio también se ve con

las piernas arribas (véase la figura 2.2), otra instancia de esta amenaza grave a la masculinidad, según Leo Bersani.



(Figura 2.2: la vista más amenazadora al franquismo: el hombre con las piernas arriba)

Por otra parte, en la vida de Pablo, el auteurismo tiene un papel crucial en la génesis de su obra como Pedro Almodóvar. Pablo es un director de cine y varias veces observamos una escenografía, una vez más auto-referencial a la vida de Almodóvar. Hay que notar que él elige aprovechar de su hermana para su beneficio; decide escribir el guion de su próximo proyecto sobre la vida de su hermana *trans*, Tina, y sus problemas con los hombres. Esta vez, no están actuando los personajes, porque están recreando acontecimientos de sus vidas reales. Tal vez sea una manera en que el auteur puede entender mejor su trauma, y procesarlo, pero para Tina, sus

memorias son todo en su vida (mientras Pablo pierde las suyas debido a un accidente del coche). El personaje de Tina es un eco de Vicente/Vera de *La piel que habito*; ambos son personajes *trans* que se aferran a sus memorias a pesar de todo lo que han experimentado con el cuerpo. Tina se defiende a sí misma cuando Pablo escribe sobre su vida en su guion, y le dice que “[sus] fracasos con los hombres son más que un argumento con un guion.” Ella enfatiza su agencia sobre su memoria, gritando a Pablo que es su pertenencia más importante. Tina no está actuando cuando la vemos en la *mis-en-scène* realizada por Pablo; lo que ella se siente en el escenario es de verdad porque es una auteur también.

El laberinto de pasiones

El segundo filme hecho por Almodóvar, *El laberinto de pasiones*, es una comedia que trata de una cantante ninfómana, Sexilia, y cómo se enamora de un joven homosexual, Riza Niro. Riza es el hijo del emperador de Tirán (un país ficticio) que ha huido para poder vivir una vida más libre. Es importante notar que la película se estrenó durante los años de la Movida, y sus personajes reflejan este movimiento contemporáneo.

Según Gema Pérez-Sánchez, las películas de Almodóvar “did not languish in the margins of Francoist main-culture... [they] contested Francoist censorship and even drove Francoism to defensive positions” (Pérez-Sánchez, *Queer Transitions* 144-145). De las películas que he elegido analizar en este ensayo, ésta tal vez sea la más representativa de esta ruptura total con las normas impuestas por el franquismo, pues hay una falta de sutileza en la película que celebra la vida después de Franco.

En esta película vemos el glorificar del cuerpo varonil tan pronto como empieza con imágenes de las entrepiernas de varios hombres (véase la figura 3.1). La Movida madrileña es aparente en el filme especialmente con la ropa, las drogas, el sexo, y la música en tomas subsecuentes (véase la figura 3.2). Está claro que la película está muy cargada sexualmente en términos del homoerotismo, hasta sugerir que los personajes hagan *cruising* al principio de la película. El sexo permea cada faceta del filme: hay personas hablando de la masturbación, mujeres que quieren mejorar la fertilidad, hombres que quieren mejorar sus erecciones, y la ninfomanía. Cuando la exemperatriz del país ficticio Tirán intenta encontrar a su hijastro, su asistente le dice que debe ir a las saunas o los bares *kinky*, lugares frecuentados por los hombres gays. El sexo es todo en la película; Almodóvar nos somete a un mundo saturado por el sexo porque, en una España después de Franco, la contracultura rompió todas las normas de conducta.



(Figura 3.1: el falo como el centro del deseo especular homoerótico)



(Figura 3.2: la estética durante la Movida)

Además, se presentan muchos personajes que no tienen sexualidad ni género definido; están en flujo o no son descritos. Fabio, el amante de Riza, es un hombre muy afeminado y homosexual que es trabajador sexual, y una gran amenaza para la España de Franco, ya que

rompe con el binario y las expectativas del género. También, nos muestra la escena *underground* de la Movida que subvierte el tradicionalismo español.

La psicoanalista lacaniana de Sexilia le dice que su promiscuidad no es justa, que quiere decir que la mujer sexual y promiscua presenta una amenaza también para la sociedad, y le dice a ella: “debes controlarte.” Su psicoanalista también alinea sus problemas con la ninfomanía con su padre porque Sexilia tiene una fobia del sol y ella se queja del poder de “El sol español.” Ella odia el sol, que, según la psicoanalista, se identifica con el padre, y el sol es la figura de España y la patria (una palabra que deriva del latín: *pater*).

El padre de Sexilia es ginecólogo que no le gusta el sexo (es casi asexual), y demuestra una representación de cómo el hombre español controla al cuerpo femenino, y que la única función de la mujer a los ojos de españoles es producir hijos. El doctor también investiga la inseminación artificial y habla con el emperador de Tirán acerca de ella. Esto quiere decir que hay dos hombres en posiciones poderosas hablando del cuerpo de la mujer sin que la mujer esté presente para poder participar.

Por otro lado, la amiga de Sexilia, Queti, se convierte en su doble. Ella se somete a una cirugía plástica, otra repetición de la tactilidad, y se convierte en la doble exacta de ella (como una copia en el espejo) para huir de su vida. Este acto también subvierte nuestras expectativas de la España antigua porque Queti muestra su adoración para la mujer en una manera *queer*. Ella también es *queer* porque participa en la performatividad del género y es maleable. La vida de Queti está llena de confusión porque su padre toma medicina para aumentar la erección y la libido y la viola ocasionalmente por que la confunde con su esposa que le dejó. Este aspecto de la medicalización tiene que ver esta vez con el falo en particular, y el poder asociado con el falo español que el resto de la sociedad tiene que endurecer.

Dolor y gloria

Este filme es probablemente el que mejor refleja el auteurismo y la vida de Almodóvar, y registra la vida del cineasta Salvador Mallo. Hay una mixtura de narración en el presente y vueltas al pasado que evocan la infancia de Salva; hay también un contraste grande entre la ciudad moderna (Madrid) y el campo rural (Paterna). Los recuerdos del pasado de Salva empiezan a resucitar cuando experimenta un reencuentro con su amigo Alberto Crespo después de no haber conversado por años. Alberto le introduce a Salva la heroína, que arranca aún más la memoria desde las profundidades de la mente. Empiezan a trabajar juntos para animar un monologo antiguo de Salva y presentarlo por primera vez. La obra revela el dolor que ha traído el amor para Salva, y, por casualidad, su ex amante Federico asiste la obra, pero esta vez, es Alberto que retrata a Salva, que destaca el distanciamiento entre Salva y sus memorias. Salva y Federico comparten una reunión cariñosa, y varios otros recuerdos del pasado de Salva empiezan a surgir.

Aquí la especularidad y el auteurismo se entrelazan, y la especularidad se convierte en un aparato a través de la cuál hay vueltas al pasado de Almodóvar. Mientras la vida en el campo se asocia con la juventud, la religión, la familia, y las primeras instancias del amor, la ciudad se asocia con la adultez, el abandono de la religión, y la ruptura de libertad sexual. De hecho, cuando Salva era un niño, recibe una beca de un seminario para asistir a la escuela para hacer su bachillerato, pero insiste repetidamente que no quiere ser cura; nos encontramos en medio de su primera oposición a la Iglesia. Después de terminar su bachillerato se va a Madrid, el sitio de la contracultura y la Movida madrileña, y deja atrás todo el pasado junto con la religión, su madre, y todo que tiene que ver con la infancia, y empieza una nueva vida en donde se expresa como homosexual. Quiero enfatizar cómo la religión yace en el fondo de la mente de Salva, que es

representativo de la cultura española. Las únicas veces en que Salva hace contacto con la religión como adulto aparecen en asociación con su enfermedad; aunque quisiera borrar sus vínculos a la Iglesia católica, van a existir para siempre en una manera u otra.

Después de reconectarse con Alberto, Salva le ofrece el manuscrito de una obra antigua e inacabada. Le explica que es un texto confesional y quiere que nadie sepa la identidad del autor, que es otra instancia del auteurismo. Esto es notable porque es como si Almodóvar estuviera inyectando su identidad en la película y Salva está insertando su identidad en su obra teatral. De nuevo, como en *La mala educación*, todo que se nos presenta sobre la juventud de Salva es la escenografía de una película que está dirigiendo, al estilo metacinematográfico (véase la figura 4.1); todas las personas del pasado de Salva son personajes. Almodóvar constantemente está permutando su vida a través de su obra auteurística, ya que la película contiene otra película por dentro que trata de la vida del artista. Además, está poniendo aún más distancia entre él mismo y su obra debido a la incertidumbre y la fabricación de nuevas versiones de la historia. ¿Qué quiere decir esto sobre ser auteur, y la incerteza para la audiencia? Encontramos que esta “concentricidad” de las narrativas fabricadas por Almodóvar hace aún más difícil poder separar la vida de Almodóvar el cineasta y la vida personal de Pedro.



(Figura 4.1: los episodios del pasado de Salva son otra película)

Federico, el ex amante de Salva, es el 'Marcelo' de la obra teatral que escribió Salva, y lo que pasa es que el autor siempre está disfrazando su identidad en su obra como Almodóvar. Federico asiste a la obra por casualidad y ve a Alberto interpretando la vida de Salva, y empieza a llorar mientras mira, como ocurre en *Hable con ella*; es como ese distanciamiento que se siente. Federico es un mirar a su pasado desde una lente remota y voyeurística. En el caso de *Hable con ella* y *Benigno*, representa el no poder acceder al cuerpo femenino, pero en este caso es como si Federico casi no puede acceder a su memoria y su pasado al nivel físico. Federico ahora vive en Buenos Aires y eso añade al aspecto de distanciamiento ya que esas memorias del pasado son difíciles de acceder. Salva está mirando a Federico desde el balcón mientras hablan por el teléfono, otro elemento que añade al sentimiento del distanciamiento y todo lo remoto. La verdad es que su encuentro es muy efímero. Ahora, Federico tiene una familia con hijos, que es parecida

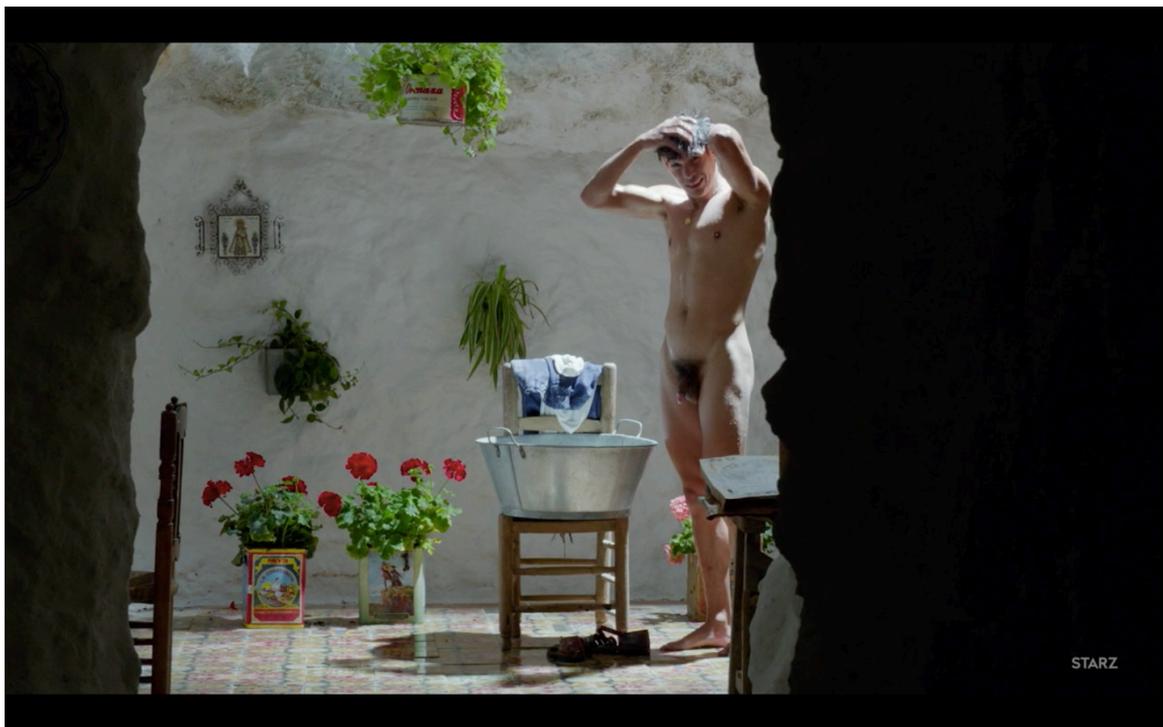
a *La ley del deseo* porque es como el amor homosexual para el protagonista no es accesible; es decir, no hay manera de recuperar o acceder a la felicidad homosexual que existía anteriormente. En este caso, Salva nunca podrá acceder a sus memorias en una manera física.

Si comentásemos los extremos de la sexualidad y la estabilidad en la sociedad, lo que vemos es que Federico nunca tiene otra relación homosexual después de Salva, pero sí con las mujeres. Entrópicamente, es como si no hay una condición o un estado estable que pueda sostener la homosexualidad; al final de la obra, Federico está con una mujer y eso es todo lo que importa. También, las emociones en esta película existen en los extremos como la homosexualidad en España había existido en esos extremos; bajo Franco, España era un país oprimido sexualmente, y los homosexuales eran oprimidos por él. Después de Franco, hubo la explosión de sexualidad en España, y vimos esa dicotomía entre opresión y caos. La película revela el carecimiento en España de un estado liminal en que existe la homosexualidad, y parece que Salva no tiene emoción, se siente vacío, y que su vida no le da energía ninguna como resultado.

La especularidad se imbrica con el autorismo especialmente con relación a la juventud de Salva, se puede ver a través de varias vueltas al pasado a lo largo del filme. Cuando está dormido, Salva con frecuencia sueña con su infancia y los recuerdos que tiene del pueblo. Eduardo, el objeto de deseo de Salva durante su juventud, hace un retrato de Salvador (una producción voyeurística), y es aparente que a Salvador le gustaba la mirada y el compañerismo de Eduardo. Un día, Salva está medio dormido y mira hacia Eduardo cuando está desnudo, bañándose, y después de ver la figura desnuda de Eduardo, se desmaya por la insolación (véase la figura 4.2). Esta escena funciona como uno de los puntos culminantes de la película porque

capta la potencia del amor homoerótico a la vez que enfatiza el aspecto especulativo del amor en la vida de Salva.

Aparece también el aspecto de la medicalización, ya que la enfermedad y el padecimiento son enfoques importantes, y quisiera añadir que la enfermedad sí es un sentimiento táctil y háptico. Al final de la obra, Salva se somete a una cirugía (otra instancia de la cirugía en las películas de Almodóvar), un gran contraste con la memoria de Salva, que está solamente compuesta por recuerdos, un aspecto que tiene que ver con la visión. Pero parece que, al final de la obra, Salva ha logrado vencer sus dificultades del pasado a través del arte y autorismo.



(Figura 4.2: el punto de vista de Salva antes de desmayarse)

La mala educación

La trama de esta obra se centra en la vida de un cineasta joven, Enrique Goded, y su encuentro con un hombre que reclama ser su primer amor, Ignacio Rodríguez. La verdad es que este hombre es el hermano de Ignacio (Juan), y está acercándose a Enrique para entrar en la industria cinematográfica. Juan le ofrece el manuscrito de una obra llamada *La visita* para su próxima obra, que retrata la historia de Ignacio y Enrique en una escuela católica y también permuta y novela varias escenas del futuro. Enrique acepta la oferta de Juan, y empiezan a trabajar juntos para interpretar esta triste historia como un filme. Una memoria clave de su pasado es el abuso sexual que experimentaba Ignacio por el padre Manolo durante sus años en el colegio. El pasado y el presente empiezan a chocar cuando el verdadero padre Manolo, Manuel Berenguer, visita el plató y le cuenta a Enrique la verdad y revela que Juan está fingiendo ser Ignacio. La verdad era que Ignacio estaba cambiándose de sexo y estaba chantajeando al padre Manuel a cambio de dinero. Manuel confiesa que, junto con Juan, mataron a Ignacio con una dosis de heroína concentrada, ya que Ignacio era adicto.

La mala educación se parece a *Dolor y gloria* ya que tiene un enfoque en el autorismo del artista. Hay el mismo contraste entre la ciudad moderna (Madrid) que se asocia con la adultez y la libertad sexual, mientras el campo rural (Galicia) se asocia con la niñez. Los años 80s son emblemáticos de la explosión de libertad y poder de expresión y control de su propia voluntad después de los años restrictivos de Franco; pero en el caso de *La mala educación*, “the same people, places, and behaviors are shown to reflect a hollow world of outsize ambition, mediocrity, and the absence of ideological reference points” (Carlos Ibáñez 169).

La relación entre la sexualidad y la religión es también sobresaliente. Mientras el protagonista Ignacio cree que la homosexualidad es un pecado, su objeto de deseo, Enrique, dice

que es un hedonista, y los niños paran de creer en Dios jamás después de tener un encuentro sexual, que se produce un sentimiento de desconfianza en la Iglesia. En adición, cuando Ignacio deja de creer en Dios y en el infierno, explica que sin el miedo adquirirá poder, que representa una amenaza al franquismo en otro sentido porque no puede ser controlado: “si no creo en el infierno, no temo a nada, y soy capaz de lo que sea,” le dice a Enrique. Los años en el colegio para los dos chicos están marcados por la represión del deseo homosexual y otros rasgos *queer*; Ignacio no acepta su identidad *trans* hasta años después de su trauma en el colegio. Además, la relación entre el sacerdote y Ignacio destaca el problema de la violación sexual hecha por las autoridades de Iglesia Católica.

La obra artística funciona para ayudar a procesar el trauma sexual perpetrado por los miembros de la Iglesia. La película que dirige Enrique permite el volver a visitar el trauma de la adolescencia, pero logra proveer al personaje de Zahara/Ignacio más agencia. Zahara/Ignacio vuelve a la Iglesia como adulta y ahora puede procesar su trauma en sus propios términos. Noelia Saenz destaca que la escena en donde Zahara/Ignacio entra en la Iglesia es crucial, porque mira al padre Manolo durante la misa, recitando el *Confiteor*, pero cambia las palabras en la frase “mi culpa” a “tu culpa” (Saenz 251). A través de estas palabras, Zahara/Ignacio enfatiza la culpa del padre Manolo por sus acciones, y toma agencia sobre su trauma. La obra artística crea un nuevo espacio para la resolución del trauma de la forma que el auteur quiera.

Hay aspectos relacionados con la vida de Almodóvar y su experiencia en una escuela religiosa, pero a la vez hay ambigüedad acerca de lo que en verdad le pasó. ¿Es posible separar el creador y el creado? Hay cierta intertextualidad con las inspiraciones de Almodóvar en su obra, Mira sostiene que son parte de “the core of identity in Almodóvar” (Mira 93). También esto se proyecta hacia el futuro para demostrar “what the filmmaker aims to be perceived as,” que refleja

el mismo sentimiento de “Borges y yo,” y cómo el autor se percibe en el espejo en comparación con los lectores (Mira 93). Es decir, hay que pensar en cómo se presenta la realidad en esta película, especialmente porque vemos una película dentro de una película, y no estamos conscientes hasta más tarde.

En esta película Almodóvar también logra superponer la especularidad con los cambios en la identidad *queer*. El voyeurismo es uno de los componentes ópticos, y no sabemos después de haber visto más de la mitad de película que estamos asistiendo a una película hecha por Enrique, que recrea los sucesos reales (véase la figura 5.1). Juan, fingiendo ser su hermano Ignacio, le informa a Enrique que no quiere los derechos de la película que trata de su hermano, aunque no es suya (“¡la película es tuya!” le dice a Enrique); pero la historia se centra en Ignacio, el abuso pasa a Ignacio, y Juan solo es actor, un profesional en fingir. Es decir, hay niveles múltiples de la ironía cuando el cine se hace el foco del cine concéntricamente; un choque ocurre entre la fabricación, la historia, y la verdad en que “the agency through which historical consciousness is self-referentially posited as a mediation of the traces of past traumas and as an embodied practice of witnessing the layers of memory” (D’Lugo y Vernon 12).



(Figura 5.1: la película adentro de una película)

La especularidad y la identidad *queer* chocan en las escenas que plasman las experiencias sexuales. El padre Manolo, por ejemplo, espía a los niños cuando están durmiendo; el sueño es un estado inconsciente, y es casi como si él estuviera monitoreando sus deseos latentes. El padre Manolo encuentra a los niños masturbándose, justo después de haber confesado sus desconfianzas en Dios, y sus pecados son expuestos a la fuerza de la Iglesia de repente. Ignacio vende su cuerpo a Manolo a cambio de que no se expulsara a Enrique, mientras la figura de la Iglesia es ominosa y dispuesta a chantajear mientras efectúa el trauma en Ignacio.

Se enfoca también en el cuerpo varonil muscular “franquista” en buena forma (véase la figura 5.2). Juan, fingiendo ser Ignacio, ruega que Enrique le dé el papel de Zahara en la

película: “puedo reducirme...hago lo que quieras...estoy dispuesto a todo;” es decir, el cuerpo varonil es moldeable y es el foco de todo, ya que tiene valor. Pero Enrique le niega: “tú no eres Ignacio,” le confiesa, un recuerdo que lo sabía desde el principio.



(Figura 5.2: la representación estética del cuerpo varonil)

El final de la película es devastador: Ignacio muere exactamente después de decidir que quería terminar su cambio de sexo y parar de tomar drogas, y tecléa “Creo que lo conseguí” en la máquina de escribir justo cuando muere por consumir la última dosis de heroína, envenenada por Juan. De nuevo, se nota que el cuerpo *queer* en la obra de Almodóvar suele ocupar un lugar inestable y es víctima al trauma que se asocia con el caos.

Hable con ella

Esta película retrata dos relaciones que empiezan a entrelazarse. Marco es un periodista que se interesa por escribir un artículo sobre la torera Lydia González, y después de conocerla en un bar, se hicieron amigos cuando Marco mata una víbora en la casa de Lydia. Lydia y Marco comienzan a tener una relación romántica, pero Lydia sufre un accidente mientras torea, y la deja comatosa. En el hospital donde queda Lydia, Marco conoce a un enfermero, Benigno, que tiene una relación extraña con su paciente, la comatosa Alicia. Marco y Benigno empiezan a compartir una amistad íntima y aprenden uno del otro. Benigno destaca la importancia de hablar con la mujer, aunque esté en coma, y más adelante declara que está enamorado de Alicia y quiere casarse con ella. Durante un examen físico, se revela que Alicia está embarazada, y Benigno es culpado por violarla y es encarcelado. Cuando Marco se entera del encarcelamiento de Benigno, viaja para visitar a Benigno y le convence encontrar un nuevo abogado. Benigno decide suicidarse, y Marco y Alicia tienen un encuentro tierno en un ballet al final del filme.

En esta película, la dicotomía entre lo óptico y lo táctico se superpone con la división entre lo masculino y lo femenino, lo homoerótico y lo heterosexual. Desde el principio, hay el sentido de que Benigno es tradicionalmente femenino: está viendo un ballet, es enfermero, su nombre significa ser incapaz de dañar, y se interesa por el maquillaje y la peluquería. Hasta su orientación sexual es un tema que se convierte en una polémica. Aparentemente, es virgen y cuando está preguntado acerca de su orientación, viola a la comatosa Alicia posiblemente como un acto defensivo después de inspirarse en el filme *El amante menguante* que está adentro de la película que vemos. Es así que Benigno mantiene y disipa los rumores acerca de su sexualidad en una manera que conforma con la hegemonía franquista. Alfredo en *El amante menguante* es el paralelo a Benigno, y se identifica con él. Se siente como “a man diminished by female power,

disarmed and disarming figure incapable of doing harm;” lo que hace es, de verdad, una especie de adoración para el ser femenino que ha llegado a una extrema inquietante (Novoa 238).

Benigno intenta defender sus deseos homoeróticos; “creo que me oriento más a los hombres” es lo que nos dice, pero nunca es concreto, y sostiene que quería probar al padre de Alicia que no es homosexual. Según Freud y lo que dice la teoría de la reducción de impulsos, violar a Alicia es una manera de reducir el malestar psíquico que siente Benigno; es un ser marginado en España ya que amenaza al binario del género y ocupa un espacio liminal que encarna características varoniles y femeninas. La violación en *Hable con ella* es emblemática de cómo la violación es un acto teleológico del estetizar y fetichizar al cuerpo femenino, ideas que transfieren a las concepciones del matrimonio y cómo un hombre trata a su esposa (Lev 203). Además, el padre de Alicia es psiquiatra y Benigno decide ir a su oficina para una consulta, y es aquí que vemos de nuevo la medicalización de la homosexualidad en España, pero esta vez en un contexto psíquico.

Cuatro años antes, estaba espiando a Alicia (como un voyeur) desde su casa porque la escuela de baile que asistía estaba al otro lado de la calle, y esa acción se convierte en obsesión. Luego, quiere casarse con la comatosa Alicia y no entiende cómo es problemático, solamente piensa que está enamorado de ella, y no se da cuenta de que Alicia no puede consentir, y por eso hay un problema ético. Benigno se inspira en *El amante menguante*, en que Alfredo entra en la vagina de Amparo en un acto que consiste en el regreso al ser femenino, y Alfredo se queda en el cuerpo de ella para siempre.

Es posible también que Benigno viole a Alicia para re-dirigir sus deseos homoeróticos con Marco hacia un deseo heterosexual. El deseo homoerótico entre Benigno y Marco se manifiesta a través de la tactilidad; cuando Marco visita a Benigno en la cárcel, superponen sus

manos a través del vidrio. Aquí se nota la transición *queer* desde un amor óptico hacia un amor táctil en la obra de Almodóvar, pero no se la puede lograr; el deseo homoerótico resulta ser inestable (véase la figura 6.1).



(Figura 6.1: El amor táctil entre Benigno y Marco)

Marco es otro personaje que confunde las expectativas del género y también la sexualidad. Es un hombre bastante sensitivo; llora después de matar a la víbora, llora en el ballet, y llora cuando Caetano Veloso canta. En contraste con las dos mujeres centrales, Benigno y Marco sí hablan, sí tiene voz; sin embargo “their expressive capacity is limited or expanded by the extent of their ability to access the remote, mysterious world of femininity...” (Novoa 228).

Por otro lado, Alicia y Lydia no pueden ver nada ya que están en coma; solamente abren los ojos como un acto mecánico, pero quedan insensibles. La especularidad es un recordatorio de la inaccesibilidad al cuerpo femenino y la falta de poder conectarse con la memoria al nivel físico. Marco y Benigno son espectadores del ballet al principio de la obra (véase la figura 6.2) y son testigos de los comas que experimentan las dos mujeres; aunque los dos protagonistas estén

atraídos por la feminidad, nunca podrán poseerla ni controlarla (Novoa). Eso también tiene significados *queer*: pueden aproximarse a la feminidad, pero también ambos caen a manos de ella, ya que Benigno se suicida por no poder controlar a Alicia jamás y Marco está desconsolado debido a la muerte de Lydia.



(Figura 6.2: Benigno y Marco participan como espectadores de la feminidad)

Lydia es un ejemplo de una mujer que tampoco cabe dentro del binario de género: es torera, y una mujer bastante dura. Ella teme a una serpiente que está en su casa, pero no teme a los toros; es como si ella temiera al diablo, pero no al falo, que tiene implicaciones *queer*. Sin embargo, parece que Lydia fracasa; está “penetrada” por el toro, está en coma, y después muere. Cuando Lydia está en coma, el médico dice que puede abrir los ojos, pero no significa que esté viendo o que se dé cuenta de algo, que es llamativo en cuanto a la especularidad de la mujer *queer*.

La crítica Adriana Novoa explica que esta película está compuesta por la historia de “La bella durmiente,” y argumenta que Benigno es representativo de la España antigua bajo Franco,

que simultáneamente plasma el deseo homoerótico y la homofobia interiorizada. “Fairy-tale genre is an ideal social mirror” especialmente con las implicaciones *queer* que la película ofrece, dado que hay tanta flexibilidad y versatilidad en los sueños y los deseos latentes de los personajes (Novoa 226). Como resultado, el filme logra demostrar la represión y confusión psíquica que se puede asociar con las actitudes hacia la homosexualidad bajo el franquismo.

Matador

Esta obra trata de Diego Montes, un torero jubilado que disfruta del sadomasoquismo, y su estudiante Ángel, un joven que experimenta visiones psíquicas. Ángel intenta violar a la novia de Diego, Eva, para probar que no es homosexual al principio de la obra. Ángel también finge ser responsable por los asesinatos cometidos por Diego (debido a su admiración para él), y como resultado, Ángel se va a un instituto psiquiátrico. Diego empieza a tener una relación sexual con la abogada de Ángel, María, que también deriva placer del sadomasoquismo y la violencia. María ayuda a Diego esconder la verdad sobre las matanzas, y se matan uno al otro como un acto sexual antes de que la policía pueda capturarlos.

Matador es emblemático de cómo la identidad nacional española y el binario del género imbrican con el símbolo español más llamativo: el toreo. En cuanto al torero y al sexo, el torero es una figura falocéntrica. Sin embargo, María Cardenal es torera de un modo: ella mata a un hombre con una horquilla de una manera parecida al torero, que constituye un cambio de papeles. ¿Cómo comparamos esto a la asociación entre la mujer viril y poderosa y la lesbiana en España? Cuando María entra al baño de los hombres le dice “no te fíes de las apariencias” a Diego cuando se conocen por primera vez, que supone algo de su *queerness* o su identidad de género. María es también una masoquista como el torero, y tiene una obsesión que podríamos llamar tabú con ser torera. Resulta que la muerte representa el acto último sexual para ella, y aparece aquí la asociación entre el dolor y el placer. Igualmente, Diego es sadomasoquista. Él también desempeña el papel del voyeur, y aparece al principio de la película masturbando mientras ve un video profundamente sanguinolento (véase la figura 7.1). Se obsesiona tanto por la violencia que no puede parar de ver un video de un accidente que le sucedió con un toro, algo

que también supone su propio *queerness* y el narcisismo que se siente por sí mismo (véase la figura 7.2).



(Figura 7.1: Diego masturbando mientras ve un video sanguinolento)



(Figura 7.2: Diego mira el video de su accidente)

Ángel, el estudiante de Diego, quiere probarle que no es homosexual, y sus acciones son un eco de las de Benigno. “Le mostraré que no soy un maricón” le dice a Diego, su objeto de deseo. Como resultado, viola a su vecina como Diego le había enseñado: “a las tías tienes que tratarlas como los toros,” haciendo énfasis en la violencia y la penetración por el falo como en el toreo. En términos psicoanalíticos, su deseo homosexual sublima para convertirse en una acción que es socialmente apropiada: el toreo. Experimenta tanta homofobia interna y pánico homosexual que mata a alguien que intentó tener sexo con él. Además, Ángel desea ver un psiquiatra porque cree que está loco, que implica la medicalización de la homosexualidad en España y *queerness* como una condición psíquica. También, ésta es una de las películas de Almodóvar que vincula la especularidad con *queerness*: Ángel experimenta visiones del futuro, y presagia lo que va a pasar con María y Diego (matarse uno a otro durante el sexo al estilo sadomasoquista).

La madre de Ángel es la villana perfecta para Ángel, un hombre homosexual en España. Ella busca controlarlo y representa “*la madre patria*” española que oprime la homosexualidad. Además, su personalidad auto-flagelante y restringida son características de la Iglesia católica que también aparecieron en *La mala educación*, pero su estatus social se alinea con el franquismo, ya que tiene una vida de rica. Su personaje puede representar la fe ciega, y ya que ella es amiga con el fraile, significa que el fascismo y el catolicismo se vinculan de nuevo.

III. Conclusiones

La obra de Almodóvar refleja varias facetas de la identidad *queer* en España durante y después del régimen franquista, y cómo *queerness* se relaciona a la identidad nacional. El franquismo se asociaba con la represión y la medicalización de la homosexualidad mientras glorificaba el cuerpo masculino y creaba espacio para el homoerotismo, aún más en una España que se sentía marginada, temía la pasividad, y deseaba el poder. Las películas estudiadas demuestran cómo esas raíces de la homofobia interna han tenido efectos duraderos hasta la época posfranquista y cómo han producido una asociación entre la homosexualidad y un estado psíquico que es inestable. Como resultado, en varias de las películas, la homosexualidad latente busca una válvula de escape que sea más estable. Además, he resaltado que la homosexualidad ha existido en los extremos en España: entre la represión total y la explosión de subversión y libertad, que se refleja en el cine de Almodóvar. Esta explosión extraería los sentimientos oprimidos y radicalmente cambiaría la cultura española mientras celebraría la actividad anti-normativa, especialmente entre las generaciones más jóvenes. Mientras el homoerotismo efectuado por el franquismo se obsesionaba por el varón, borraba narrativas del amor entre mujeres como un resultado de la misoginia y el machismo. La obra de Almodóvar retrata el enfoque de la cultura española en el hombre homosexual, que se beneficia de ser hombre bajo el sistema patriarcal, mientras representa la exclusión de las mujeres *queer*.

Invocé los conceptos de la tactilidad y la especularidad para entender mejor *queerness* en España y su relación con la masculinidad y la feminidad, y la obra de Almodóvar también logra subvertir las normas para la masculinidad y la feminidad con los cambios en la tactilidad y la especularidad. Ha sido un cambio desde lo especular hacia lo táctil en la obra de Almodóvar, un cambio que busca normalizar *queerness* en la España de hoy.

Al nivel personal, la obra de Almodóvar también ha funcionado como un espacio creado por el auteur dedicado a procesar los traumas y la identidad, al mismo tiempo que España buscaba recuperarse después de Franco y remediar su fragmentación. Almodóvar ha logrado mostrar el valor del arte en producir varias permutaciones de narrativas que ofrecen más agencia para resolver o explorar temas del pasado. El estado del auteur también causa confusión al condensar la identidad verdadera de Almodóvar, que es la diferencia entre Almodóvar (el cineasta) y Pedro (a quien solo él mismo conoce), y por eso hay un sentimiento de incertidumbre que existe cuando el arte y el artista se empiezan a fusionar. Esta amalgamación se plasma con el uso técnico de la metacinematografía, que constantemente pone en escena la narrativa del auteur en nuevas versiones fabricadas. Estas características de la obra de Almodóvar le han convertido en uno de los cineastas de una nueva onda del cine que subvierte y problematiza la identidad *queer* en una España que sigue cambiando.

IV: Bibliografía

Allbritton, Dean. "Paternity and Pathogens: Mourning Men and the Crises of Masculinity in

Todo Sobre Mi Madre and *Hable Con Ella*." *A Companion to Pedro Almodóvar*, edited by

Marvin D'Lugo and Kathleen M. Vernon, John Wiley & Sons, 2013, pp. 225–43. *Wiley*

Online Library, doi:10.1002/9781118325360.ch10.

Almodóvar, Pedro, director. *Dolor y gloria*. El Deseo, 2019.

---. *Hable con ella*. El Deseo, 2002.

---. *Laberinto de pasiones*. El Deseo, 1982.

---. *La ley del deseo*. El Deseo, 1987.

---. *La mala educación*. El Deseo, 2004.

---. *La piel que habito*. El Deseo, 2011.

---. *Matador*. El Deseo, 1986.

Balderston, Daniel. "The 'Fecal Dialectic': Homosexual Panic and the Origin of Writing in

Borges." *Entiendes? Queer Readings, Hispanic Writings*, edited by Emilie Bergmann and

Paul Julian Smith, Duke UP, 1995, pp. 29–45. *d-scholarship.pitt.edu*,

doi: <https://doi.org/10.1515/9780822399483-005>.

Bersani, Leo. *Is the Rectum a Grave?* U of Chicago P, 2009. www.degruyter.com,

<https://www.degruyter.com/document/doi/10.7208/9780226043449/html>.

Bonnet, Marie-Jo. "Gay Mimesis and Misogyny." *Journal of Homosexuality*, vol. 41, no. 3–4,

Jan. 2002, pp. 265–80. *Taylor and Francis+NEJM*, doi:10.1300/J082v41n03_18.

Cerdán, Josetxo, and Miguel Fernández Labayen. "Almodóvar and Spanish Patterns of Film

Reception." *A Companion to Pedro Almodóvar*, edited by Marvin D'Lugo and Kathleen M.

- Vernon, John Wiley & Sons, 2013, pp. 129–52. *Wiley Online Library*, doi:10.1002/9781118325360.ch6.
- D’Lugo, Marvin, and Kathleen M. Vernon. “Introduction.” *A Companion to Pedro Almodóvar*, edited by Marvin D’Lugo and Kathleen M. Vernon, John Wiley & Sons, 2013, pp. 1–17. *Wiley Online Library*, doi:10.1002/9781118325360.ch0.
- Garlinger, Patrick Paul. “Dragging Spain into the ‘Post-Franco’ Era: Transvestism and National Identity in *Una Mala Noche La Tiene Cualquiera*.” *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, vol. 24, no. 2, 2000, pp. 363–82.
- Lev, Leora. “Our Rapists, Ourselves: Women and the Staging of Rape in the Cinema of Pedro Almodóvar.” *A Companion to Pedro Almodóvar*, edited by Marvin D’Lugo and Kathleen M. Vernon, John Wiley & Sons, 2013, pp. 203–24. *Wiley Online Library*, doi:10.1002/9781118325360.ch9.
- Melgosa, Adrián Pérez. “The Ethics of Oblivion: Personal, National, and Cultural Memories in the Films of Pedro Almodóvar.” *A Companion to Pedro Almodóvar*, edited by Marvin D’Lugo and Kathleen M. Vernon, John Wiley & Sons, 2013, pp. 176–99. *Wiley Online Library*, doi:10.1002/9781118325360.ch8.
- Mira, Alberto. “A Life, Imagined and Otherwise: The Limits and Uses of Autobiography in Almodóvar’s Films.” *A Companion to Pedro Almodóvar*, edited by Marvin D’Lugo and Kathleen M. Vernon, John Wiley & Sons, 2013, pp. 88–104. *Wiley Online Library*, doi:10.1002/9781118325360.ch4.
- Mosse, George L. “Fascist Aesthetics and Society: Some Considerations.” *Journal of Contemporary History*, vol. 31, no. 2, 1996, pp. 245–52.

- Novoa, Adriana. "Whose Talk Is It? Almodóvar and the Fairy Tale in Talk to Her." *Marvels & Tales*, vol. 19, no. 2, 2005, pp. 224–48.
- Pérez-Sánchez, Gema. "Franco's Spain, Queer Nation?" *University of Michigan Journal of Law Reform*, vol. 33, no. 3, Apr. 2000, pp. 359–403.
- . *Queer Transitions in Contemporary Spanish Culture: From Franco to LA MOVIDA*. State U of New York P, 2007. *Project MUSE*, <https://muse.jhu.edu/book/5218>.
- Saenz, Noelia. "Domesticating Violence in the Films of Pedro Almodóvar." *A Companion to Pedro Almodóvar*, edited by Marvin D'Lugo and Kathleen M. Vernon, John Wiley & Sons, 2013, pp. 244–61. *Wiley Online Library*, doi:10.1002/9781118325360.ch11.
- Smith, Paul Julian. "Almodóvar's Self-Fashioning: The Economics and Aesthetics of Deconstructive Autobiography." *A Companion to Pedro Almodóvar*, edited by Marvin D'Lugo and Kathleen M. Vernon, John Wiley & Sons, 2013, pp. 19–38. *Wiley Online Library*, doi:10.1002/9781118325360.ch1.
- Valenzuela, Juan Luis. "El franquismo contra los homosexuales: Represión, cárcel, manicomios, destierros, electroshocks...." *El Plural*, 6 July 2019, https://www.elplural.com/sociedad/el-franquismo-contra-los-homosexuales-represion-carcel-manicomios-destierros-electroshocks_219929102.
- Williams, Bruce. "Playgrounds of Desire: Almodóvar, Fetishism, and the Male Ideal Ego." *Journal of Film and Video*, vol. 52, no. 2, 2000, pp. 28–40.
- Zecchi, Barbara. "El cine de Pedro Almodóvar: de óptico a háptico, de gay a 'new queer.'" *Area abierta*, vol. 15, no. 1, 2015, pp. 31–52.

- Zurian, Francisco A. "Creative Beginnings in Almodóvar's Work." *A Companion to Pedro Almodóvar*, edited by Marvin D'Lugo and Kathleen M. Vernon, John Wiley & Sons, 2013, pp. 39–58. *Wiley Online Library*, doi:10.1002/9781118325360.ch2.
- . "La Piel Que Habito: A Story of Imposed Gender and the Struggle for Identity." *A Companion to Pedro Almodóvar*, edited by Marvin D'Lugo and Kathleen M. Vernon, John Wiley & Sons, 2013, pp. 262–78. *Wiley Online Library*, doi:10.1002/9781118325360.ch12.