



La piel que habito

(La piel que habito)

Pedro Almodóvar

(2011)

* * * * *

Teresa Cabello

 NAUlibres

Colección "Guías para ver y analizar" nº 70

Directores:

- Javier Marzal Felici** Catedrático de Comunicación Audiovisual y Publicidad.
Universitat Jaume I.
- Salvador Rubio Marco** Profesor titular de Estética y Teoría de las Artes.
Universidad de Murcia.

Comité Científico:

- Josep Maria Català Domènech** Catedrático de Comunicación Audiovisual y Publicidad.
Universitat Autònoma de Barcelona.
- José Luis Castro de Paz** Catedrático de Comunicación Audiovisual y Publicidad.
Universidad de Santiago de Compostela.
- José Manuel Palacio Arranz** Catedrático de Comunicación Audiovisual y Publicidad.
Universidad Carlos III.
- Eduardo Rodríguez Merchán** Catedrático de Comunicación Audiovisual y Publicidad.
In memoriam Universidad Complutense de Madrid.
- Santos Zunzunegui Díez** Catedrático de Comunicación Audiovisual y Publicidad.
Universidad del País Vasco.

Coordinadora técnica:

- Concha Roncal Sánchez** Editora de Nau Llibres

Comité Editorial:

- Rafael Cherta Puig** Profesor de Lengua y Literatura y Comunicación Audiovisual.
IES Henri Matisse Paterna.
- Juan Miguel Company Ramón** Catedrático de Comunicación Audiovisual y Publicidad.
Universitat de València.
- Shaila García Catalán** Profesora Contratada Doctora de Comunicación Audiovisual y
Publicidad. Universitat Jaume I.
- Francisco Javier Gómez Tarín** Profesor titular de Comunicación Audiovisual y Publicidad.
Universitat Jaume I
- Marta Martín Núñez** Profesora Contratada Doctora de Comunicación Audiovisual y
Publicidad. Universitat Jaume I
- José María Monzó García** Crítico y ensayista de cine.
- Aarón Rodríguez Serrano** Profesor Ayudante Doctor de Comunicación Audiovisual y
Publicidad. Universitat Jaume I.
- Agustín Rubio Alcover** Profesor Contratado Doctor de Comunicación Audiovisual y
Publicidad. Universitat Jaume I.

© Teresa Cabello

© De esta edición:

Nau Llibres. Periodista Badia 10. 46010 - València
Tel.: 96 360 33 36. Fax: 96 332 55 82
E-mail: nau@naullibres.com web: www.naullibres.com

Diseño de cubierta y maquetación:

Pablo Navarro, Nerina Navarrete y Artes Digitales Nau Llibres

ISBN_papel: 978-84-18047-13-8

ISBN_ePub: 978-84-18047-14-5

Depósito Legal: V-2017-2020

ISBN_mobi: 978-84-18047-15-2

ISBN_PDF: 978-84-18047-16-9

Impresión: Safekat

Cualquier forma de reproducción, distribución, comunicación pública o transformación de esta obra solo puede ser realizada con la autorización de sus titulares, salvo excepción prevista por la ley. Dirijase a CEDRO (Centro Español de Derechos Reprográficos) si necesita fotocopiar o escanear algún fragmento de esta obra (www.conlicencia.com; 91 702 19 70 / 93 27204 45).



A mi hermano Jose, sin tilde, por ser siempre referente.

A Rubén Higuera Flores, por incentivar-me,
tutorizarme y soportarme; porque este libro no existiría sin él.

A los hermanos senseis Tur Ibáñez, por su amistad sincera
y el sempiterno apoyo informático.

To Kamil Blažek, thank you for your support
and for giving me so much all these years.

Také pro jeho rodinu, u které jsem si vždy cítila jako doma.

A todos los que me enseñaron, gracias.

Agradecimientos:

Antxon Gómez, Carmen Calvo, IVAC-La filмотeca,
Filмотeca Española, Dpto. Historia del Arte de la UV

ÍNDICE

1. Ficha técnica y artística	7
2. Introducción	8
2.1. De quemaduras, injertos y otras cicatrices	10
2.2. La transtextualidad	12
2.3. El deseo masculino	16
2.4. El deseo femenino.....	18
3. Sinopsis	22
4. Diseccionando la piel. Estructura del film.....	24
5. En la epidermis. Análisis textual.....	27
5.1. Acto primero: el misterio inicial	27
5.1.1. Descripción de los personajes y presentación del misterio	27
5.1.2. Experimentos, conferencias y delitos	36
5.2. Acto segundo: Retorno al pasado.....	48
5.2.1. La vida de los otros	48
5.2.2. Expiación	54
5.3. Acto tercero. Desenlace: La huida.....	68
5.3.1. La mascarada	68
5.3.2. El regreso de la <i>Femme Fatale</i>	70
5.4. Epílogo. El regreso del hijo pródigo	74
6. En la dermis: Recursos expresivos y narrativos del filme	75
6.1. Los lugares de la acción: escenografía y localizaciones .	75
6.2. La música	77
6.3. La fotografía	80
6.4. La dirección artística.....	83
6.5. El montaje.....	84
6.6. Vestuario, maquillaje y peluquería.....	87
6.7. Los personajes y la hibridación genérica	88
6.7.1. El almodrama y el film noir	88
6.7.2. El melodrama.....	93
6.7.3. La comedia	95
6.7.4. Lo fantástico y el <i>Sci-Fi</i>	96

7. En la hipodermia: Interpretaciones del filme.....	100
7.1. Medicina y Cine. Constantes vitales.....	100
7.2. Tarántula.....	105
7.3. Los ojos sin rostro.....	109
7.4. Teoría de género.....	112
7.5. <i>Objet trouvé</i>	118
7.5.1. Las lecturas.....	118
7.5.2. Las pinturas.....	121
7.6. Louise Bourgeois.....	129
8. Equipo de producción, técnico y artístico.....	140
8.1. Pedro Almodóvar.....	140
8.2. La productora El Deseo.....	142
8.3. José Luis Alcaine.....	143
8.4. Alberto Iglesias.....	143
8.5. Antxón Gómez.....	144
8.6. José Salcedo.....	145
8.7. Iván Marín.....	146
8.8. Antonio Banderas.....	146
8.9. Marisa Paredes.....	147
8.10. Elena Anaya.....	147
8.11. Jan Cornet.....	148
8.12. José Luis Gómez.....	148
8.13. Los otros de Almodóvar.....	149
9. Bibliografía.....	150
 Guías para ver y analizar... ..	 156

I. FICHA TÉCNICA Y ARTÍSTICA

Título original:	<i>La piel que habito</i>
Director:	Pedro Almodóvar
Año de producción:	2011
Fecha de estreno:	1 de septiembre de 2011
Duración:	120 minutos
Productora:	El Deseo, con la participación de TVE y Canal+ España, y en asociación con Filmenation Entertainment y Blue Lake Entertainment
Productores:	Pedro Almodóvar, Agustín Almodóvar y Esther García
Productora asociada:	Bárbara Peiró
Director de producción:	Toni Vella
Jefe de producción:	Sergio Díaz
Guion:	Pedro Almodóvar con la colaboración de Agustín Almodóvar. Basado en la novela <i>Tarántula (Mygale)</i> , 1984) de Thierry Jonquet, Éditions Gallimard
Ayudante de dirección:	Manu Calvo
Música:	Alberto Iglesias
Montaje:	José Salcedo
Director de fotografía:	José Luis Alcaine
Director artístico:	Antxón Gómez
Operador de cámara:	Joaquín Manchado
Steadicam:	Ramón Sánchez
Sonido directo:	Iván Marín
Montaje de sonido:	Pelayo Gutiérrez
Estudios de sonido:	La bocina, Soon in Madrid
Mezclas:	Marc Orts
Maquillaje:	Karmele Soler
Peluquería:	Manolo Carretero
Vestuario:	Paco Delgado, colaboración de Jean-Paul Gaultier
Casting:	Luis San Narciso
Efectos especiales de maquillaje:	DDT

Efectos especiales: Reyes Abades

Efectos digitales: Eduardo Díaz, El ranchito.

Distribuidora: Warner Bros Entertainment España S. L.

Formato: Color Kodak y Fuji

Laboratorios: Fotofilme Deluxe

Intérpretes

Robert Ledgard: Antonio Banderas

Vera: Elena Anaya

Marilia: Marisa Paredes

Vicente: Jan Cornet

Zeca: Roberto Álamo

Fulgencio: Eduard Fernández

Norma: Blanca Suárez

Norma niña: Ana Mena

Madre de Vicente: Susi Sánchez

Cristina: Bárbara Lennie

Médico psiquiatra: Fernando Cayo

Presidente del Instituto de
Biotecnología: José Luis Gómez

2. INTRODUCCIÓN

Abanderado de la posmodernidad española y autodidacta, Almodóvar depura su estilo conforme avanza su carrera. La espontaneidad juvenil de sus inicios da paso a un exhaustivo y prolijo detallismo formal que rebosa en *La piel que habito*. Si, como señala Pedro Poyato (2007: 11), *Todo sobre mi madre* (1999) lo consagra dentro y fuera de nuestras fronteras, llegados a la película que nos ocupa, resulta patente que el cineasta ya hace tiempo que tomó plena consciencia de sí mismo como autor de referencia europeo. Cuando el director inserta la frase “Un film de Almodóvar” durante los títulos de crédito iniciales,

momentos en que conviene mirar las cosas desde arriba, no por soberbia o por una asimilación a Dios, sino porque es una manera de aprisionar al personaje contra el suelo.



En *¿Qué he hecho yo para merecer esto!*, Almodóvar conecta con dos obras anteriores: *Cordero para cenar* (*Lamb to the Slaughter*, A. Hitchcock, 1958) y *Carrie* (B. De Palma, 1976). La filiación con la primera se halla en la singularidad del asesinato que cometen ambas protagonistas, mientras que la relación con la segunda viene dada por la niña pelirroja telequinética, que bien podría emparentarse con la Carrie de Brian De Palma. La relación entre ambos directores no resulta tan lejana si se atiende al colorido de algunas escenas de *Estallido Mortal* (*Blow Out*, B. De Palma, 1981) y se compara con la paleta cromática utilizada por el director de *La piel que habito*.

Igualmente, la cita se halla en *Mujeres al borde de un ataque de nervios*, donde el personaje de Carmen Maura dobla a la Crawford de *Johnny Guitar* (N. Ray, 1954), aunque, en otra ocasión, deba mucho al voyeurista de *La ventana indiscreta* (*Rear Window*, A. Hitchcock, 1954). Por su parte, *Matador* (1986) conecta con *Duelo al sol* (*Duel in the Sun*, K. Vidor, 1946), mientras que la televisión de *¡Átame!* emite *La noche de los muertos vivientes* (*The Night of the Living Dead*, G. A. Romero, 1968). *La ley del deseo* (1987) remite a Cocteau y *La voz humana* (*La voix humaine*, 1927), pero también se relaciona con *Un año con trece lunas* (*In Einem Jahr mit 13 Monden*, Rainer Werner Fassbinder, 1978). Un nuevo ejemplo lo ofrece el título *Tacones lejanos* (1991), juego de palabras que remeda *Tambores lejanos* (*Distant Drums*, R. Walsh, 1951) y que repetirá con *Todo sobre mi madre* para homenajear a *Eva al desnudo* (*All About Eve*, J. L. Mankiewicz, 1950). Asimismo, el número musical de Bibiana Fernández en aquellos *Tambores lejanos* recuerda las coreografías de *West Side Story* (J. Robbins, R. Wise, 1961), si bien el argumento cuenta con ecos de *Sonata de otoño* (*Höstsonten*, Ingmar

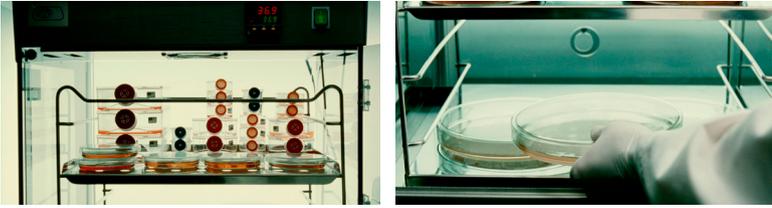
de sus captores y representa el clímax final. El relato podría haber concluido ahí; sin embargo, Almodóvar decide incluir un epílogo, *Nueva vida*, en el que Vera vuelve a casa de Vicente, cerrando así una historia y dando paso a otra muy distinta, de la que no conoceremos los detalles pero de la que se infiere mucha menos tragedia.

1. Acto primero: El misterio inicial	1.1. Descripción de los personajes y presentación del misterio	1.1.1. Vera y Marilia en El Cigarral
		1.1.2. El doctor Robert Ledgard y su relación con Vera
	1.2. Experimentos, conferencias y delitos	1.2.1. Vera, paciente o cobaya
		1.2.2. Gal, esposa y segunda piel
		1.2.3. Vera y la estrategia de la seducción
	1.2.4. Cuando el tigre caza	
2. Acto segundo: Retorno al pasado	2.1. La vida de los otros	2.1.1. La extraña familia: Marilia, Robert, Zeca, Gal y Norma
		2.1.2. Los hechos según Robert
		2.1.3. Los hechos según Vicente
	2.2. Expiación	2.2.1. Todo acto tiene su consecuencia
		2.2.2. La metamorfosis de Vicente
		2.2.3. La nueva identidad tras la máscara: Vera
3. Acto tercero. Desenlace: La huida	3.1. La mascarada	
	3.2. El regreso de la <i>Femme Fatale</i>	
4. Epílogo. Nueva vida: El regreso del hijo pródigo		

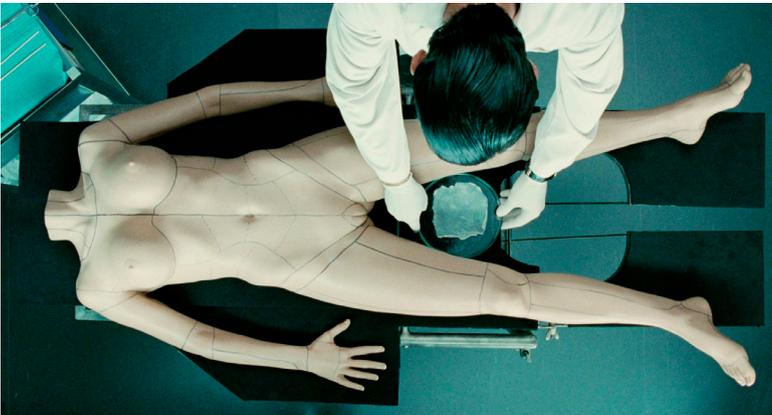
personaje cuyo trabajo consiste, igualmente, en recomponer cuerpos partiendo de jirones. Iluminado en tono bajo –*low key light*– y a contraluz, aparece el doctor Ledgard (Banderas). Se trata de un médico experto en cirugía estética y reparadora, al que encontramos dando una conferencia sobre trasplantes de rostro –dicha escena suele ser una constante en toda película de *Mad Doctors*, tema del que se hablará más adelante–. El modo en que ha sido iluminado no solo marca sus facciones y le otorga un aire inquietante, sino que, además, delata un carácter fuerte, poderoso y seguro de sí mismo. Las imágenes dispuestas tras él –reconstrucciones virtuales en tres dimensiones que sirven de apoyo a su discurso– muestran los rostros de aquellos a los que intervino, pacientes de caras deformadas e incluso monstruosas. Estas imágenes contrastan con las atractivas facciones del doctor, quien, como descubriremos posteriormente, será el verdadero monstruo. Ello no resulta una novedad en la filmografía almodovariana, pues ya asistimos a la unión de belleza y locura en *La ley del deseo* o ¡Átame!, precisamente en los personajes que interpretaba Banderas.



Un nuevo cambio de espacio tiene lugar. Unas grandes letras a modo de rótulo señalan que la siguiente acción se va a llevar a cabo en un hospital focalizado en la salud materno-infantil. Posteriormente, en un plano general, a cierta distancia, un lujoso coche blanco entra en el garaje del hospital, donde alguien con uniforme de sanitario le ofrece una nevera portátil al conductor, quien la paga religiosamente. Puesto que se trata de un hospital donde se atienden a púérperas y sus hijos,



Un plano cenital enseña el trabajo del galeno en el maniquí que yace sobre la mesa del quirófano. La placa de Petri se dispone entre las piernas del aquel, mientras que este primer retazo de piel artificial se deposita sobre el ombligo, casi estableciéndose una alegoría maternal. Ledgard coloca dicha piel a modo de prueba, ajustándola y recortándola como si fuese un sastre trabajando sobre un vestido. Este paralelismo se intensifica con un plano de detalle en el que se revelan las diferentes áreas en las que se divide el maniquí, demarcaciones que recuerdan tanto al patrón de una modista o a un traje que se corta y confecciona con dedicación, como a la regla de los 9 de Wallace, un protocolo médico para los pacientes quemados en donde se asignan porcentajes a áreas de piel. De nuevo en plano cenital, la cabeza del doctor se sitúa en el lugar que más tarde ocupará la cabeza de Vera por sobreimpresión. De este modo, no solo se establece la conexión con el cuerpo artificial, sino que se destaca a Ledgard en su papel de Pigmalión. “Ahora sí que es cierto que ya no habrá más quemaduras”, comenta el cirujano. De este modo, se dan algunas pistas al espectador sobre la identidad de la protagonista, pero aún se desconoce si se trata de una paciente quemada en pleno proceso de rehabilitación o, como después se confirmará, de una cobaya humana.





En ese momento, Robert entra en escena para acabar asesinando al violador, no sin antes dudar sobre el destinatario de la bala de su pistola. Esta duda posee su origen en el daño emocional del pasado que provocó Gal con su adulterio y del que Robert aún no se ha recuperado. Si bien su deseo inicial parece decantarse por asesinar a Vera, reflexiona y decide poner fin a la vida del brasileño. De este modo, se produce así un coito doblemente sangriento debido a la pérdida de la virginidad de Vera y al asesinato de Zeca. Asimismo, la historia del adulterio vuelve a representarse, si bien Robert ha cambiado el guion al rescatar a Vera, perdonando así a quien fuera su esposa y dándose la oportunidad de olvidar el pasado y comenzar una nueva vida. El abrazo de Robert a su creación da un giro a los acontecimientos.



Vicente le pregunta a Norma si toma pastillas, ella responde recitándole el listado de medicamentos psiquiátricos que Vicente cree drogas de diseño. Una vez más, se apela a la comicidad.

Tras un tropiezo de Norma, Vicente aprovecha para besarla, acción que resulta correspondido con la alegría inocente de Norma y su ingenua confianza. Confundido por las drogas y la simplicidad de Norma, Vicente intenta mantener relaciones sexuales con ella, pero Norma no está mentalmente madura ni sana. Efectivamente, su pensamiento débil no puede entender lo que está sucediendo y, al sentirse violentada, intenta defenderse y estalla en gritos. Un golpe irracional y nervioso de Vicente termina por dejarla inconsciente. Tras darse cuenta de su acción, le recoloca el vestido como hiciera con el maniquí en el escaparate de la tienda. La canción que Norma cantaba de pequeña cuando su madre se suicidó se repite ahora en este otro jardín. Mientras, asustado, Vicente huye, pero Ledgard le ha visto. Una nueva tragedia ha ocurrido y sus efectos resultarán devastadores.



5.2.2. Expiación

5.2.2.1. *Todo acto conlleva una consecuencia*

0h. 59' 25"

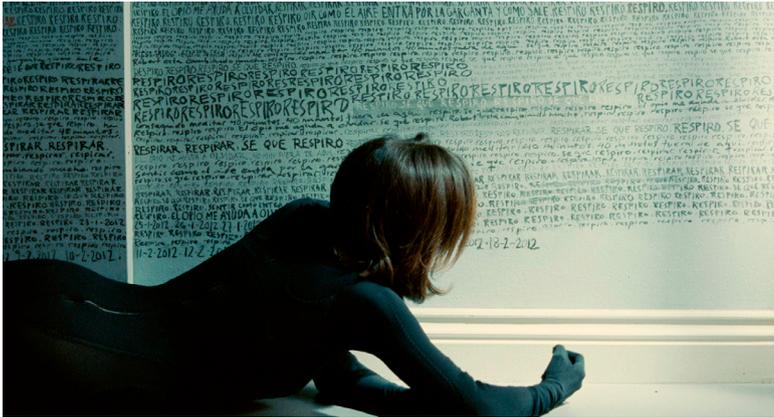
Continúa la analepsis. Al día siguiente, Vicente permanece trabajando en la tienda junto a maniqués de paja y tela semejantes a las figuras de Bourgeois. Entre la cámara y él, un alambre dibuja en el aire un perfil femenino que, de nuevo, resulta una prefiguración de aquello que ha de acontecer. No ha pronunciado palabra con respecto a lo sucedido el día anterior, pero su actitud denota cierta intranquilidad y decide despejarse conduciendo su moto antes de la cena. Sin embargo, alguien le persigue. Es el padre de Norma, el doctor Ledgard, que con una máscara sobre el rostro desea vengar el daño causado a su hija. De nuevo, se regresa a la idea de la mascarada, de la identidad oculta, de la verdad soterrada.

Un fundido en negro señalizando una elipsis nos indica que la operación comienza y finaliza. Cuando Vicente despierta, descubre que la peor pesadilla de un hombre heterosexual se ha convertido en realidad: ha sido castrado. Ledgard se presenta divinizado por las luces del quirófano y el contrapicado. Su poder sobre Vicente resulta absoluto. En la creencia de aplicar justicia, Ledgard ha decidido arrebatarse a Vicente el instrumento con el que atacó a Norma, su pene. Sin embargo, la venganza no finaliza aquí, sino que continúa.

Un plano de transición y situación nos muestra el exterior de la habitación de Vera con sus ventanas de rejas. Es en este momento cuando el espectador descubre la verdadera identidad de Vera. En la aséptica estancia encontramos a Vicente mirando en el espejo su nuevo sexo (sobre la relación con algunas fotografías de Arbus y Mapplethorpe se hablará en el apartado correspondiente), cuando Ledgard le interrumpe para explicarle el protocolo a seguir: desde ahora deberá comenzar a usar diversos dilatadores que moldeen su nuevo orificio. De nuevo, el doctor aparece como un ser superior y oscuro sugerido por la jerarquía espacial y por la iluminación.



su voz se ha vuelto *off* sobre un plano de Vera, quien, pacientemente, fabrica las figuras de Bourgeois siguiendo un monográfico de la editorial Phaidon sobre la artista francesa. En otro plano, observamos a Vera escribiendo en la pared todos y cada uno de los días de su cautiverio junto a las palabras “respiro” o “respirar” –algo fundamental en el yoga para el equilibrio interior–, además de dibujar determinadas creaciones de Bourgeois. Una serie de fundidos encadenados y *travellings* nos arrastran hasta el límite de la pared con el suelo. En él, yace Vera para escribir una fecha, la del presente. Su pelo ha crecido lo suficiente como para convertirse en la melena que lucía al principio de la película. La pared está completamente escrita, la elipsis temporal señala el transcurso de un año y la proximidad del desenlace.



5.3. Acto tercero. Desenlace: La huida

5.3.1. La mascarada

1h. 32'46"

Los títulos nos indican que los *flashbacks* han terminado y que la narración ha vuelto al momento presente. Se abre el plano con una fila de cuchillos colgados en la pared, de los cuales Vera elige uno para cortar una piña ante la desconfianza de Marilia. Vera no solo ha usurpado su espacio, sino que el primer utensilio de cocina que utiliza es un cuchillo de gran tamaño, algo que también la relacionará con las *Femme couteau* de Bourgeois. Vera utiliza el torno de la cocina que conduce a su habitación

se encuentra en sus ubérrimos jardines de corte dieciochesco. Conocidos como El Generalife del norte o el Versailles gallego, su exuberancia ofrecía un excepcional espacio bucólico para la película, una zona especialmente paradisíaca que, casi como *El jardín de las delicias* (ca. 1500-1510) del Bosco, permitía a los jóvenes asistentes a la boda dar rienda suelta a la fruición sexual. Asimismo, estos jardines permiten definir al personaje de Norma, a quien siempre encontramos rodeada de flores –o al menos, próxima– en sus escasas apariciones. De este modo, se establece una comparativa con ellas, resaltándose así su frescura y su belleza, además de su inocencia y fugacidad.

6.2. La música

Tal y como señala Suárez (2010), la función concedida a la música en las obras de Almodóvar resulta capital. Si el grupo *punk* al que pertenecía Imanol Arias en *Laberinto de pasiones* servía para reflejar el ambiente juvenil del Madrid de los ochenta, en otras ocasiones los momentos musicales se utilizan tanto para definir el carácter y las emociones de sus protagonistas como para subrayar un momento concreto. Un ejemplo se encuentra en *La ley del deseo*, donde el *Ne me quitte pas* de Jacques Brel en la voz de Maysa Matarazzo se utiliza como complemento al drama personal de Tina, o en *Hable con ella*, cuando la interpretación de Caetano Veloso emociona hasta las lágrimas a Marco para mostrar así su extrema sensibilidad. De este modo, y como señala Yebra García (2004), la música se convierte en un elemento especialmente relevante para la narración, más allá de su función ornamental o de énfasis en determinadas escenas.

Como sucede en la mayoría de las producciones del director, en *La piel que habito* no solo se encuentra música extradiegética compuesta en exclusiva para la ocasión, sino que se le concede un espacio muy destacado a aquellos momentos musicales incluidos en el tiempo de la narración. Por un lado, se halla la música original de Alberto Iglesias, a ratos intrigante, a veces perturbadora; por otro, la interpretada por Concha Buika y Ana Mena, que hacen suyo el tema *Pelo amor de amar* (*Vae, Agora, Vae*, 1960) de José Toledo y Jean Manzon, que ya había sido popularizado en los años sesenta por la cantante brasileña Ellen de Lima.

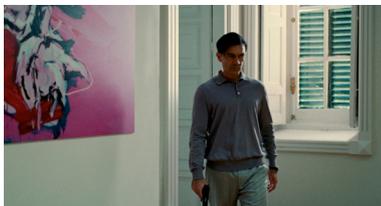
al calor de la lumbre –precisamente–, sería uno de estos informantes. Su narración con la voz *en off* incluye planos y secuencias del pasado como los primeros *flashbacks* del filme, siendo el fuego aquello que puntualice la historia para comenzarla o concluirla.



En la segunda analepsis, donde se observan los hechos desde el punto de vista de Ledgard, la cámara se centra en el perfil del doctor para, posteriormente, sobreimpresionar el saxofón y los títulos que dan paso a la nueva historia. Llama la atención cómo el oído del cirujano aparece en el centro del instrumento musical, relacionando al emisor musical con el receptor.



El comienzo de un nuevo párrafo en la narración viene dado por el fundido encadenado del rostro de Vera y un plano americano de Vicente en la tienda materna de ropa y composturas. La historia de Vicente se convierte en uno de los *flashbacks* más largos, pues no solo cuenta un día de trabajo común, sino la noche con Norma, el día siguiente del suceso, el secuestro, la desesperación de su madre, la reclusión de la hija del doctor Ledgard en la clínica, el suicidio de esta, y la me-



Si no puede existir cine negro sin personajes difíciles, mujeres voluptuosas pero tóxicas, argumentos enrevesados y arcanos, tampoco sin pistolas. La primera ocasión en que se muestra un arma de fuego es en la mano de Marilia apuntando a Zeca, siendo Robert quien posteriormente la exhibirá para terminar haciendo blanco. Asimismo, el doctor vuelve a utilizarla tras el primer ataque de Vera –pudieron existir otros momentos, pero este es el primero que el espectador advierte–, para de nuevo exponerla ante Fulgencio tras la amenaza de este. En otra ocasión, un revólver en el bolso de Marilia es mostrada en plano de detalle cuando ella y Vera salen del Cigarral para realizar unas compras, siendo esta la última prefiguración de un final violento.



6.7.2. El melodrama

¿Cuánto debe *La piel que habito* al melodrama? Conocidos como *Woman's Films* o *Weepies*, por el predominio de las protagonistas femeninas en el argumento y su capacidad para estimular el lacrimal, los melodramas se definen por un argumento denso en sentimentalismo y focalizado en el sufrimiento de sus personajes (Altman, 2000: 108). Encontrar ejemplos claramente melodramáticos en *La piel que habito* no resulta difícil: he ahí la historia adúltera sin éxito de Gal, su accidente de coche, su calvario y su suicidio; la tragedia de Norma, que pierde la razón tras contemplar el cuerpo calcinado y sin vida de su progenitora tras que esta salte al vacío; la maternidad sesgada y arrebatada de

gigante. En *Hable con ella*, el personaje de Geraldine Chaplin muestra un especial interés por cómo de lo masculino emerge lo femenino; de lo terreno, lo etéreo e impalpable. Ese mismo interés es compartido por Almodóvar y mostrado en su filmografía, ofreciendo Benigno el paradigma físico. Precisamente, es la inocencia del personaje la que le conduce hacia la aberración que, por el contrario, conlleva un bien, al obtener, a su vez, vida de un cuerpo inerte.

Tanto la labor médica como la de enfermería permiten a Almodóvar la experimentación formal, ya que ambas prácticas aportan imágenes susceptibles de transformación con un resultado de claro sentido artístico en la mayoría de las ocasiones. El baño fragmentado y el vestido de un paciente encamado, la gota de sangre sobre el porta, o los glóbulos rojos fluyendo devienen ejercicios formales que se recrean en la abstracción.

El intenso trabajo de documentación y asesoramiento se evidencia en la precisión con que se reflejan determinadas actividades en ambas películas. Si *Hable con ella* puede presentarse como una excelente representación de los cuidados de un paciente encamado totalmente dependiente, *La piel que habito* se mira en el espejo de la ciencia de nuestro tiempo, en donde la terapia génica, la creación de piel artificial, la reasignación sexual y los trasplantes de rostro resultan los adelantos capitales del nuevo siglo.



Sorprende ver la primera ponencia del doctor Ledgard como un remedo de aquellas acontecidas tras los primeros trasplantes de ros-

del etólogo Richard Dawkins (1941), un texto sobre teoría evolutiva que centra su discurso en el neodarwinismo y la genética para explicar la relación entre biología y psicología humana y animal. Su aparición posee una justificación doble. Por una parte, quien se encuentra leyendo el libro es un doctor capaz de modificar genéticamente la piel humana para hacerla mucho más resistente a quemaduras y picaduras de insectos, es decir, Ledgard lee *El gen egoísta* porque él mismo ha conseguido una piel que, gracias a la mutación genética invasiva, se adapta mucho mejor ante un medio hostil y, por ende, permite una mayor supervivencia, aquella que tanto ansía Vera, la mutada, un modelo vivo neodarwinista que evoluciona, se adapta al medio y logra sobrevivir. Por otra parte, en los primeros minutos de metraje conocemos a Vera y su pasión por la lectura. Esta preferencia se descubre por la columna de libros apilados existente en su habitación y por la inclusión del libro *Escapada* (2004) en la bandeja del desayuno que Marilia prepara con denuedo. La obra de la canadiense y premio Nobel Alice Munro constituye una recopilación de cuentos en donde las mujeres se retratan como las principales protagonistas. Esta circunstancia casa con la narración almodovariana, a la par que prelude el final de la historia gracias al profético título. Asimismo, el protagonismo de la obra dentro de la película resulta un presagio de una producción venidera, *Julieta*, nombre principal en los tres cuentos que incluyen *Escapada: Destino, Pronto y Silencio*. Esta filiación entre películas no es nueva en la filmografía almodovariana. Como se ha indicado, muchas de sus obras se citan entre sí. He ahí el ejemplo de *La mala educación*, en donde se observa un hipotético cartel de cine que reza *La abuela fantasma*, el aperitivo que precede a *Volver*.



francesa. De nuevo, el paralelismo con la vida encerrada de Vera es más que evidente. Según el director (Zibri: 2011: 46, 50):

En *La piel que habito* las obras de Louise Bourgeois son muy importantes para Vera porque le permiten sobrevivir. Me gusta mucho el trabajo de esta artista ya que en muchas de sus obras coexisten los dos sexos. A menudo, las esculturas poseen los órganos genitales de ambos sexos. Algunas obras representan a mujeres encerradas, una de ellas representa unas piernas y por encima de ellas un torso que se convierte en una casa. Todo esto es lo que Vera, en la película, dibuja en la pared. Lo que me llama la atención también son las muñecas que hace Vera con su propia ropa. Las costuras se notan mucho, y se comparan con los puntos de sutura de una cicatriz. De hecho, me sirvo de estas obras de dos maneras: bien para mostrar el efecto que producen en un personaje, o bien para otorgar una nueva dinámica a la historia, como en el caso de las canciones, las escenas de las películas, o los fragmentos de obras de teatro, pues también cuentan algo sobre mi historia.



Fugazmente, la televisión de Vera muestra las obras *Seven in bed* (2001) y *Couple IV* (1997). En ellas se muestran varias parejas de tela en actitud íntima: hipotéticos abrazos o posible cópula. Sin embargo, no se distingue en ellas formas femeninas ni masculinas, pues, si bien a Bourgeois le interesaba la sexualidad, le seducía mucho más la ambivalencia, tanto la posibilidad de que se pudiera ser femenino y masculino a un mismo tiempo como la complementariedad entre géneros o el intercambio de roles que parte de la igualdad. Dirá Bourgeois (2002: 49-50):

En mi obra siempre han existido sugerencias sexuales. A veces, toda mi preocupación se centra en las formas femeninas –racimos de pechos como

mopolita y feminista, la pariente del pueblo albaceteño que el travesti de cabaret. Los protagonistas rozan, según Sánchez-Biosca (1995: 58, 65), el realismo de lo cutre.

En ese Madrid de fines de los setenta, Almodóvar intenta estudiar cine y aprender de los artistas que conviven a su alrededor. Publica en fanzines como *El Vibora*, *Vibraciones* o *Star*, además de actuar junto al grupo de teatro Los Goliardos o al lado de Fabio McNamara en las salas nocturnas de la ciudad. Era la época de la *Movida* –entre 1975 y 1985–, bajo cuyo signo se sucedieron años de efervescencia cultural tras el fin de la dictadura y el proceso de transición. Entendido como un periodo de libertad en todos los sentidos, en sus noches hacían acto de presencia –alentados por un gobierno que deseaba ofrecer al exterior una imagen de modernidad, renovación y euforia– pintores como Sigrifido Martín Begué (1959-2010), Guillermo Pérez Villalta (1948), el dúo Costus –Juan Carrero (1955-1989) y Enrique Naya (1953-1989)– y Juan Gatti (1950); los fotógrafos García-Alix (1956), Ceesepe (1958), Miguel Trillo (1953) y Pablo Pérez Mínguez (1946-2012); grupos como Parálisis Permanente y Alaska, o cineastas como Iván Zulueta (1943-2009).

En ese contexto inicial, Almodóvar se inicia en el cine rodando varios cortos, pasando al largometraje en Super8 con *Folle, folle, fólleme Tim* (1978). Posteriormente y ya en formato profesional, produce su película más icónica: *Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón* (1980), un encargo de la revista *Star* con el fin de captar el espíritu más descarado de aquellos años. El resultado es una película anárquica, a caballo entre el *kitsch* y lo *camp*, con elementos de fotonovela, y con pretendidas alusiones a Hitchcock –recuerden a Pepi observando a Luci como Stewart en *La ventana indiscreta* (*Rear Window*, 1954)–.

En origen, su cine bebe del universo pop. Sus primeras películas resultan alocadas y coloristas, algo que suaviza conforme madura, pero que jamás desaparece completamente. Asimismo, la mezcla de la alta cultura con la cultura popular y la persistencia de cierto aire costumbrista forman parte de su seña de identidad (posmoderna). A todo ello se suma la hibridación genérica y la mixtura resultante de la autorreferencialidad y de las influencias, entre otras, del neorrealismo italiano, el cine francés, el cine clásico de Hollywood y la tradición española. La abundancia de personajes femeninos de profunda complejidad constituye una de sus constantes. Pese a la creación de protagonistas

8.II. Jan Cornet

Que se premiase a dos actores que habían interpretado el mismo papel resultaba una interesante coincidencia. Mientras que Elena Anaya recibía el Premio Goya a la interpretación femenina protagonista, precisamente, por su rol en *La piel que habito*, Jan Cornet era igualmente galardonado con el Premio al mejor actor revelación por idéntico papel.

Tras finalizar sus estudios en Barcelona, su primer trabajo para un largometraje, *La noche del hermano* (Santiago García de Leániz, 2005), resultó notorio, continuando su carrera profesional entre la televisión y el teatro. *Encontrarás dragones* (Roland Joffé, 2011) y *Resucitado* (*Risen*, Kevin Reynolds, 2016) son algunas de las variadas películas en las que ha participado.

8.I2. José Luis Gómez

Aquel Polidori que compartía relatos en Villa Diodati para *Remando al viento* (Gonzalo Suárez, 1988) poseía el rostro de José Luis Gómez, prolífico y políglota actor de cine y teatro que fue simio en *Un informe para una academia* (Carles Mira, 1975) y fraile en *Teresa, el cuerpo de Cristo* (Ray Loriga, 2007). *La piel que habito* supuso la segunda colaboración del actor con Almodóvar, puesto que previamente había participado en *Los abrazos rotos* ostentando un papel protagonista.

Destaca su galardón a la mejor interpretación masculina en el Festival Internacional de Cine de Cannes de 1976 por *Pascual Duarte* (Ricardo Franco, 1976) y su pertenencia a la Real Academia Española en 2011. Su pasión por la cultura y, especialmente, el arte dramático, lo demostró en 1995 cuando fundó el Teatro de La Abadía, centro de estudios y de representación teatral muy influenciado por aquellos centros europeos en los que se formó durante su juventud. Entre sus muchos premios internacionales y nacionales –algunos incluso de los Ministerios de Cultura de Francia y Alemania– se encuentran el Nacional de Teatro de 1988 y el Premio Corral de Comedias del Festival de Almagro en 2005.

- (2010). *Historias de mujeres, historias del arte*. Madrid: Cátedra.
- Méjean, J. M. (2010). *El enigma Almodóvar*. Barcelona: Ma non troppo.
- Molina Foix, V. (2012). Prólogo. En Almodóvar, P. *La piel que habito*. Barcelona: Anagrama, 7-12.
- Morán Turina, M. (2005). *Tiziano*. Madrid: Descubrir el Arte. Biblioteca de Grandes Maestros.
- Morgan, J. y Jones, L. (2009). *Pure Beauty. John Baldessari*. Exposición celebrada en la Tate Modern de Londres, 13 octubre 2009-10 enero 2010; Museu d'art contemporani de Barcelona, 11 febrero-25 abril 2010; Los Angeles County Museum of Art, 27 junio-12 septiembre 2010; The Metropolitan Museum of Art, Nueva York, 17 octubre-9 enero 2011. Los Angeles: Museum Associates, Los Angeles County Museum of Art.
- Morris, F. (2004). *Louise Bourgeois, tejiendo el tiempo*. Exposición celebrada en Málaga, Centro de Arte Contemporáneo (CAI), 6 agosto-7 noviembre 2004. Málaga: Centro de Arte Contemporáneo.
- (2007). *Louise Bourgeois*. Exposición celebrada en Londres, Tate Modern, 10 octubre-20 enero 2008. Londres: Tate Modern.
- Mulvey, L. (1988). *Placer visual y cine narrativo*. Valencia: Eutopías.
- Muñoz, S. y Gracia, D. (2006). *Médicos en el cine. Dilemas bioéticos: sentimientos, razones y deberes*. Madrid: Editorial Complutense.
- Navarrete-Galiano Rodríguez, R. (2012). La piel que habito: nueva creación literaria, pictórica y escultórica de Almodóvar. *Arte y cultura digital*, 74-86.
- Nakov, A.; Marchán Fiz, S. y Dachy, M. (1989). *Dadá y Constructivismo*. Exposición celebrada en el Centro de Arte Reina Sofía de Madrid. 9 marzo-1 mayo, 1989. Madrid: Centro de Arte Reina Sofía.
- Néret, G. (2003). *Kasimir Malevich (1878-1935) y el suprematismo*. Colonia: Taschen.
- Newman, K. (2011). The man with the scalpel. *Sight & Sound*, 21(9), 21.
- Olmo, S. B.; Huici, F.; Pérez Villalta, G. y otros (1995). *Guillermo Pérez Villalta*. Exposición celebrada en las Galerías del Arenal de Sevilla, 25 mayo-9 julio; el Baluarte de la Candelaria, 9 junio-23 julio, 1995. Sevilla: Fundación provincial de Cultura de la Diputación de Cádiz.

GUÍAS PARA VER Y ANALIZAR...

1. Cantando bajo la lluvia
2. "M" El Vampiro de Düsseldorf
3. El espíritu de la colmena
4. Blade Runner
5. La naranja mecánica
6. Centauros del desierto
7. Con la muerte en los talones
8. Ciudadano Kane
9. Laura
10. Con faldas y a lo loco
11. La reina Cristina de Suecia
12. Drácula de Bram Stoker
13. Excalibur
14. Arrebató
15. Pesadilla antes de Navidad
16. En busca del arca perdida
17. La mujer pantera
18. Pulp Fiction
19. Annie Hall
20. Los olvidados
21. La semilla del diablo
22. Apocalypse Now redux
23. Ser o no ser
24. El sol del membrillo
25. James Bond contra Goldfinger

GUÍAS PARA VER Y ANALIZAR...

26. Lawrence de Arabia
27. Seven
28. La dolce vita
29. La parada de los monstruos
30. ¡Qué bello es vivir!
31. Matrix
32. Dos en la carretera
33. Al final de la escapada
34. Minority Report
35. La guerra de las galaxias
36. Roma, ciudad abierta
37. El show de Truman
38. Remando al viento
39. Shrek
40. Todo sobre mi madre
41. Toy Story
42. Ordet
43. París, Texas
44. Noche en la tierra
45. El profesor chiflado
46. Los siete samuráis
47. Muerte entre las flores
48. En construcción
49. King Kong
50. El viaje de Chihiro

GUÍAS PARA VER Y ANALIZAR...

NUEVA TEMPORADA

51. El diablo sobre ruedas
52. Deseando amar
53. Solaris
54. Gladiator
55. La matanza de Texas
56. Lola Montes
57. Up
58. Jennie
59. Melancolía
60. Mystic River
61. El verdugo
62. Network
63. Harry el sucio
64. Alien, el octavo pasajero
65. American Beauty
66. Ladrón de bicicletas
67. Rebeca
68. Perdición
69. Perfect Blue
70. La piel que habito
71. Easy Rider
72. El piano
73. Los idiotas

¿Quieres publicar una *Guía para ver y analizar*?

Si quieres hacernos llegar tu propuesta, asegúrate que cumple las normas de la colección:

- Los textos deberán ser originales y su estilo literario lo más sencillo y claro posible, evitando adoptar un tono excesivamente académico, es decir, un lenguaje “opaco”, lo que no implica caer en superficialidad o banalidad.
- La extensión total del texto deberá ser de entre 250.000 y 270.000 caracteres (con espacios y notas incluidos).
- Se procurará utilizar gráficos, esquemas, tablas, dibujos, etc., para facilitar la lectura del texto y el seguimiento del estudio monográfico de la película.
- El texto deberá adoptar, sin perjuicio de los condicionantes particulares de cada película, ni de la autonomía del autor en la redacción del texto, la estructura de los libros de la colección:
 1. Ficha técnica y artística
 2. Introducción
 3. Sinopsis argumental
 4. Estructura del film
 5. Análisis textual
 6. Recursos expresivos y narrativos
 7. Interpretaciones/Apéndices
 8. Equipo de producción y artístico
 9. Bibliografía
- Las propuestas de nuevos libros (que deberán ser inéditos) deberán constar, al menos, de los siguientes documentos:
 1. Justificación
 2. Índice comentado
 3. Bibliografía seleccionada
 4. Breve CV del autor (inferior a 500 palabras).
- Todos los documentos deberán ser entregados en soporte informático. En la página web de Nau Llibres existe una sección específica (<http://naullibres.com/guias-para-ver-y-analizar>) para el envío de originales.

El Comité Editorial, compuesto por expertos en comunicación audiovisual y educación, comunicará al autor, en un plazo no superior a tres meses, si acepta o no dicha propuesta. Si la respuesta es positiva, se firmará el correspondiente contrato de edición con la editorial y el autor se comprometerá a entregar, en el plazo que en su momento se estipule, un borrador del texto, que será revisado por los miembros del Comité Editorial. El autor deberá recoger las correcciones y sugerencias resultantes de la revisión para modificar convenientemente el texto antes de enviarlo a la editorial para proseguir el proceso de edición, que necesitará de la colaboración del autor para incorporar las ilustraciones y ejemplos previstos.