

Programas iconográficos en *La piel que habito* (Almodóvar, 2011)

Pedro POYATO SÁNCHEZ
Universidad de Córdoba
Departamento de Historia del Arte, Arqueología y Música
pedro.poyato@uco.es

Recibido: 10-01-2015
Aceptado: 11-06-2015

RESUMEN

Como viene siendo habitual en las últimas películas de Pedro Almodóvar, las imágenes de *La piel que habito* (2011) se organizan en programas iconográficos que en este caso emanan de operaciones “trans” realizadas tanto en el cuerpo (transexualidad, transgénesis y trasplante), como en el texto (transtextualidad). El presente trabajo se ocupa de la genealogía y formalización de dichos programas así como de cuestiones teóricas surgidas a lo largo del desarrollo de este estudio –la relación entre cuerpo e identidad o el llamado muro de pantallas, entre otras–, de indudable calado en el filme.

Palabras clave: Cine. Programa iconográfico. Cuerpo. Texto. Identidad. Muro de pantallas.

Iconographic Programmes in *The Skin I Live In* (Almodóvar, 2011)

ABSTRACT

As it is customary in Pedro Almodóvar’s last films, the images in *The Skin I Live In* (2011) are also organized into iconographic programmes. These visual arrangements arise from ‘trans’ operations, both in the body (transexuality, transgenesis, and trasplant), and in the text (transtextuality). This article focuses in the genealogy and formalization of those programmes as well as in the analysis of theoretical issues resulting of this study –the relationship body/identity or the so-called wall of screens, among others– which are deeply embodied in the film.

Key Words: Film. Iconographic programme. Body. Text. Identity. Wall of screens.

Sumario: 1. Introducción. 2. Más allá de la transexualidad: la metamorfosis corporal y sexual. 3. La transgénesis, el trasplante. 4. El cuerpo y una (extraña) forma de habitarlo. 5. Muro de pantallas. 6. La transtextualidad: modos de incorporación y funciones de los intertextos. 7. Final. 8. Bibliografía.

1. Introducción

En *La piel que habito*, Pedro Almodóvar formula, como en ello incide el mismo título del filme, una de las más radicales propuestas de habitar un cuerpo femenino valiéndose para ello de una poética nominada como poética de lo *trans*¹. A las operaciones de transtextualidad, transexualidad y trasplante barajadas en películas anteriores como *Todo sobre mi madre* (Almodóvar, 1999), *La piel que habito* añade ahora la transgénesis. El objetivo de este trabajo es el estudio de la formalización cinematográfica de esa poética a través de unas imágenes que se organizan en conjuntos o programas iconográficos emanados de operaciones realizadas tanto en el cuerpo, como en el texto. Imágenes, en efecto, que se descubren atravesadas por un deseo común cual es el registro cinematográfico de los sucesivos cambios sufridos por un cuerpo masculino, en su anatomía, en sus formas y en su rostro, cuando se convierte en femenino (transexualidad), o de los pasos que conlleva el cultivo de piel transgénica y sus posteriores implante y trasplante en un cuerpo femenino (transgénesis), o, finalmente, de cómo el propio texto *arrastra* formas y títulos procedentes de otros textos, sean pictóricos, escultóricos, simples dibujos, musicales o literarios, finalmente incorporados al mismo (transtextualidad). En lo que sigue, nos ocuparemos de la génesis y formalización de estos conjuntos de imágenes, de estos programas iconográficos, así como de diversas cuestiones emanadas de su estudio, como, entre otras, la importancia del rostro en la configuración visual del yo, la relación entre cuerpo e identidad, o el llamado muro de pantallas, todas ellas de indudable interés para un mejor conocimiento del filme.

2. Más allá de la transexualidad: la metamorfosis corporal y sexual

En un momento dado de *Todo sobre mi madre*, Agrado (Antonia San Juan) explicaba a un improvisado auditorio, las operaciones a que había sometido su cuerpo para transformarlo parcialmente en femenino, operaciones que ella, en sintonía con el aroma humorístico de la escena, cuantificaba en términos económicos: “rasgado de ojos, ochenta mil; nariz, doscientas mil; tetas, setenta mil cada una; silicona —en labios, frente, pómulos, caderas y culo— a cien mil el litro; limadura de mandíbula, setenta y cinco mil; depilación, sesenta mil por sesión...”. Concluía Agrado su discurso justificando que en operaciones como esta no hay que escatimar el dinero porque en ello se juega el tener el cuerpo soñado y, por tanto, la “autenticidad”.

La piel que habito vuelve sobre este mismo tema de la transexualidad, que ahora, además de llevar aparejado un cambio total de sexo, es conjugado de modo diferente por cuanto los distintos pasos de la operación no son relatados por el personaje, como en *Todo sobre mi madre*, sino *registrados* en las imágenes, según un movimiento de escritura que demuestra el interés de la mirada almodovariana por *escrutar*, al hilo de las diferentes etapas de la operación, las metamorfosis sucesivas que va experimen-

¹ POYATO, Pedro, *Todo sobre mi madre*, Pedro Almodóvar (1999), Barcelona, Octaedro, 2007, p. 96.

tando el cuerpo. Por otro lado, el cambio de sexo practicado no es en esta ocasión demandado por el personaje, sino que le viene impuesto, esto es, realizado contra su voluntad. Nos encontramos, así, con un caso opuesto al de Agrado en el sentido de que si en ésta el cambio de sexo practicado estaba destinado a conseguir eso que ella llamaba *autenticidad*, en Vicente (Jan Cornet), el personaje de *La piel que habito*, el cambio de sexo va a destruir, por el contrario, esa autenticidad. En este sentido, la tenacidad de Vicente por conservar, aún desaparecido ya su *auténtico* cuerpo, la identidad permite plantear al filme, como se verá, una lúcida reflexión sobre la identidad, el cuerpo y el sexo.



Fig. 1. *La piel que habito*: Juego de dilatadores: la cárcel de Vicente.

De cualquier modo, *La piel que habito*, prosiguiendo la poética de lo *trans* abiertamente practicada en *Todo sobre mi madre*, detallará, como decíamos, cada uno de los pasos de la operación llevada a cabo en el cuerpo de Vicente, desde que el doctor Ledgard (Antonio Banderas) lo deposita en la mesa del quirófano hasta que lo vemos finalmente *transformado* en Vera (Elena Anaya). Desfilan así por la pantalla imágenes de Vicente, primero en el despertar de la anestesia justo cuando el doctor le comunica que se le ha practicado una vaginoplastia —operación a la que, por cierto, no se sometía Agrado, y que adelanta el radical cambio de sexo operado en Vicente—, y luego mirando lleno de perplejidad el juego de dilatadores de distinto tamaño que el doctor Ledgard despliega ante sus ojos (Fig. 1) para que progresivamente vaya introduciéndolos en el nuevo orificio que en su cuerpo le ha sido practicado. Posteriormente, tras una exploración vaginal, el rostro de Vicente encadena con otro, éste sin pelo y del que, cubierto por una máscara de silicona transparente, solo vemos ojos, boca, orejas y parte de la nariz. Este nuevo rostro es ya parte, como veremos enseguida, de un cuerpo de bellas formas femeninas en el que pueden apreciarse todavía las marcas del cosido de los distintos trozos del epitelio que forman su renovada piel. Finalmen-

te, el levantamiento de la máscara aséptica revela del todo ese nuevo rostro, un bello rostro de mujer, con el pelo muy corto: Vicente –su cuerpo– se ha *metamorfoseado* definitivamente en –el cuerpo de– Vera.

Más allá de cualquier otra consideración en la que después entraremos, nos encontramos aquí con un conjunto de imágenes atravesadas por un deseo común: el registro cinematográfico de las sucesivas metamorfosis que experimenta un cuerpo masculino hasta convertirse en femenino; imágenes en este sentido conformadoras de un programa iconográfico en cuyo corazón se ubica el encadenado (Fig. 2) que muestra cómo del rostro de Vicente emana el incipiente rostro de Vera². De este modo, un recurso específicamente cinematográfico, el encadenado, da cuenta de cómo sobre la materia de un rostro masculino (Vicente) se *esculpe* la forma de un rostro femenino (Vera), a la vez que *hermana* al cirujano con el cineasta: artistas plásticos ambos, uno modela la materia carnal del cuerpo, y el otro la de la realidad referencial.

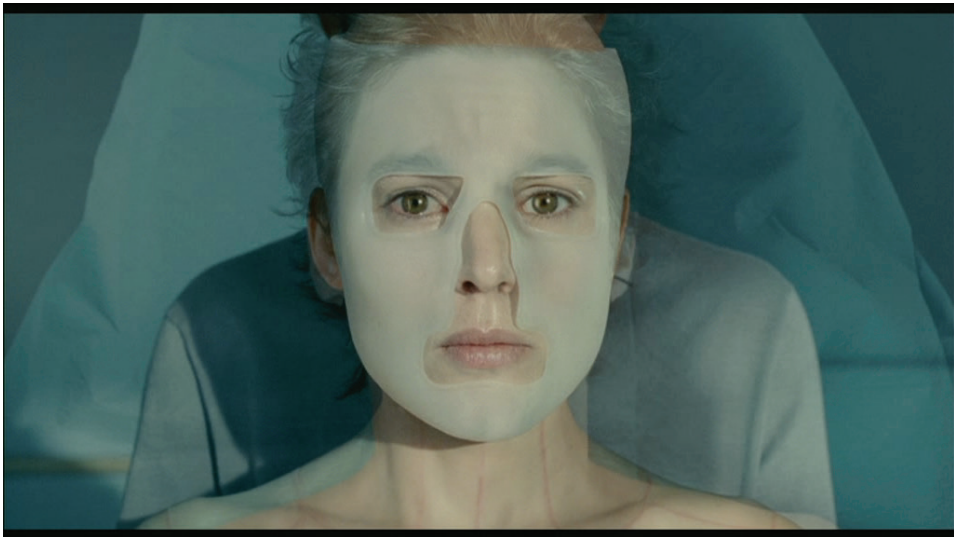


Fig. 2. *La piel que habito*: Rostro de Vera emanando del rostro de Vicente.

Pero a su vez este programa anterior de imágenes sobre la práctica de una operación de transexualidad que lleva a una auténtica metamorfosis corporal, aparece trabado con un programa narrativo del que emanan determinadas informaciones referidas a los personajes. Así la resistencia de Vicente al cambio de sexo, que se hace patente, primero, en los gestos de su rostro tras la operación rebelándose calladamente, y, luego, en su intento de huida en la escena donde, tras vestir el *body* negro del que

² No deja de resultar llamativo que el guión del filme, tan cuidadosamente elaborado como todos los de Almodóvar, no contemple esta transición de un rostro, el masculino, a otro, el femenino, mediante el encadenado, limitándose a señalar, sin más: «Años después». (En ALMODÓVAR, Pedro, *La piel que habito*, Barcelona, Anagrama, 2011, p. 113). Ajena, por tanto, a las palabras del guión, esta forma plástica nace por entero vinculada al trabajo de creación de las imágenes cinematográficas.

le hace entrega el cirujano, trata, escaleras abajo, de tomar la puerta de la casa. Mas también aquí, en estas imágenes de Vicente-Vera bajando las escaleras, es el cuerpo, “un cuerpo de formas femeninas pero que corre como un chico”, según detalla el guión del filme³, lo que de nuevo moviliza la mirada enunciativa, precisamente por tratarse de un cuerpo *híbrido*, asexuado; de un cuerpo donde, en ese proceso de transexualidad al que está siendo sometido, los caracteres femeninos, si bien empiezan ya a imponerse, aparecen todavía mezclados con los masculinos. Y en ello viene a redundar también la voz, esa voz igualmente híbrida del personaje, impregnada del timbre metálico propio de algunos transexuales. Son, pues, estos estadios intermedios, híbridos, del cuerpo –un cuerpo que por lo demás recuerda a la imagen que el cine creó del *Fantômas* literario, pero esto es ya otra cuestión– y de la voz, lo que, más allá de la imposible huida del personaje y sus consecuencias, sin duda interesa al filme.

Pero el rechazo del nuevo cuerpo y sexo llega a su punto más álgido cuando, tras ser nombrado “Vera” por el doctor Ledgard, Vicente destroza como una fiera los vestidos femeninos que le son enviados a la habitación donde ha sido confinado. Es este, por lo demás, un fragmento rico en matices discursivos por cuanto la acción que en él tiene lugar, además de poner en escena el repudio del sujeto hacia el nuevo cuerpo y sexo impuestos, introduce en las imágenes la presencia visual de telas troceadas, telas que van a desempeñar un papel fundamental en una de las actividades realizadas posteriormente por Vera, y que la emparenta con Louise Bourgeois, uno de los intertextos del filme, como se verá. En este sentido, interesa señalar que, como el aquí motivado por las telas, otros efectos de anticipación se deslizan en las imágenes de *La piel que habito*, efectos vinculados a formas visuales que, desprendiéndose de la correspondiente información narrativa o descriptiva, apuntan directamente al que es el gran tema del filme: el cambio de sexo y los efectos que de ello se derivan. Así sucede en esa imagen ya referida donde el cirujano despliega ante los ojos del paciente el conjunto de dilatadores que éste habrá de aplicarse en su nuevo orificio vaginal (Fig. 1): la puesta en forma del plano, donde vemos a Vicente, al fondo, a través de los dilatadores, en primer término, convierte éstos en una suerte de reja que lo encarcela. El filme anticipa así, valiéndose exclusivamente de la composición de la imagen, la cárcel que el cambio de sexo supondrá para el sujeto, cárcel que se materializará más adelante, tanto en la habitación donde el protagonista va a verse confinado, como en su propia piel, esa nueva piel (de mujer) que él habrá de habitar. Un nuevo efecto de anticipación puede localizarse en el arranque de la escena donde, a través del escaparate, vemos a Vicente, en la tienda de su madre, vistiendo un maniquí (Fig. 3): la mirada almodovariana es especialmente precisa mostrando aquí al personaje enmarcado por la línea que dibuja el contorno del rostro de una figura femenina que adorna el escaparate. Basta leer esta imagen en su literalidad para constatar cómo Vicente aparece *encerrado* en ese contorno, vale decir, en aquello que representa la piel de una mujer. He aquí un enunciado que, emanado, como el anterior, de la forma cinematográfica, anticipa lo que va a suceder al personaje mediante la inscripción de la *piel* femenina que en un futuro inmediato va a recluirlo.

³ *Ibid.*, p. 115.



Fig.3. *La piel que habito*: Vicente encerrado en la silueta de un rostro femenino.

3. La transgénesis, el trasplante

Como decíamos, *La piel que habito* cultiva la misma poética de lo *trans* de *Todo sobre mi madre*, que ahora incluye también la práctica de la transgénesis. Como en el caso de la transexualidad, el filme va a construir en torno a ella un programa iconográfico que tiene igualmente su origen en la polarización de la mirada enunciativa por las distintas etapas de que consta esta otra operación. Así, las imágenes de *La piel que habito* muestran sucesivamente al doctor Ledgard recogiendo un material en el sótano de un hospital que luego chequea en su laboratorio: con una jeringa extrae por la válvula de la bolsa de sangre una muestra que observa a través del microscopio. Una pantalla de ordenador exhibe entonces las células que forman el flujo sanguíneo en una imagen visualmente atractiva tanto por su cromatismo como por una figuración que se roza con la abstracción. La operación prosigue más adelante cuando el doctor Ledgard retorna al laboratorio con la sangre de un cerdo vivo: toma entonces dos porta-tubos de la centrifugadora con cuatro tubos de ensayo cada uno, depositando en uno de ellos unas gotas de sangre a las que posteriormente añade un reactivo. Tras pasar la mezcla por la centrifugadora, extrae con una pipeta la capa central de la muestra de sangre decantada, que seguidamente deposita en una placa *Petri* en cuyo centro hay una gota de sangre del cerdo. Finalmente, Ledgard coloca todo ello en un recipiente redondo que introduce en la incubadora. Cuando al cabo de un tiempo, saca el recipiente, se observa el trozo de piel cultivado flotando en el líquido.

Es así cómo el filme se aparta de la matriz narrativa —es verdad que todavía escasamente elaborada, dado el poco metraje transcurrido— para realizar esta suerte de documental científico sobre la transferencia genética, desde la obtención de las células madre, hasta la aparición del trozo de piel cultivado. Un documental que por lo demás rentabiliza extraordinariamente las posibilidades plásticas de las distintas imágenes,

así la antes apuntada de la sangre vista al microscopio, imagen propiamente abstracta donde adivinamos las células sanguíneas arrastrándose lentamente; o aquellas otras de los tubos de ensayo, imágenes en extremo cercanas y llamativas, en unos casos por su teñido mediante los atractivos colores de la sangre y los de su posterior decantación, y en otros, por la angulación muy picada, casi cenital, del plano, como las que muestran los tubos de ensayo en la centrifugadora. Desprendidas así de la componente narrativa del discurso, esta serie de imágenes conforma un programa iconográfico sobre la transgénesis que va a encontrar su prolongación en lo que sigue, cuando la piel cultivada se trasplante al cuerpo humano, al cuerpo *transexuado* de Vicente, es decir, al cuerpo de Vera.

Comienza este otro fragmento con el doctor Ledgard colocando con unas pinzas el trozo de piel cultivada sobre una de las zonas marcadas del cuerpo de un maniquí que posteriormente ajusta a la superficie delimitada ayudándose de unas tijeras. Posteriormente, hace lo propio con otras zonas marcadas del cuello. Un encadenado posterior transforma este cuerpo del maniquí en el de Vera, donde el cirujano está terminando de aplicar la nueva piel, en una transición casi imperceptible dado el extraordinario parecido entre el maniquí y el cuerpo de Vera, por mucho que este presente las marcas rojas de las abrasiones que conlleva el trasplante del nuevo tejido epitelial. Y así, del mismo modo que el segmento anterior se interesaba por los distintos pasos que conlleva el cultivo del tejido la nueva piel, este otro lo hace por el trasplante al cuerpo de Vera de esa nueva piel previamente modelada y ajustada al maniquí.

Pero lo que en este punto interesa destacar es que, al igual que sucedía en el programa anterior de imágenes sobre la transexualidad, en el centro mismo de este otro sobre la transgénesis aparece un encadenado, encadenado ahora destinado a formalizar la sorprendente similitud visual –sin duda justificada en el plano narrativo– entre el cuerpo del maniquí y el de Vera. Uno y otro cuerpo resultan de este modo patentemente emparentados, con-fundidos, tal es la función del encadenado inscribiendo visualmente esta con-fusión, en un rasgo que emparenta estas imágenes con las de *Ensayo de un crimen* (Luis Buñuel, 1955) allí donde también un encadenado subrayaba igualmente el extraordinario parecido entre el rostro de una maniquí, en una tienda de modas, y el de Lavinia, la mujer-modelo, posando en un taller⁴. Por ello, más allá de la primera imagen del filme –según significa Almodóvar⁵–, que muestra Toledo desde el mismo punto de vista del plano que sirve de apertura a *Tristana* (Buñuel, 1970), la vinculación más profunda entre *La piel que habito* y Buñuel se localiza en este encadenado con-fundiéndose mujer y maniquí, en tanto que no se trata aquí de una concomitancia visual *buscada*, sino emanada de una operación de escritura cuyo trazado lleva a la identificación, a la con-fusión entre maniquí y mujer real.

El flujo de imágenes del filme de Almodóvar prosigue con el doctor Ledgard, primero testando la piel trasplantada en la mujer para comprobar su resistencia a que-

⁴ Viene esto a demostrar la gran atracción que *Ensayo de un crimen* ejerce en Almodóvar, por cuanto imágenes de este mismo filme habían sido incorporadas tal cual en la película *Carne trémula* (Almodóvar, 1977). Sobre este asunto puede consultarse: POYATO, Pedro, “Referencias intertextuales en *Carne trémula* (Almodóvar, 1997)”, en *Zer*, vol. 17, núm. 32, 2012, pp. 121-139.

⁵ ALMODÓVAR, Pedro, *op. cit.*, p. 160.

maduras y a picaduras de insectos, y luego, exponiendo a la comunidad científica los resultados de su investigación, exposición en la que por cierto queda puesto de manifiesto, apelando de nuevo a la conjugación de lo *trans* que preside el fragmento, que Ledgard se ha *translimitado*, en tanto que su experimento, como así lo recuerda el presidente de la institución médica, ha sobrepasado con creces los límites de la bioética.

Hemos podido, pues, constatar cómo *La piel que habito* construye sendos programas iconográficos sobre la transexualidad, y transgénesis y trasplante; programas que se interesan por mostrar, a modo de documentales, los distintos pasos que conlleva, primero, el cambio de sexo y por ende de cuerpo y de rostro, y luego, de piel, de una piel previamente cultivada en el laboratorio y ajustada al cuerpo de un maniquí desde el que finalmente es trasplantada a un cuerpo humano. Dos programas iconográficos complementarios por cuanto inscriben la operación de *transformación* más completa y radical que puede realizarse en un cuerpo humano, pero también plásticamente vinculados por cuanto el paso más determinante de cada uno de ellos es formalizado por el encadenado, en un caso registrando la metamorfosis de un rostro masculino a uno femenino, y en el otro el *forrado* del cuerpo por una nueva piel. El título del filme, *La piel que habito*, se descubre así fuertemente vinculado a los programas iconográficos anteriores pues esa “piel” no es sino la nueva piel que, tras ser dotado de sexo y rostro femeninos, definitivamente habita Vicente.

Pero, como venimos señalando, estos *retablos* de imágenes “documentales” sobre la transexualidad y el trasplante aparecen trabados a programas narrativos que informan al espectador sobre los personajes protagonistas, personajes con una trayectoria vital a la que el filme, en su transcurso, va prestando, como por lo demás es frecuente en el cine de Almodóvar, especial atención. Por ejemplo, una de las grandes aspiraciones del doctor Ledgard es modelar un cuerpo femenino con el rostro de su mujer, fallecida como consecuencia de las quemaduras sufridas –y que la llevarían a quedarse sin piel– en un accidente de tráfico, unos años atrás. Esta circunstancia descubre una alusión al filme *Vértigo* (Alfred Hitchcock, 1959), en el sentido de que es posible establecer un paralelismo entre Vera y Madeleine (Kim Novac) por cuanto se trata de mujeres modeladas por el deseo masculino, el doctor Ledgard y Scottie (James Stewart), quien también acaba *esculpiendo* el rostro de la mujer amada, si bien en ese caso no mediante intervenciones de cirugía plástica, sino de maquillaje. Es este por lo demás un caso en el que puede localizarse la diferencia, por lo que al trabajo del cuerpo se refiere, entre el cine de Hollywood y el cine moderno apuntada por Domènec Font⁶: si en Hollywood el *cuerpo* de la estrella es borrado por medio de una serie de operaciones de puesta en escena destinadas al modelado de un rostro convertido en puro glamour, en el cine moderno ese cuerpo se convierte en real, en cuerpo protagonizado por su materialidad, requiriendo por ello de la cirugía plástica para su modelado. De cualquier modo, aunque construidas por procedimientos diferentes, consustanciales a modelos cinematográficos propios de dos épocas diferentes,

⁶ FONT, Domènec, *Cuerpo a cuerpo*, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2012, pp. 20-21.

Madeleine y Vera son mujeres forjadas a partir del deseo –deseo que deviene así forma– de sus respectivos creadores.

4. El cuerpo y una (extraña) forma de habitarlo

Sostiene Font que “los mejores cineastas contemporáneos proponen extrañas formas de habitar un cuerpo”⁷. En *La piel que habito*, Pedro Almodóvar formula, como así lo significa ya el título dado al filme, una de esas propuestas, concretamente la forma en que un yo masculino habita un cuerpo femenino. El mismo Font⁸ sugiere abordar la materialización de estas extrañas formas de habitar el cuerpo dando rodeos en tres dimensiones profundas y condicionadas entre sí, a saber, en relación con la memoria del cine, en la interconexión entre cuerpo y psique, y en el orden de las mutaciones experimentadas. En lo que sigue tratamos de seguir esta sugerencia, lo que nos llevará a abordar alguna cuestión más de interés sobre lo ya dicho en torno al binomio cine-cuerpo.

Al margen de la incorporación de otras formas de arte como la pintura, la literatura, la escultura o la arquitectura, cuestión esta que abordaremos más adelante, *La piel que habito* se pliega, como por lo demás sucede en todo el cine de Almodóvar, a un juego de correspondencias con la memoria del cine que en este caso, además de otras referencias como la ya citada de *Vértigo*, pasa sobre todo por *Los ojos sin rostro* (*Les yeux sans visage*, Georges Franju, 1960). Y es que, como apunta Font, ningún cineasta de nuestra contemporaneidad aparece vacunado de una melancolía que activa en él una mirada-retrovisor donde se forman y cristalizan todas las alucinaciones⁹, por mucho que Almodóvar, según argumenta él mismo, decidiera en este filme renunciar a su propia memoria cinematográfica¹⁰. En efecto, aun cuando no explícitamente citada, *Los ojos sin rostro* late en *La piel que habito*, no tanto por sus concomitancias narrativas (los protagonistas principales de ambas películas, sendos cirujanos plásticos que son presentados a través de sus discursos sobre el trasplante facial, actúan por un mal ocurrido a sus hijas), temáticas (ambas películas tratan de la eliminación del mal por parte de una belleza femenina cautiva), o topográficas (la ubicación de la vivienda en el extrarradio urbano, así como la vertebración de los espacios interiores de la casa-clínica, con el quirófano en la planta baja y la fuerte presencia visual de las escaleras), cuanto por la creación de ciertos ambientes, en especial los que rodean a las intervenciones quirúrgicas, y, sobre todo, por la inscripción en las imágenes de un rostro femenino que, desposeído de la piel, se enfrenta a su imagen en el espejo. Detengámonos en esta última influencia.

En *Los ojos sin rostro*, la piel de la cara es nombrada como máscara epidérmica, pero se trata de una máscara muy importante porque de ella depende en buena medida

⁷ *Ibid.*, p. 24.

⁸ *Ibid.*, p. 25.

⁹ *Ibid.*, p. 26.

¹⁰ ALMODÓVAR, Pedro, *op. cit.*, p. 155.

la cristalización visual del yo. En su conocida fase del espejo, Jacques Lacan¹¹ planteaba cómo la construcción del yo tiene lugar a partir de la utilización del otro como espejo, pues es sobre la imagen del otro –la madre es el primero de ellos– cómo el individuo concibe su yo como figura corporal autónoma, integrada, unitaria, esto es, como “buena forma”, en palabras de González Requena:

La buena forma se caracteriza por la integración armónica de sus elementos (¿cómo el rostro humano? ¿cómo el rostro de la madre que mira a su bebé?) y tiene perfil, contorno, piel. Con toda buena forma me identifico, porque en ella reconozco la metáfora de mí (ansiosa y en buena medida imaginaria, tantas veces desmentida por lo real) unidad.¹²



Fig. 4. *La piel que habito*: Gal enfrentada a su imagen en el espejo.

Siguiendo este mismo razonamiento, podríamos decir entonces que cuando un rostro al que le falta la piel se enfrenta al espejo, éste le devuelve la radical otroridad de la figura materna, esto es, un yo desintegrado, roto, y por ello insostenible para el sujeto. Y esto es justo lo que sucede tanto a la joven forzada a convertirse en donante de la piel del rostro, en *Los ojos sin rostro*, primero, como a la esposa del doctor Ledgard, cuya piel resultó quemada en su totalidad en un accidente de circulación, en *La piel que habito*, después: cuando estas dos mujeres se enfrentan con su imagen en el espejo (Fig. 4), la horrorosa visión desencadena en ellas una irrefrenable reacción autodestructiva que las lleva a arrojar al vacío. Mas Almodóvar no se detendrá aquí, sino que enriquecerá esta influencia de Franju haciendo que la escena del suicidio de la mujer sea contemplada por su pequeña hija, quien, como consecuencia del brutal

¹¹ LACAN, Jacques, *El Seminario 2: El Yo en la teoría de Freud y en la técnica psicoanalítica*, Barcelona, Paidós, 1983.

¹² GONZÁLEZ REQUENA, Jesús, “Los límites de lo visible”, en *Signa*, vol. 6, 1997, pp. 302-303.

shock sufrido, resulta indefectiblemente contaminada por las sombras de una locura que, más adelante, la arrastrará a ella misma igualmente a arrojarse al vacío.

En cuanto a las relaciones entre lo psíquico y lo biológico que planteaba Font, están, lo hemos visto, en el centro mismo de *La piel que habito*, allí donde en la figura esquizoide de lo femenino se insinúa lo masculino. En este sentido, como bien apunta Stéphane Bouquet¹³, el cinematógrafo se convierte en el medio privilegiado para plantear, manteniéndolos a distancia del mundo real, unos temas que empezamos a vivir como amenaza. Una vez más, Almodóvar se vale de este teatro del cuerpo y de la mente para representar las emociones y los sentimientos extremos que embargan a sus personajes, así a Vicente, un joven que se ve obligado a habitar un cuerpo femenino, Vera, que vive como cárcel. Especialmente significativa resulta en este sentido la escena en la que Vera ve por casualidad en el periódico una foto de cuando era Vicente (Fig. 5), foto que finalmente no puede evitar besar, como cuando se besa la foto de un familiar fallecido. Y es que el periódico permite recuperar a Vicente ese rostro suyo sepultado por el de Vera: si antes el cristal de una ventana devolvía su yo *roto* a la mujer de Ledgard, ahora la foto del periódico devuelve a Vicente su yo *sepultado*. Nos encontramos en todo caso aquí con una notable escena cuyas imágenes inscriben la identidad de Vicente, una sola identidad, una sola psique, habitando dos cuerpos biológicos diferentes, el masculino del pasado, y el femenino de ahora.



Fig. 5. *La piel que habito*: El periódico devolviendo a Vera su imagen *retroactiva*.

Vera no es por ello sino el nombre de un cuerpo¹⁴. El verdadero nombre, el nombre propio, ese que, como Jacques Lacan ha señalado, “sobrepasa la existencia vital del

¹³ Citada por FONT, Domènec, en *op. cit.*, pp. 26-27.

¹⁴ Nombre nada casual, por lo demás, pues Vera, en su acepción de “vera efigies” significa “verdadera imagen”, según se indica en: MOLINER, María, *Diccionario de uso del español*, Madrid, Gredos, vol. I-Z, 2001, p. 1377. Y es que Vera no es sino un cuerpo modelado, como significábamos más atrás, a imagen de Gal.

sujeto y se perpetúa más allá”¹⁵, necesita de la intervención “del orden de la palabra, es decir del padre”¹⁶, esto es, de alguien que atestigua el funcionamiento mismo de la ley, de la verdad, y no de alguien que, como el doctor, nombra como Vera a una *criatura* de la que a la postre acaba por enamorarse, deviniendo así en *padre* incestuoso. Si, siguiendo a Lacan, convenimos que “el orden que impide la colisión y el estallido de la situación en su conjunto está fundado en la existencia de ese nombre del padre”¹⁷, entenderemos la *detonación* a la que, como adivina Marilia (Marisa Paredes), está condenada la relación amorosa entre el creador y su criatura, entre el doctor y Vera.

Finalmente, *La piel que habito* abunda, como hemos visto, en la mutación del cuerpo como verdadero laboratorio de ideas para una contemporaneidad cinematográfica enriquecida por los avances de la biología, de la medicina genética y de las nuevas tecnologías. Dentro de la temática del cuerpo como zona abierta a todo tipo de modalidades, hemos constatado hasta qué punto el filme de Almodóvar se interesa por visualizar en imágenes los diferentes pasos que conlleva, primero, la metamorfosis de un cuerpo masculino en cuerpo femenino, y segundo, su conversión en transgénico; imágenes que, como venimos reiterando, se asocian en programas iconográficos específicos.

5. Muro de pantallas

La mansión habitada por el doctor Ledgard se descubre poblada de pantallas de imágenes, cada una de ellas asociada a una mirada con una función determinada. Además de la del interfono, que despliega una mirada que controla la entrada de la casa, y las televisivas de la cocina y de la habitación de Vera, que permiten mirar los distintos programas de televisión, si bien en este último caso restringidos a sólo algunas emisiones, hay en la mansión otras pantallas, estas de especial interés, que emiten imágenes de la habitación donde Vera se encuentra confinada: dos de ellas están instaladas en la cocina, y una en la habitación de Ledgard. Las de la cocina emiten imágenes en blanco y negro, y son siempre planos generales complementarios que permiten ver toda la habitación: se trata de pantallas cuyas imágenes despliegan una mirada vigilante. La otra pantalla, instalada en la habitación de Ledgard para uso exclusivo de este, es de un tamaño descomunal y emite imágenes en color de la habitación contigua –pues es en ella donde se encuentra Vera– con una angulación coincidente con el eje de las miradas. Las imágenes de esta pantalla, que solo ve el doctor, insistimos en ello, en la intimidad de su habitación, despliegan por su parte una mirada que explora, observa, calcula, ausculta, e incluso *desnuda* el cuerpo. Pues bien: el conjunto de estas pantallas, especialmente de las tres últimas, conforman un objeto bien próximo

¹⁵ LACAN, Jacques, *El Seminario 3: Las Psicosis*. Barcelona, Paidós, 1990, p. 140.

¹⁶ *Ibid.*, p. 139.

¹⁷ *Id.*

a lo que Gérard Wajcman ha llamado muro de pantallas, “un mosaico de imágenes plurales que constituye una sola imagen que irradia en todas las direcciones”¹⁸.

En relación con la pantalla instalada en la habitación de Ledgard, cuyo tamaño ocupa más de la mitad de la pared donde está instalada, Almodóvar ha apuntado:

Cuando Robert entra en su habitación y activa el televisor a través del cual ve toda la habitación de Vera con la cama en medio [...] la pantalla se convierte en una especie de tabique transparente.¹⁹

Por su parte, Wajcman, si bien comienza reflexionando en términos parecidos a los de Almodóvar, allí donde apunta: “El muro de imágenes ha operado una transmutación hipermoderna del muro: aquí, el espesor opaco y ciego se transforma en inmensa ‘ventana’ transparente”²⁰, enseguida añade que esto no basta para describir lo que está en juego²¹, concluyendo:

El muro de imágenes no es una ventana desmesuradamente extendida, una apertura en el muro cuyas dimensiones son las de éste [...] Mientras que la ventana ordenaba la relación del sujeto con el mundo, la supresión de la ventana trae aparejada la supresión de toda distancia.²²

Y es que, en efecto, la pantalla no convierte sin más el tabique en transparente, sino que abole las distancias, como bien lo demuestra el hecho de que Robert pueda, pulsando el zoom del mando, atraer para sí a Vera hasta ocupar su rostro —o cualquier otra parte de su cuerpo— toda la pantalla, vale decir, toda la habitación. Frente a la pantalla instalada en su habitación, con el mando a distancia en la mano, el doctor Ledgard ejerce así su poder como *dueño* de la mirada. Pero no se trata del único poder aquí ostentado: en ocasiones, Almodóvar lo ha señalado, la mirada de Ledgard se acerca tanto al rostro de Vera, que este acaba, tal es su descomunal tamaño, dominando la habitación: “de su rostro desmesurado emana un poder muy superior al ostentado por el doctor Ledgard, que la contempla arrobado”²³. Encontramos aquí una interesante confrontación de poderes, por mucho que los mismos se manifiesten en planos diferentes del discurso: así, si el de Robert, ejercido en relación con la mirada, está ligado al plano de la historia, el de Vera, que emana de su descomunal presencia en una imagen que reduce extraordinariamente la de Ledgard, se manifiesta en el plano del relato, es decir, en el de la puesta en forma del ejercicio de la mirada de Robert.

Sea como sea, lo interesante de este muro de pantallas almodovariano es el despliegue de miradas que conlleva, miradas que tienen su origen en las distintas cámaras instaladas en la casa y destinadas a ver todo —en especial lo relacionado con la cautiva

¹⁸ WAJCMAN, Gérard, *El ojo absoluto*, Buenos Aires, Manantial, 2011, pp. 61-62.

¹⁹ ALMODÓVAR, Pedro, *op. cit.*, p. 159.

²⁰ WAJCMAN, Gérard, *op. cit.*, p. 62.

²¹ Justamente eso fue lo que hizo Le Corbusier a comienzos del siglo XX, cuando cambió el muro exterior de los edificios por un panel de vidrio.

²² WAJCMAN, Gérard, *op. cit.*, p. 64.

²³ ALMODÓVAR, Pedro, *op. cit.*, pp. 159-160.

Vera— siempre, y a hacer que todo se vea. La mansión del doctor se aproxima así a ese mundo señalado por Wajcman²⁴ sobre el que está un ojo sin párpado, un ojo total.

6. La transtextualidad: modos de incorporación y funciones de los intertextos

Hasta bien avanzado el filme, no descubrimos que Vicente es protagonista involuntario de las actividades del doctor Ledgard: movido por un extraño deseo de venganza, Ledgard somete a Vicente a una cadena de operaciones destinadas a convertir su cuerpo y sexo en cuerpo y sexo de mujer, operaciones contra las que el paciente se rebela inútilmente, como ya hemos anotado. Sin embargo, Vicente no se rinde y lucha por mantener viva su identidad, aferrándose para ello a ese lugar interior al que nadie, excepto uno mismo, puede llegar; lugar íntimo en el que, al margen del cuerpo, habita el ser. Valiéndose de esta anécdota narrativa, el filme introduce una reflexión sobre cuerpo y ser, así como sobre las parcelas interiores que éste habita y el acceso a ellas por parte del propio individuo. Pues bien: uno de los medios de los que se sirve Vicente para llegar hasta esos espacios interiores motiva que en determinados pasajes del filme veamos a Vera practicando yoga, su cuerpo componiendo figuras como la que le sirve de presentación (Fig. 6), justo en el arranque del filme; una figura propiamente escultural que recuerda *Arch of Hysteria* (Arco de histeria, 1993) de Louise Bourgeois. Pues es así cómo el filme comienza, con esta figura escultural de la mujer, su cuerpo enfundado en un ajustadísimo *body* color carne, en una imagen que, desprendida aún de toda ortopedia narrativa, resulta protagonizada por sus extraordinarios valores plásticos.



Fig. 6. *La piel que habito*: Figura escultural de Vera.

²⁴ WAJCMAN, Gérard, *op. cit.*, p. 21.

Esta alusión a la escultora francesa no es casual, pues su obra va a convertirse en referencia visual no sólo de las posturas adoptadas por Vera, sino del cuerpo mismo de esta, cuyas costuras semejan las esculturas de trapo confeccionadas por la Bourgeois. En este sentido, *Fragile Goddess* (Diosa frágil, 2002), figura biomórfica donde la diosa presenta un cuerpo femenino lleno de costuras con una forma peniana por cabeza, da un paso más al *exteriorizar* la misma dualidad que atraviesa al personaje Vicente-Vera. Por otro lado, la admiración de Vera por Louise Bourgeois permite, también, la incorporación al filme de las esculturas bourgeoisianas, que la propia Vera elabora con muñecos que engorda incorporándoles trozos de tela de sus mismos vestidos. Y, todavía, la Bourgeois se hace presente en algunos de los signos que Vera escribe, a modo de diario personal, en la pared de su *celda*, y entre los que descuella el dibujo infantil de mujer cuya cabeza ha sido sustituida por una casa (Fig. 7), transfer de la escultura en mármol *Femme Maison*, realizada por Bourgeois en 1994. Dibujo, por lo demás, que va más allá de constituirse en mero adorno escenográfico: basta con detenerse en él para constatar, como por otro lado es frecuente en Almodóvar cuando de construir escenografías se trata, que estamos ante un auténtico intertexto, y ello porque el mismo se *traba* al tejido significativo del filme, enriqueciéndolo. Veámoslo con algo de detalle.

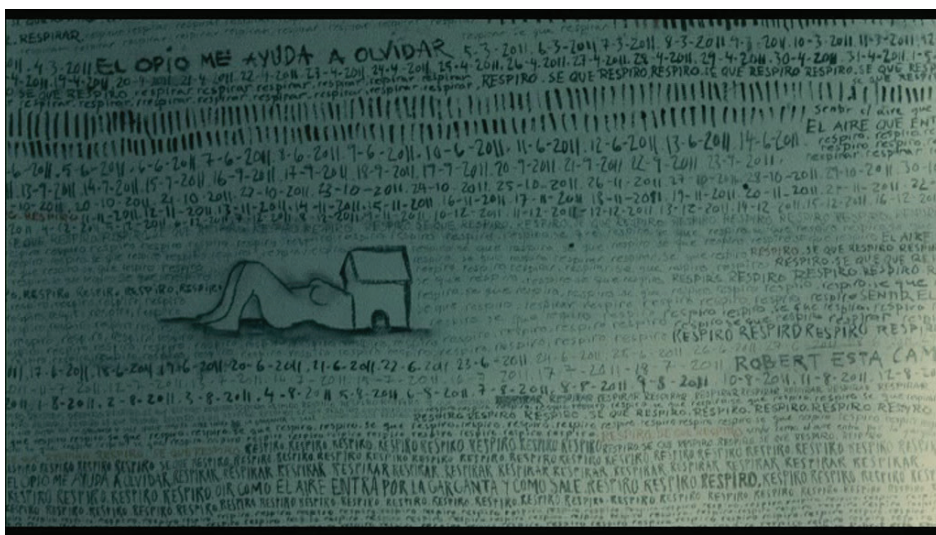


Fig. 7. La piel que habito: *Femme Maison* de Louise Bourgeois.

Junto a algunas frases, como “El arte es síntoma de salud” y otras referidas al yoga, a palabras como “Respiro”, que se repite con frecuencia, o a simples palotes coronados por las fechas de los días que pasan, Vera copia, como antes decíamos, en esa suerte de diario que escribe en una de las paredes de la habitación donde se encuentra recluida, el referido dibujo de la casa. Se trata de un dibujo biomórfico en cuya construcción destaca el acusado contraste entre las formas geométricas de la

casa ocupando el lugar de la cabeza, y las formas redondeadas de un cuerpo femenino plenamente humano en el que no se ven por ello coartadas las funciones propiamente corporales. La cabeza aparece, así, encerrada en una casa convertida en mazmorra; enunciado que describe de manera ejemplar la situación que vive Vicente, pues ¿qué es él, sino un bello cuerpo de redondeadas formas femeninas encarcelado no tanto en la casa-habitación donde está confinado, como en su propio cuerpo, en esa piel que ahora habita?

Así pues, ese catálogo de Louise Bourgeois que aparece entre las pertenencias de Vera al comienzo del filme irradia tres tipos de influencias en el personaje y por ende en el texto: las posturas de yoga que, como la que le sirve de presentación, adopta Vera; las esculturas que ésta elabora, forradas por los trozos de tela de sus vestidos desgarrados; y los dibujos que, junto a otros grafismos, Vera pinta en la pared. La obra de Bourgeois se descubre así nutriente iconográfico del programa de actuación –he aquí un nuevo programa iconográfico– de Vera en su celda, según una notable operación de transtextualidad en la que el filme incorpora parte de esa obra bourgeoisiana como intertexto.

Análogamente, los dos grandes cuadros de las Venus de Tiziano que presiden el pasillo del primer piso que lleva hasta la habitación de Vera, *Venus de Urbino* (1538) y *Venus con organista y amorcillo* (1548), se convierten igualmente en guía plástica de otras posturas de Vera. La primera vez que vemos al doctor Ledgard subir las escaleras de la casa para dirigirse hasta su habitación, se ofrecen a nuestra mirada las pinturas de las Venus protagonizando unas imágenes que en efecto anticipan y prefiguran otra parte de la iconografía doméstica de Vera, como puede comprobarse en las imágenes siguientes donde el doctor se recrea contemplando, a través de la gran pantalla de su habitación, las curvas perfectas del cuerpo desnudo de la mujer, que yace recostada sobre la cama. Pero será más adelante, también al hilo de una nueva contemplación de Vera en la pantalla, donde las imágenes de la mujer se descubran más patentemente vinculadas, formal y plásticamente, a las de los cuadros de Tiziano: en ellas, Vera aparece ahora en posición frontal a cámara, recostada en las almohadas de la cabecera de la cama, con un libro entre sus manos. Como bien significa el guión del filme²⁵, el ceñidísimo *body* color maquillaje oscuro que viste, por mucho que oculte los pezones, aumenta la sensación de desnudez de la mujer, cuya figura adopta con naturalidad la postura y erotismo carnal de las venus de los cuadros de Tiziano. Cuando, fuertemente atraído por Vera, el doctor acuda hasta la habitación de ella y, sentándose al borde de la cama, junto a los pies de Vera, gire su cabeza para contemplar la espléndida desnudez de la mujer (Fig. 8), la composición de la imagen resultante se descubre idéntica a la del cuadro de la venus con el organista. En suma: los cuadros de Tiziano proporcionan el léxico plástico adecuado a las imágenes anteriores de Vera, imágenes que se organizan, así, según el programa iconográfico de las pinturas tizianianas.

Más no todas las pinturas incorporadas al filme desempeñan esta función. Tal es el caso, por ejemplo, del cuadro *Artista creando una obra*, de Guillermo Pérez Vi-

²⁵ ALMODÓVAR, Pedro, *op. cit.*, p. 38.

llalta, ubicado como parte del mobiliario en la habitación de Ledgard: en esta pintura aparece la mujer, de espaldas, sus formas corporales redondeadas desde los hombros hasta las finas caderas y hermosas nalgas, frente a su creador, un musculado cuerpo masculino cuyo rostro aparece vaciado de todo rasgo fisionómico. Nos encontramos pues ante un cuadro que, lejos de prefigurar un programa iconográfico en el texto donde se inserta, se limita a reflejar pictóricamente uno de los motivos trabajados en la diégesis, así el creador (masculino) y su criatura (femenina), y la posición que ambos mantienen.



Fig. 8. *La piel que habito*: Espléndida desnudez tiziana de Vera.

Pero además de las esculturas y dibujos de la Bourgeois y de las pinturas de Tiziano y Pérez Villata, *La piel que habito* incorpora también libros de relatos, entre ellos, *Escapada* de Alice Munro, *Meridiano de sangre*, de Cormac McCarthy, y *The Selfish Gene* (El gen egoísta) de Richard Dawkins, libros de los que, a diferencia de otros filmes de Almodóvar, no es leído fragmento alguno²⁶. Mas, aun cuando no pueda hablarse, por ello, de operación de transtextualidad –nada del contenido de estos textos citados es inyectado en el tejido filmico–, lo cierto es que estos libros tienen un título que inevitablemente remiten –al espectador avezado que los conozca– a los contenidos de sus páginas. Sea como sea, *La piel que habito* vuelve a tomar prestadas obras exteriores para amueblar el universo narrativo: *Escapada* es el libro que Vera recibe al comienzo del filme, y que ella, echada en la cama, lee entusiasmada, en una de las escenas donde es visitada por el doctor Ledgard. Si tenemos en cuenta que en

²⁶ En *Todo sobre mi madre*, por ejemplo, Manuela (Cecilia Roth) lee a su hijo Esteban (Eloy Azorín) un fragmento de *Música para camaleones*, el relato de Truman Capote, del libro que ella misma acaba de regalarle.

las diferentes historias de que consta el libro palpita el tema de la identidad femenina, y de que en todas ellas la realidad se revela mucho más cruda que los sueños e ilusiones, podemos entender que el libro interesa a Vicente-Vera por cuanto las temáticas tratadas están en cierto modo vinculadas a la situación vivida por el personaje.

Y lo mismo sucede con *The Selfish Gene*, libro que aparece en la habitación del doctor Ledgard. Obra divulgativa sobre la teoría de la evolución interpretada desde el punto de vista genético, algunos de sus presupuestos no están demasiado lejanos de los derivados de la práctica médica de Ledgard, así el que considera los organismos como máquinas de supervivencia para los genes. Finalmente, *Meridiano de sangre* es un libro que aparece junto a Vera tras hacerse ésta multitud de cortes en el cuerpo y venas con sus páginas. Además de incluir el grafismo “sangre”, protagonista visual del plano, el título del libro pone nombre a una obra que habla de la naturaleza humana y de su amoralidad, así como de la manifestación del infierno en la tierra, temáticas que redundan en la caracterización del personaje del doctor Ledgard, y del universo en el que Vicente, que no Vera, se halla sumergido. En suma: la presencia de esos libros, que el filme incorpora de un contexto cultural amplio, además de vestir la escenografía que rodea al personaje, contribuye, a su modo, a caracterizarlo.

Otra de las manifestaciones artísticas arrastradas por *La piel que habito*, arrastre recurrente en la filmografía de Almodóvar, es la canción, en este caso *Pelo amor de amar* (Por el amor de amar), de Ellen de Lima. Al margen de su bella letra, las notas de esta melodía musical desempeñan en el filme una función narrativa por cuanto se trata de una canción que, entonada por la pequeña Norma, insufla ánimos a su madre, postrada en la cama a raíz de sufrir el accidente que le quemó la piel. Como imantada por la inconfundible fuente sonora, la madre de Norma se levanta de la cama, buscándola. Mas cuando la mujer se dispone a abrir la ventana, la visión de su rostro quemado reflejado en el cristal (Fig. 4), la lleva, lo hemos analizado más arriba, a arrojarla por la ventana. Las notas sonoras de la canción emanadas de la boca de la pequeña se interrumpen entonces para dar paso a un desgarrador grito, inscribiendo así en la imagen un agujero que no podrá ser ya suturado. Y así podrá constatarse cuando, años después, una Norma ya adolescente se desentiende totalmente de las caricias sexuales de Vicente al llegar a sus oídos las notas de la canción interpretadas en este caso por Concha Buika: el grito vuelve a inscribirse de nuevo en el rostro de Norma y con él el agujero de una locura fatalmente definitiva.

Precisamente, este acontecimiento, que tiene lugar mediado el metraje, va a convertirse a su vez en el pretexto que, en el plano argumental, desencadena el secuestro de Vicente por el padre de Norma, el doctor Ledgard, quien, ajeno al significado que para su hija tiene la canción de Concha Buika, cree culpable a Vicente del estado de homofobia que llevaría a Norma al suicidio. Por eso, hasta bien entrado el filme el espectador no conoce con propiedad cuáles son los orígenes de Vera, como tampoco que el cuerpo de esta es obra de una operación de cambio de sexo, algo que sin duda contribuye a orientar sin contaminaciones narrativas la mirada del espectador hacia la contemplación –sobre todo, plástica– de las imágenes, de los programas iconográficos, para ser más exactos, de Vera en su celda, bien esculturales, bien al modo de las Venus de Tiziano que cuelgan de las paredes de la casa. Cuando la película arranca,

todo ha comenzado, pues, tal cual sucede en la mayoría de los relatos de las últimas películas del cineasta manchego.

7. Final

Hemos constatado cómo una buena parte de *La piel que habito* se estructura en torno a conjuntos de imágenes polarizadas por un deseo enunciativo que no duda en orillar las componentes narrativas del relato para atender, registrándolos, a los cambios profundos experimentados por un cuerpo humano cuando este es sometido a operaciones de transexualidad y transgénesis. Pero lo llamativo es que estas operaciones encuentran un eco en el propio texto, interesado por operaciones de transtextualidad, esto es, por la incorporación a su tejido de diferentes manifestaciones textuales que son también fuente en muchos casos de nuevos programas iconográficos. Jean-Claude Seguin ha utilizado la metáfora de los macareos²⁷ para explicar este fenómeno almodovariano, de especial relevancia en el filme que nos ha ocupado. En este sentido, podríamos decir que las *aguas* de *La piel que habito* se saltan todos los diques para mezclarse, por ejemplo, con las de ese catálogo de Louise Bourgeois presente desde el principio de la película entre las pertenencias de Vera, arrastrando en el proceso elementos que, como las esculturas y los dibujos que lo ilustran, se infiltran en el tejido filmico nutriéndolo y fortaleciéndolo estéticamente. Y podríamos también decir que en el caso de los libros de relatos es la ausencia de macareos lo que define su presencia en el filme, dado que no hay *mezcla de aguas* por la falta de incorporación de elementos del interior de esos relatos. En las *Venus* de Tiziano, por el contrario, el macareo vuelve a definir su modo de incorporación al filme, en tanto que se trata de anexiones que *calan* el entramado del tejido filmico de *La piel que habito* aportando un programa plástico que se traduce en el trazado de imágenes –por ejemplo las de los cuerpos de los protagonistas, Vera y Ledgard, adoptando determinadas posturas– formalmente muy semejantes a las tizianianas. Pero, como es frecuente en Almodóvar, *La piel que habito* se nutre también de celuloide, así *Los ojos sin rostro*, material en este caso reciclado, reelaborado y finalmente incorporado mediante una maniobra²⁸ que convierte buena parte del metraje del filme en teatro de operaciones de cirugía plástica.

Concluimos. Sobre el fondo de ese rico tejido elaborado a modo de palimpsesto multi-artístico que es *La piel que habito*, se recortan unos programas de imágenes, unas iconografías, bien elaboradas por el propio filme en torno a determinadas temáticas de lo *trans-corporal*, o bien importadas de fuentes diversas mediante opera-

²⁷ SEGUIN, Jean-Claude, *Pedro Almodóvar, o la deriva de los cuerpos*, Murcia, Filmoteca de Murcia, p. 176.

²⁸ Este tipo de maniobras no han pasado desapercibidas a Seguin, quien ha advertido sagazmente cómo estas “formas soterradas de penetración, reservadas para los entendidos, aparecen como material reciclado, una especie de continua reelaboración de un material preexistente al cual se va recurriendo para alimentar plásticamente las imágenes.” (En SEGUIN, Jean-Claude, *op. cit.*, p. 181).

ciones de *trans-textualidad*; iconografías que son parte de lo más granado de la obra cinematográfica almodovariana.

8. Bibliografía

- ALLINSON, Marc (2003). *Un laberinto español. Las películas de Pedro Almodóvar. Ocho y medio*. Madrid.
- ALMODÓVAR, Pedro (2011). *La piel que habito*. Anagrama. Barcelona.
- CHECA CREMADES, Fernando (2002). *Tiziano, Rubens: Venus ante el espejo*. Museo Thyssen-Bornemisza. Madrid.
- FONT, Domènec (2012). *Cuerpo a cuerpo*. Galaxia Gutenberg. Barcelona.
- GENETTE, Gérard (1989). *Palimpsestos*. Taurus. Madrid.
- GONZÁLEZ REQUENA, Jesús (1997). “Los límites de lo visible”, en *Signa*, vol. 6, pp. 285-308.
- LACAN, Jacques (1983). *El Seminario 2: El Yo en la teoría de Freud y en la técnica psicoanalítica*. Paidós. Barcelona.
- LACAN, Jacques (1990). *El Seminario 3: Las Psicosis*. Paidós. Barcelona.
- MARKUS, Sasa (2001). *La poética de Pedro Almodóvar*. Littera. Barcelona.
- MAYAYO, Patricia (2002). *Louise Bourgeois*. Nerea. Madrid.
- POYATO, Pedro (2007). *Todo sobre mi madre, Pedro Almodóvar (1999)*. Octaedro. Barcelona.
- POYATO, Pedro (2012). “Referencias intertextuales en *Carne trémula* (Almodóvar, 1997)”, en *Zer*, vol. 17, núm. 32, pp. 121-139.
- POYATO, Pedro (2014). *El cine de Almodóvar. Una poética de lo “trans”*. Universidad Internacional de Andalucía. Sevilla.
- SEGUIN, Jean-Claude (2009). *Pedro Almodóvar, o la deriva de los cuerpos*. Filmoteca de Murcia. Murcia.
- STORR, Robert; HERKENHOFF, Paulo; SCHWARTZMAN, Allan (2008). *Louise Bourgeois*. Phaidon. London.
- THIBAudeau, Pascale (2004). “L’âme agie de l’image: l’au-delà des corps dans *Parle avec elle*”, en *Eclipses*, vol. 36, pp. 54-65.
- WAJCMAN, Gérard (2011). *El ojo absoluto*. Manantial. Buenos Aires.
- ZURIÁN, Fran A. y VÁZQUEZ VARELA, Carmen (2005). *Almodóvar: el cine como pasión*. Universidad de Castilla-La Mancha. Cuenca.