

El Ars Amandi y la construcción de género en *La piel que habito*

Iván Correyero Portero

Francesc Xavier Pérez Torio

Cinema, teatre i literatura, 3^r trimestre, 2016-17

**Facultat de Comunicació
Universitat Pompeu Fabra**

Resum / Resumen: Este ensayo se propone analizar la película *La piel que habito* (2011) desde la noción de *ars amandi* presente en toda la literatura de Ovidio y especialmente en el mito de Pigmalión, tal y como señala el teórico Victor Stoichita. Pese a que el film y el mito han sido relacionados en varias ocasiones, el objeto de este texto es comprobar hasta qué punto se producen estas conexiones, y si la noción de *ars amandi* es tan central en la relectura de Almodóvar como lo era en la poesía de Ovidio. Por otra parte, este ensayo también indaga en la relación de dominación-resistencia entre el Dr. Ledgard y Vicente/Vera, leyéndola a través de la teoría de construcción de género de Judith Butler.

Paraules clau / Palabras clave: La piel que habito, Ars Amandi, Ovidio, Pigmalión, Victor Stoichita, género, identidad, metamorfosis, Judith Butler.

Abstract: This essay studies the film *The Skin I Live In* (2011) using the notion of *ars amandi*, existent through all Ovid's literature and especially in Pygmalion's myth, as revealed by Victor Stoichita. Despite this particular film and the myth have often been related, the goal of this essay is to determine how far these connections go, and whether or not the concept of *ars amandi* is as capital in Almodovar's reading of the myth as it is in Ovid's poetry. Moreover, this essay also focus on the relationship between Dr. Ledgard and Vicente/Vera and its logic of domination-resistance, linking it with the idea of gender construction coined by Judith Butler.

Keywords: The Skin I Live In, Ars Amandi, Ovid, Pygmalion, Victor Stoichita, gender, identity, metamorphosis, Judith Butler

1. Introducción

La piel que habito (Pedro Almodóvar, 2011) es una película compleja, donde los géneros (no sólo cinematográficos) se mezclan de manera tan imbricada que es prácticamente imposible extraer tan sólo una lectura. Se trata de un film que rebosa intertextualidad, en el que el director hace uso de un abundante número de citas audiovisuales, literarias y artísticas, con el objetivo de dotar a su obra de unos imaginarios reconocibles (el *mad doctor*, la *hubris* frankensteiniana, el cambio de sexo...) para más tarde revisarlos y retorcerlos.

Como repetidamente se ha señalado desde la crítica y el análisis cinematográficos¹, uno de esos imaginarios desde el que parte Almodóvar es el mito de Pigmalión, conocido especialmente por estar incluido en la *magna obra* de Ovidio *Las Metamorfosis*. Presente en diferentes formas y variaciones a lo largo de la historia tanto de la literatura como del cine, este mito no solo es una fuente inagotable de ficciones, sino que cobra más presencia si cabe en una época donde la creación de vida artificial es una posibilidad real.

La vertiente pigmaliónica de *La piel que habito* es evidente desde el momento en que el protagonista, Robert Ledgard, designa a la piel artificial de su creación como "Gal", una referencia tanto a su difunta esposa como también a Galatea, la estatua esculpida por Pigmalión. La simple identificación de esta referencia y un análisis del mito en la película se antoja superficial, especialmente por tratarse de un tema ampliamente estudiado.

Sin embargo, el mito de Pigmalión no es simplemente la historia de una estatua que cobra vida, sino que también es la historia de un hombre que se enamora de su propia creación, de un escultor que moldea a una mujer a su propio gusto. Un aspecto menos estudiado del famoso mito es preguntarse cómo es ese enamoramiento, cuáles son las características formales del ritual amoroso entre escultor y creación. En su libro *El efecto Pigmalión*, Victor Stoichita (2006) propone una relación entre el acto de enamoramiento y *conquista* de Pigmalión ante su estatua con la noción de *Ars amandi* presente en la obra de Ovidio *Ars amatoria*:

Frente a la estatua, Pigmalión se obnubila, palpa, besa, habla, abraza. Si situamos esta conducta en su contexto reconoceremos no sólo los síntomas de un delirio amoroso, sino un claro ejemplo de la teoría de los cinco grados del amor (*quinque*

¹ Rob White y Paul Julian Smith (2011), Jonathan Romney (2011), Mercè Ibarz (2011) o Carla Marcantonio (2015), entre otros.

lineae amori). (...) estos grados son: mirar (*spectare*), tocar (*tangere*), hablar (*loqui*), besar (*oscula admovere*); el quinto, por razones obvias, se calla. (p. 30).

El concepto del *arte de amar* no solo es central en los versos de *Las metamorfosis* que componen el mito de Pigmalión, sino que es esencial en cualquier estudio de la poesía de Ovidio. Si aceptamos que Almodóvar relee a Ovidio en tanto su personaje “crea” vida mediante el arte (o, en este caso, la ciencia), sería asimismo interesante adoptar la teoría de Stoichita para observar hasta qué punto se producen estas conexiones entre el mito y la película, y si la noción de *ars amandi* es tan central en la relectura de Almodóvar como lo era en la poesía de Ovidio.

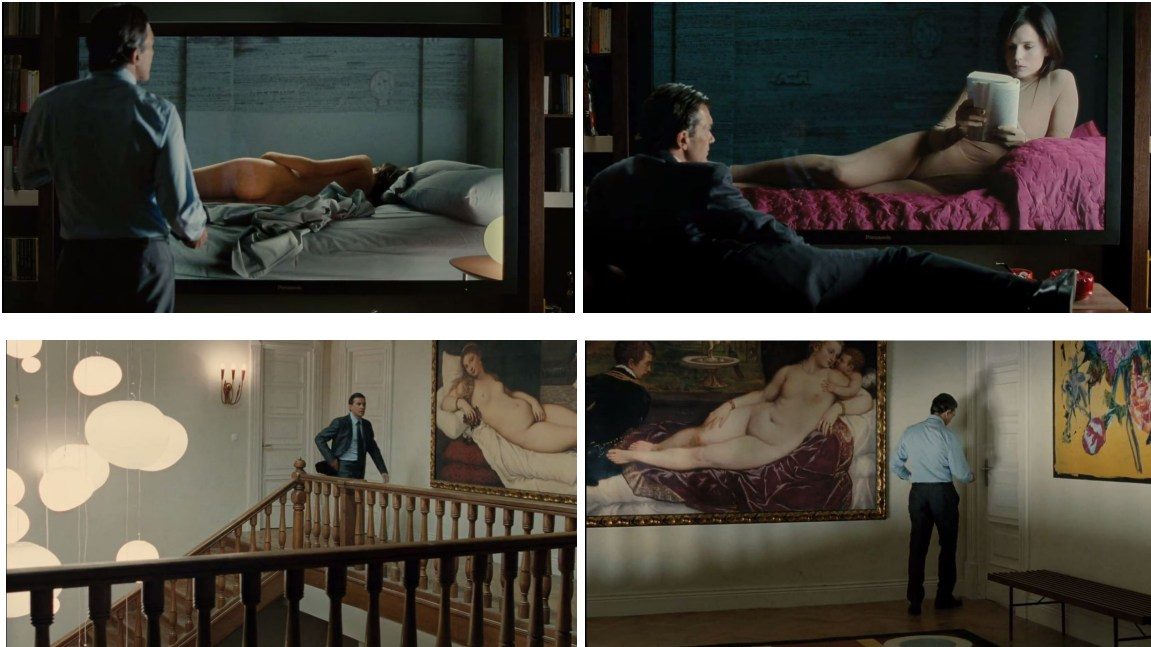
Lo que busca demostrar el siguiente ensayo es que dicha noción está presente en el film a través de ciertas características formales y narrativas que coinciden en parte con los “cinco grados del amor”. Almodóvar relee el mito desde lo contemporáneo para ofrecer una reflexión sobre la problemática de las relaciones entre género y sexo, entre performatividad y construcción, presentes en una gran parte de los estudios sobre el cuerpo, y en especial en la teoría feminista de Judith Butler.

2. Sé que me miras...

Al principio de la película, hay dos escenas similares en las que el Dr. Ledgard llega a su finca de noche, tras acudir a lo que parecen congresos científicos. En su habitación, el cirujano enciende una televisión de gran tamaño, que ofrece la imagen del cuerpo de Vera, encapsulado. En ambas escenas (fig. 1-2), Robert mira a su “obra”, recostada en un sillón, de manera similar a Venus en dos pinturas que cuelgan en la casa de Ledgard: *La Venus de Urbino* y *Venus recreándose en la música*, de Tiziano (fig. 3-4).

Es difícil considerar la presencia de Venus como algo casual. No solo es un arquetipo de lo femenino, modelo eterno del cuerpo de la mujer y objeto de un número infinito de pinturas a lo largo de la historia del arte. También es, en el mito de Pigmalión, la diosa que obra para que la estatua de Galatea se convierta en una mujer real.

Fig. 1-4

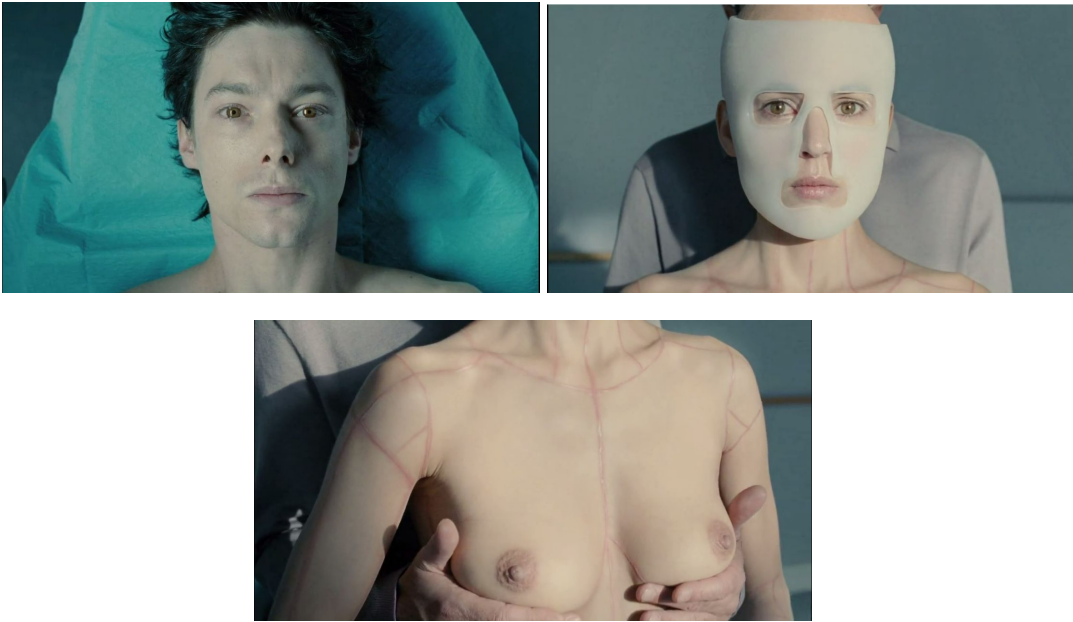


El *voyeurismo* de Robert observando a Vera no sólo es una literalización del concepto de “mirada masculina”, sino que crea un triángulo en *mise en abyme* entre artista, obra y espectador, que adopta en este caso el punto de vista del *voyeur* Robert.

Pese a su postura de inferioridad, pese a ser observada y recluida, Vera no se resigna a su papel de marioneta, sino que ofrece actos de resistencia en ambas escenas. De tipo físico, en la primera, dañando la piel creada por el cirujano, y psicológico, en la segunda, devolviéndole y devolviéndonos la mirada. Como bien señala Rob White (2011), esta imagen, unida a la frase “sé que me miras”, crean un “complex power game” que convierte a Vera en un “incarcerated body (...) but not at all a docile one”. Es decir, el acto de mirar (*spectare*), pese a la intermediación de una pantalla, no es tanto una muestra de unidireccionalidad de la mirada, de sometimiento y control de Robert sobre Vera, sino que entra en una lógica de lucha de poder entre los dos protagonistas que caracteriza toda la película.

Otro de los “grados” del *ars amandi*, el de tocar (*tangere*), se ve representado más adelante en el film, tras una de las múltiples operaciones a las que Robert somete a Vicente/Vera. Un primer plano de Vicente se encadena con el primer plano de Vera bajo una máscara (fig. 5-6). Sin embargo, aunque a nivel visual la transformación ya se ha producido, Almodóvar realiza una panorámica de ese primer plano enmascarado a las manos de Robert palpando los pechos de Vera (fig. 7).

Fig. 5-7



En *Las metamorfosis*, Ovidio sitúa a Pigmalión palpando los pechos de la estatua tras la transformación: “vuelve a besarla, toca su pecho: el marfil se ablanda bajo su mano, y cede a su contacto como la cera (...)” (1983: 194). Para Stoichita (2006), tras la fascinación de Pigmalión ante la estatua que ha cobrado vida,

(...) Ésta se ve secundada inmediatamente por otra: la búsqueda de una prueba, de una evidencia. Si la admiración (*miratur*) se sitúa semánticamente en la esfera marcada por el sentido de la vista, la prueba definitiva debe apelar a otro sentido, capaz de invalidar o de confirmar lo que para la vista es aún incierto. Y ahí entra en escena el tacto (...) En busca de una evidencia, Pigmalión palpa la estatua (...). La “palpación” -repetitiva y vacilante- establece una simetría con el acto de esculpir. (...) Inicialmente creativa aunque también perceptiva, la acción de tocar incluye inmediatamente una tercera, esta vez de naturaleza erótica” (p. 29)

La palabra (*loqui*) también tiene una gran importancia en esta escena. Mientras palpa sus pechos, Robert habla de ellos como “gotas de agua que resbalan por la superficie de un cristal”. Es prácticamente el único momento en todo el film donde el protagonista hace uso de un lenguaje poético o metafórico, lejos de su jerga científica habitual. Estas dos frases son como un oasis tanto en la película como en la propia escena, ya que poco después expresa con asepsia: “las marcas de la piel desaparecerán. Queda trabajo todavía”.

El acto de hablar como *ars amandi*, como en el caso de la mirada, también se convierte en bidireccional en otra escena (anterior en el film, posterior en la temporalidad), en la que Vera intenta convencer a Robert de “vivir, convivir (...) de igual a igual” con él, para susurrarle después “soy tuya”.

Para Alison Sharrock (1991:44), otro de los aspectos que caracterizan al *ars amandi* es el *blanditia*, o el ofrecimiento de regalos. Para Stoichita (2006: 31), “Pígalión, tras haber contemplado, palpado, besado y hablado a la estatua manifiesta su necesidad de adornarla, de vestirla y desvestirla de nuevo”. En *La piel que habito*, Robert viste a Vera con un body tras la operación: “te he traído este body para que te protejas la piel. Además, te dará firmeza y te moldeará”. Vera reacciona intentando escapar y cortándose el cuello con un cuchillo. Más tarde, Robert también le regala vestidos de mujer, que romperá o usará para sus esculturas, o maquillaje, que le sirve para escribir una especie de diario en la pared.

Finalmente, otros dos aspectos del *ars amandi* están presentes en *La piel que habito*, aunque de forma más compleja y casi subversiva. Hablamos del beso y el acto sexual. En el mito de Pígalión, la escalada en los *gradus amoris* “no tienen como objetivo la conquista de una mujer, sino la animación de una estatua, que no es sino una alegoría de dicha conquista” (Stoichita, 2006: 31). De forma similar, para Alison Sharrock (1991:47), “there are two parallel metamorphoses in this story: one from raw material into statue, the other from statue into woman.”

Esto es también así en la película. Los besos y abrazos eróticos entre Robert y Vera se producen después de que el primero haya moldeado a su estatua, después de que ésta se haya convertido en mujer según la concepción heteropatriarcal que tiene Robert de lo que significa ser mujer: “sólo en la medida que calza con un ideal artístico de belleza y feminidad es que ella se vuelve verosímil (y por ello deseable a los ojos del personaje de Banderas y a los del público).” (Rosenbluth, 2016: 105).

El primer beso y conato de acto sexual se produce después de la violación que sufre Vera por parte de Zeca, que supone su pérdida de la “virginidad” y entrada en “la feminidad”, como queda claro de manera simbólica a través de la imagen de la sangre en las sábanas (fig. 8).

El otro beso y abrazo erótico se produce tras la aparente ascensión, por parte de Vera, de la feminidad que Robert le ha intentado imponer a lo largo del film. Mientras el cirujano habla en su despacho con Fulgencio, un compañero que le intenta chantajear, Vera entra en la estancia, ataviada con un vestido y maquillada, y espeta: “no me llamo Vicente,

sino Vera. Y siempre fui una mujer” (fig. 9). En ese momento se sienta en el regazo de Ledgard y le besa. En la siguiente escena se produce el acto sexual entre los dos, aunque como en el primer caso, no llega a haber penetración, y Vera acaba asesinando a Robert.

Fig. 8-9



3. Construcción de género: dominación y resistencia

Como vemos, la lógica del *ars amandi* dentro de *La piel que habito* funciona de manera diferente a como lo hace en el mito de Pigmalión en *Las metamorfosis*. Almodóvar revierte el juego de moldeado, dominación y conquista de la mujer-estatua en la obra de Ovidio para establecer una lógica de dominación, sí, pero también de resistencia.

Esta contraposición entre dominación y resistencia se puede leer desde la idea de construcción de género, puesta en boga por la teórica Judith Butler en *El género en disputa* y *Cuerpos que importan*. A grandes rasgos, Butler problematiza la distinción entre “sexo” como algo natural y género como algo “cultural”, afirmando en su lugar que ambas concepciones son constructos sociales impuestos mediante normas y prácticas reguladas que se repiten en el tiempo.

Mediante la reinterpretación del mito de Pigmalión desde el cambio de sexo, Almodóvar materializa la teoría de Butler. Por una parte, evidencia la idea del género y el sexo como construcción; por otra personifica el “poder” que impone esa construcción en la figura del Dr. Ledgard.

Primeramente, el personaje transforma el “sexo biológico” de Vicente mediante su castración e implantación de vagina y pechos, para más tarde intentar moldear el “género” de su obra haciendo uso de preceptos similares a los del *ars amandi* en el mito de Pigmalión. Sin embargo, tal y como expresa Eric Downing (1999: 243), el *praeceptor* (quien dicta las normas en el *arte de amar*) se distingue de Pigmalión en tanto que no quiere que la

mujer-estatua se convierta en real, sino que “he wants still more art, animate art - automata. (...) having eliminated or stopped its natural motions, gestures, speech, and responses, he now proceeds to replace these inner parts piece by piece”.

En su película, Almodóvar parece querer discutir la idea del sexo como algo inmutable, o como algo que defina el género o la identidad. Como nota Felix Monguilot (2015), es la primera vez que el director “trata la transexualidad como un castigo”. Por otra parte, el director recoge la idea del “moldeado” de la mujer, presente tanto en el mito de Pigmalión como en el *ars amandi*, con el objetivo de subvertirla. Así, si la estatua-mujer del mito permite que su creador la modele a su antojo, en *La piel que habito* se produce una tensión continua entre dominación y resistencia que, como veíamos antes, está presente en toda la película, y que hemos esquematizado de la siguiente manera (fig. 10):

Fig. 10

Elementos del <i>ars amandi</i>					
	Mirar (Spectare)	Tocar (tangere)	Hablar (loqui)	Regalos (Blantitia)	Besos / acto sexual
DOMINACIÓN (por parte de Robert)	Construcción de un panóptico Voyeurismo a través de una pantalla Encarcelamiento	Palpación de los pechos Dominio sobre la piel de Vicente/Vera	Cambio de nombre (Vera) Uso de lenguaje poético para conquistarla	Vestidos femeninos Maquillaje Ir de compras con la sirvienta	“Profundización” de la vagina construida mediante dilatadores Violación de Zeca Besos / deseo sexual de Robert hacia Vera
RESISTENCIA (por parte de Vicente/Vera)	Intento de fuga y profanación de la creación de Robert (su piel) Devolver la mirada	Cortes en el cuerpo / en el cuello	Intento de engaño (“podríamos convivir”) No aceptación de su nuevo nombre “Soy Vicente”	Rotura de los vestidos, para tirarlos o hacer esculturas Uso del maquillaje para pintar la pared	No aceptar penetración de Robert Asesinato de Robert aprovechándose de su deseo sexual

Se podría discutir si Vicente/Vera no acaba por aceptar la feminidad que le impone Robert en la escena del despacho que comentábamos más arriba, o acostándose finalmente con él. Creo que esta idea se puede desechar considerando la forma en que Vera entra en el despacho como un “acto performativo”, según la terminología de Butler (2007). La autora se fija en cómo algunas travestidas actúan el género femenino produciendo un acto subversivo y paródico que cuestiona la propia idea de género:

Al imitar el género, la travestida manifiesta de forma implícita la estructura imitativa del género en sí, así como su contingencia. En realidad, parte del placer, la frivolidad de la actuación, reside en la aceptación de una contingencia radical en la relación entre sexo y género frente a configuraciones culturales de unidades causales que suelen verse como naturales y necesarias. En vez de la ley de coherencia heterosexual vemos el sexo y el género desnaturalizados mediante una actuación que asume su carácter diferente y dramatiza el mecanismo cultural de su unidad inventada. (p. 269)

Cuando Vera entra en el despacho, maquillada y vestida de forma “femenina”, preguntándose si la transgénesis “es una crema” y sentándose en el regazo de Robert, éste cree que ha completado su obra. Es entonces cuando olvida la “génesis” artificial de Vera, cae en el deseo, y es finalmente asesinado.

Bibliografía

- Benzal, F. M. (2015) *The Skin I Live In: Sexual Identity and Captivity in a Film by Pedro Almodóvar*. *Off Screen*, 19 (9). Acceso desde: <http://offscreen.com/view/the-skin-i-live-in-pedro-almodovar>
- Butler, J. (2002) *Cuerpos que importan. Sobre los límites materiales y discursivos del sexo*. Barcelona: Paidós
- Butler, J. (2007) *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad*. Barcelona: Paidós
- Downing, E. *Anti-Pygmalion: The Praeceptor in Ars Amatoria, Book 3*, en Porter, J. I. (2002). *Constructions of the Classical Body*. Michigan: the University of Michigan Press
- Gardner, H. S. *Plastic Surgery: Failed Pygmalions and Decomposing Women in Les Yeux sans Visage (1960) and Bride of Re-Animator (1989)* en Cyrino, M. S., & Safran, M. E. (Eds.). (2015). *Classical Myth on Screen*. Springer.
- Ibarz, M. 'La piel que habito' en clave política. *El País*. Acceso desde: https://elpais.com/diario/2011/09/15/catalunya/1316048843_850215.html
- Marcantonio, C. (2015). Cinema, Transgenesis, and History in *The Skin I Live In*. *Social Text*, 33(1 122), 49-70.
- Ovidio Nasón, P. (1983). *Las metamorfosis*. Barcelona: Paidós
- Romney, J. (2011). *The Skin I Live In*, Pedro Almodovar, 118 mins (15). *The Independent*. Acceso desde: <http://www.independent.co.uk/arts-entertainment/films/reviews/the-skin-i-live-in-pedro-almodovar-118-mins-15-2344949.html>
- Rosenbluth, C. O. (2016). La chica Almodóvar: Algunas reflexiones sobre la construcción de género a partir de *La piel que habito* de Pedro Almodóvar. *Nomadías*, (21), 99-116.
- Sharrock, A. R. (1991). Womanufacture. *The Journal of Roman Studies*, 81, 36-49.
- Smith, P. J., & White, R. (2011). Escape Artistry: Debating 'The Skin I Live In.'. *Film Quarterly*, 10. Acceso desde: <https://filmquarterly.org/2011/10/12/escape-artistry-debating-the-skin-i-live-in>
- Stoichita, V. I. (2006). *Simulacros: el efecto Pigmalión: de Ovidio a Hitchcock*. Madrid: Siruela.