

Conflictos de identidad y tentación de reescribir/retocar la existencia en el mundo contemporáneo de Pedro Almodóvar y François Ozon: Los casos de *La piel que habito* (2011) y *Dans la maison* (2012)

MATEO SANCHO CARDIEL
Universidad Complutense de Madrid

Texto quiere decir *Tejido* (. . .) perdido en ese tejido –esa textura–, el sujeto se deshace en él como una araña que se disuelve en las secreciones constructivas de su tela.

Roland Barthes, El placer del texto (45)

¿Ser o no ser . . . ? o crear un nuevo ser aunque no sea lo que somos. La duda de Hamlet ha ido desglosando en el siglo XXI un sinfín de puntos intermedios que superponen a la añeja imaginación nuevos productos de la contemporaneidad, como el avance de la tecnología, la ciencia y las nuevas maneras de relacionarse. Recorridos de búsqueda o de huída para, al final, en el cara a cara con uno mismo, toparse con la imposibilidad de escapar del yo. ¿Una victoria de la identidad esencial e inexpugnable? ¿Una derrota frente a un destino que nos atosiga?

Dos directores con tantos puntos en común como diferencias irreconciliables, Pedro Almodóvar y François Ozon, hicieron un intercambio de materiales hispanofranceses para adaptarlos a sus respectivas y a veces convergentes obsesiones. El manchego, por primera vez en años, se lanzó a adaptar una novela, *Mygale* (1995), del francés Thierry

Jonquet, para además preñarla de referencias limítrofes con el remake de un clásico del cine galo *Les yeux sans visage* (1960) de Georges Franju. El parisino se enamoró de un texto del dramaturgo español Juan Mayorga, *El chico de la última fila* (2006), y lo convirtió en el filme con el que ganaría la Concha de Oro en el Festival de San Sebastián, el más importante de España. Cada uno reflexionó en tonos diametralmente opuestos y desde perspectivas y géneros diferentes sobre una misma cuestión: la necesidad del hombre de escapar de su propia existencia, sus intentos desesperados por reescribir y transformar su realidad.

En la novela de Milan Kundera *L'immortalité* (1990), una de las protagonistas, Agnes, concluía exhausta antes de morir que “lo que de la vida es insoportable, no es ser, sino ser su yo” y recordaba “un momento particular, inolvidable: olvidaba el yo, perdía el yo, estaba sin yo; y en eso consistía la felicidad” (Kundera, 307). Ese es el viaje que emprenden de manera hiriente el doctor Ledgard (Antonio Banderas) en *La piel que habito* (2011) y de forma más lúdica el alumno Claude García (Ernst Humbauer) en *Dans la maison* (2012). Uno para escapar de un pasado que lo atormenta y a golpe de bisturí. Otro diluyendo su presente e intentándose labrar un futuro distinto al que la vida le tiene reservado recurriendo a la narrativa y la retórica.

El primero, cirujano plástico, extrapola a su vida lo que aprendió para el quirófano: hacer unos retoques para ocultar las cicatrices, mejorar los rasgos e incluso cambiar su identidad. Un científico brillante con un alma destrozada. El segundo, un alumno de buena pluma, quiere volver a presentarse al examen vital para subir nota. Y los dos deciden reconstruir su realidad, en un tono babélico si nos ponemos en modo religioso, *mankiewicziano* si queremos tratarlo en términos

cinematográficos. El director de *All about Eve* (1950) decía: “Me fascina la idea del juego y el hecho de que jugamos tanto tiempo que, al final, es el juego el que juega con nosotros” (Aguilera 10). Y él, como los protagonistas de las películas que nos ocupan, buscar a través de sus ficciones ser demiurgos de su propia existencia y la de los demás, controlar el guión, la puesta en escena y, sobre todo, el tono de sus existencias desde las armas que les dan la ciencia, en el caso del filme de Almodóvar, el genio literario en el caso del de Ozon.

En estos filmes, ambos directores plasman lo que son sus propias inquietudes respecto a cine y vida. Almodóvar lleva toda una carrera jugando al gato y al ratón con la realidad de una parte de España que siempre ha denunciado desde la omisión festiva: “En las películas que hacía en los 80, de un modo deliberado, no estaba ni la sombra de Franco. Para mí negaba que Franco hubiera existido y era el modo de vengarme contra su memoria” (Almodóvar, “Almodóvar prespara una película sobre la Guerra Civil”), dijo en Cannes en 2009, cuando presentó *Los abrazos rotos*, y a la vez siempre entendió el cine como una manera no de hacer una *Imitation of Life* (1959), como su admirado Douglas Sirk, sino algo que mejora sus imperfecciones y que le comprende mejor que su propio entorno. “Yo creo que el cine me ha dado más emociones que la vida. Desde muy pequeño, cuando tenía 9 años y vivía en Extremadura o en La Mancha. El cine era lo más real de mi propia vida” (La Voz de Galicia).

Ese parece el motor que lleva al personaje de Claude Garcia, precisamente, a entrar en la casa de la familia Artole a fantasear, tomando como base la realidad, con una rutina que él considera “normal”, que tenga “el inconfundible aroma de la clase media” que atribuye nada más conocer a Esther Artole (Emmanuele Seigner), madre de su compañero de

clase Raphael Artole a la que acabará deseando, aunque solo sea por lo que ese olor representa. Desde el profundo desgarró de la mente de un psicópata vulnerable como el doctor Ledgard, el cineasta español instala una perversa maquinaria de creación *contra natura* que, saltándose las leyes de la bioética, alumbró la más retorcida de las venganzas y la más salvaje de las terapias de sustitución. Una suplantación con ecos del Alfred Hitchcock de *Vértigo* (1958) pero pasada por el quirófano, en la que tras la máscara del horror hay una romanticismo imposible, enfermiza y paradójicamente cándido, y una soledad insalvable. Ambos, como decía Mankiewicz, acabarán siendo jugados por su propio juego o, todavía peor, enamorados de su propia creación e incapaces de volver a la realidad sin aditivos. La vida, como decía el director de *Sleuth* (1972), les arruina el guión.

“No distingo entre realidad y ficción, las dos pueden estar mezcladas y no se trata de qué es cada cosa, todo es verdad. Tuve muy presente a Luis Buñuel cuando dijo que hay que filmar la realidad como un sueño y al revés. Al principio está claro donde empieza una y termina la otra pero poco a poco se van mezclando, la vida es así. En el caso de un artista, al final siempre mezclas la realidad y la ficción” (Ozon, “Me gustó la obra de Mayorga porque me reconocía”).

¿Qué pasa cuando el hombre se convierte en escritor o cirujano de su propia vida? Lo primero suena demasiado familiar en la era del Facebook. Lo segundo, aunque todavía tenga un aroma a ciencia ficción, no es la primera vez que aparece en el cine y, excepcionalmente, en el mundo real. “A solas, lector con el libro, tal vez, nos encontramos. Pero nos hemos ignorado,” aseguraba *El lector* sobre la inevitable separación entre el mensaje que el escritor lanza a sus páginas y el lector descodifica en su cerebro, atravesado por miles

de experiencias previas, obsesiones y distorsiones (Quignard 103). También decía Bataille: “Quienquiera que seas, tú me lees: juega tu suerte. Como yo lo hago sin prisa, lo mismo en el instante en que escribo, te juego” (ctd en Sollers 143). En la contemporaneidad, y pese a que el ejercicio autobiográfico existe desde, al menos, San Agustín en el siglo V, la escritura sobre uno mismo y la construcción de un personaje de cara al público se ha generalizado y la identidad digital se ha ido convirtiendo en algo tan válido como la llamada, ya quizá de manera obsoleta, la “identidad real.”

Y eso se cumple ahora con carácter endémico en un ejército de usuarios de las redes sociales con tendencias narcisistas que lanzan una mentira y la legitiman a través del feed back que le dan sus “followers”, entre los cuales se encuentra uno mismo. Un “yo” que escribe como duda y se lee como certeza.

Así, lo que Mayorga propone en su texto es un inteligente trezado entre una corrección de los ritmos, tonos y fallas narrativas y un maquillaje del tedio, el fracaso o la vulgaridad vitales. La forma como salvación para el fondo. Como dice Roland Barthes en *El grado cero de la escritura*, “la lengua está más acá de la Literatura. El estilo casi más allá” (13). Solo que, ahora, la Literatura se cambia por la vida o la realidad.

Claude García encuentra un “follower” en su profesor de literatura Germain Germain, al que da píldoras en forma de redacciones escolares. Los dos personajes, tanto el alumno como el maestro (interpretado por Fabrice Luchini y de una existencia tan monótona como su reiterativo nombre) se enredan en un “culebrón” o, más aún, un “gran hermano” que entretiene, escondido bajo la excusa de un ejercicio intelectual o de erudición, las frustraciones de su ser. Como dice el propio personaje de Luchini, son *scherezades* contándose a sí mismas una vida que, como en algún momento pierda interés, les

llevará (o devolverá) a la guillotina de la abulia. ¿No es acaso el vicio en el que ha incurrido ahora mismo gran parte del mundo? ¿No somos a la vez ese alumno que reinventa su vida y ese profesor que se engancha al ejercicio de *voyeurismo* de la intimidad de los demás, siempre y cuando esté mostrada con cierta gracia?

En ese juego que juega con (todos) nosotros, Germain Germain es tan preso del relato que acaba saltándose la ética profesional (cuando consigue las preguntas del examen de matemáticas para que García pueda seguir *dans la maison* de los Artole como profesor eficiente de su intelectualmente limitado hijo), su amor propio (cuando lee su descripción como un hombre aburrido y frustrado y no le importa e incluso la certifica) o las leyes que le harán acabar preso, esta vez en términos legales.

Quizás lo más irónico sea que acabe preso por haberse enganchado a un relato fascinado sobre la normalidad de la clase media. En otros filmes, desde *La vita è bella* (1997), de Roberto Begnini, o *Ser o no ser* (1941), de Ernest Lubitsch, la fabulación ha surgido como un salvavidas al que agarrarse en situaciones extremas. En *The Talented Mr. Ripley* (1955), de Patricia Highsmith, el protagonista se mimetizaba en un mundo de lujo y “dolce vita”, pero en *Dans la maison* el intrusismo surge como un entretenimiento de salón, en un entremés aparentemente inofensivo que se acaba envenenando. Un caso de fabulación más leve, pero a la vez más preocupante por conectar directamente con la banalidad de la observación descomprometida y autoindulgente que cunde en la televisión o las redes sociales de hoy. Porque quizá lo preocupante de la contemporaneidad es que incluso las vidas que a priori estaban entretenidas, cultivadas y satisfechas sucumben con una extraña pasividad al canto de

sirena del narcisismo-voyeurismo on line o catódico siguiendo las reglas de un consumismo inquietante: el consumismo de intimidades.

En un doble giro de repetición y vulgaridad, Germain Germain queda atrapado en la historia de Raphael Artole padre y Raphael Artole hijo, “los raphas.” Un profesor que, al principio del filme, se oponía a que el alumnado volviera a usar uniforme para limar las diferencias entre unos y otros.

“Sintiéndose sin cesar culpable de su propia soledad, en una imaginación ávida de una felicidad de las palabras, se apresura hacia un lenguaje soñado cuyo frescor, en una especie de anticipación ideal, configuraría la perfección de un nuevo mundo adámico donde el lenguaje ya no estaría alienado” (*El grado cero de escritura* 51). Pero, ¿cuál es el precio de ese lenguaje nuevo?

Mientras, Claude García acaba perdiendo el control sobre el tono del relato: de la parodia de la familia normal a, como le critica el profesor, el panfleto melodramático de la pérdida de la inocencia y el amor a la mujer madura. Se va de su mano el dominio de la técnica literaria y la perfidia del narrador omnisciente para acabar siendo un personaje que sufre con aquello de lo que se reía, seducido por las criaturas a las que quería ridiculizar desde la superioridad intelectual. Queda, al fin, destapada su miseria original y la necesidad del relato para olvidar un origen humilde, un barrio lejano, un autobús público y un padre impedido. Cae en la cuenta del peligro de convertir a personas en personajes y descubrir sus limitaciones como narrador de la vida. La ficción y la realidad, una vez más, se confunden y hacen que el hombre se encienda con lo falso y se enfríe ante lo verdadero. Que sea imprudente ante la irrealidad y poco susceptible a lo real.

Decía Antonin Artaud: “Yo no separo mi pensamiento de

mi vida: Yo rehago con cada una de las vibraciones de mi lengua todos los caminos del pensamiento en mi carne (. . .) La cuestión no residía en saber lo que llegaría a insinuarse en los marcos del lenguaje escrito /sino en la trama de mi alma en vida” (“Textes Surréalsites” 95).

Por su parte, la “trama del alma en vida” del doctor Ledgard genera un juego tan arriesgado que supera las posibilidades de ambigüedad o engaño de la creación. No hay ficciones ni engolamientos. Es ciencia y, guste o no, el poder de manipulación de ésta es más radical que el de los caprichos de la pluma.

Pedro Almodóvar, maestro de la provocación en una época de remilgo, muestra en *La piel que habito* otras capas de la trasgresión y otras aristas de la moral. Tras años de experiencia escandalizando a una España algo pacata, no hace sino crear una ficción desde el yo escandalizado ante un mundo que ha evolucionado científica y humanamente de tal manera que ha pasado del conservadurismo a la inmoralidad sin pasos previos.

“El cine ya no puede escandalizar tanto como la realidad. No solo la realidad social, sino en todos los aspectos. Siempre nos ha superado pero ahora más que en ninguna otra época y a una velocidad que ha superado a la de todo el siglo XX entero” (Almodóvar, “El avión de ‘Los amantes pasajeros’ es una muestra de la España de hoy”), asumiendo, de alguna manera, la derrota del arte en su capacidad para salvar a la Humanidad, aunque en *La piel que habito* sí que la defienda como salvación/escape para el individuo, a través de esos programas culturales que ve en televisión Vicente/Vera o la creación de piezas de arte émulos de la obra de Louise Bourgeois, quien no en vano decía en una entrevista con El País: “El arte es una garantía de cordura.”

“Hay una enorme incógnita sobre hacia dónde nos lleva que el ser humano pueda (poder) determinar los elementos y las condiciones y las particularidades con las que va a nacer un nuevo ser. La ciencia nos va a poner en un abismo, pero el arte siempre va a estar para ayudarnos” (La Vanguardia), había dicho ya Almodóvar, más concretamente, al presentar *La piel que habito*.

De nuevo, la libertad amenazada pero esta vez por otros actores externos aparentemente menos políticos, aparentemente más civilizados pero no por eso menos peligrosos. Es más, la identidad se ve más asaltada que nunca gracias al frío corte del escalpelo. Como la describió la crítica de cine de *El País*, el filme es una “violación non-stop” (Fernández-Santos “A favor”). Y, en evolución respecto a la propuesta de Ozon, Almodóvar hace del bisturí la pluma más hiriente, que multiplica el efecto mutilador de la escritura al que se refería Stéphane Mallarmé cuando decía: “¿Se sabe lo que es escribir? Una antigua y vaga pero celosa práctica, cuyo sentido yace en el misterio del corazón. Quien la consuma, íntegramente, se mutila” (Mallarmé 481).

En términos científicos, esta construcción del engaño o evasión también tiene una explicación. En 2008, unos científicos del Centro Médico Universitario de Groningen, en Holanda, llevaron a cabo un estudio (Bastiansen y Keysers) en el que querían demostrar que el impacto emocional que provoca la lectura de un texto era equivalente al que produce una imagen. A través de resonancias magnéticas en los cerebros de diferentes personas a quienes se les enfrentó a la sensación de la repulsión a través de la imagen, la palabra y la experiencia personal, descubrieron además que los tres estímulos situaron en el mismo lugar cerebral su reacción: en la ínsula anterior. Dicho de otra

manera: la reacción emocional inicial de la ficción resultó ser igual a la de la realidad.

Este “empate” entre la simulación y la realidad en términos de percepción se desempata en términos de disfrute, en muchos casos, con una victoria de la simulación o la representación. De nuevo Artaud dice: “El teatro ha sido creado para que nuestras represiones cobren vida” (El teatro y su doble 11). Y si García salpimenta su realidad con un aire de genialidad, y pasa del humor socarrón a una soledad y un complejo de inferioridad social, Ledgard interviene quirúrgicamente en ella de manera mucho más inquietante y pasa de la venganza churrigueresca a un amor drásticamente *fou* llevado al extremo del crimen pasional bioético y la venganza transgénica.

Almodóvar reconoce, como ya ha quedado dicho, el cine como un arma para sobreponerse a la vida, incluso a las limitaciones como ser humano. “Ser director de cine es lo más parecido a ser Dios. El privilegio que tiene el director de poner en pie sus fantasías y que haya un equipo artístico y técnico pendiente de ti para hacerla realidad, es el máximo poder que se puede tener. El máximo al que yo puedo acceder y que me gusta,” dijo al presentar *La piel que habito* en Cannes (La Vanguardia).

A sus personajes les da todas las licencias y les permite, como decía la crítica de El País, violar de manera *non-stop* todas las convenciones morales y sociales, algo que él no puede en el mundo real, lleno de códigos y de punciones. Ejemplos son Benigno en *Hable con ella* (2002), que fantasea con una enferma en coma hasta enamorarse y violarla, o el mismo Antonio Banderas en *Átame* (1989), que secuestra y veja a Victoria Abril hasta alumbrar un inusitado vínculo de cariño. Almodóvar, por alguna razón, siempre acabará echando un manto de compasión sobre sus más retorcidas

criaturas y el doctor Ledgard, quizá el más terrible de sus personajes protagonistas, no es una excepción. No puede ser catalogado como un villano sin matices, a pesar de cometer una atrocidad que excede los límites de la imaginación, incluso de la almodovariana. “No digo que mi vida sea tan truculenta como mi cine, pero son las historias que me gusta contar, las que más me atraen, con personajes muy en el extremo, en situaciones más complicadas,” dijo en 2008, cuando se fraguaba el guión de *La piel que habito* (Almodóvar, “Almodóvar prepara una película sobre la Guerra Civil”).

El careo de los protagonistas en este filme no es tan juguetón como en *Dans la maison*. La relación de un maestro y un alumno ambos en la misma dirección de la pasión por el relato se cambia por el antagonismo brutal de la víctima (Vicente/Vera) ante su verdugo (el doctor). Por no hablar de que no anda en juego el tono sino la identidad y el contenido mismo de la existencia.

Ledgard, desde su laboratorio, tiene como obsesión primera vengar la supuesta violación y el suicidio de su hija, aunque como fin último esté el de recomponer los jirones de una vida marcada por la muerte de su mujer y unos genes que su madre Marilia, encarnada por Marisa Paredes, asegura llevan “la locura en sus entrañas.” Vicente/Vera, desde su privación de libertad y su condena a un cuerpo y un sexo que no son suyos, se aferrará en cambio a su “yo interior,” a su identidad como el único reducto inexpugnable de su ser, despojado de absolutamente todo, humillado y ultrajado hasta el más absoluto paroxismo. El verdugo es víctima de su identidad, que le pesa y le tortura. La víctima encuentra en ella su única arma para liberarse, aunque sea dentro de las reglas del perverso juego que su verdugo le presenta.

Almodóvar se sitúa, como acostumbra, en la ambivalencia.

Desprecia y sobrevalora el yo a la vez, tiene una reacción de amor-odio con él. “De todas las extravagancias a que ha conducido el orgullo del hombre, la más absurda, sin duda, fue el caso precioso que osó hacer de su individuo,” decía Mallarmé, otra manera de referirse a la sobrevaloración del yo que Kundera expresaba a través de su Agnes la liberación de quien consigue desprenderse del peso que es ser uno mismo (ctd. en Sollers 52). Truman Capote, referencia siempre presente en el realizador manchego, hablaba del látigo que acompaña todo don (un lamento de la esencia del yo) o aseguraba que las plegarias atendidas derraman más lágrimas que las no atendidas (un lamento al yo que pensamos de nosotros mismos). Ambos “yoes” conducen inevitablemente a la frustración y al dolor. Almodóvar habla de pieles que mienten y corazones que no pueden mentir. Pero la piel y el corazón son caminos distintos a la fatalidad. En su radiografía del horror de la supremacía científica, el corazón se muestra como una grieta de vulnerabilidad que se lleva por delante al protagonista. Da la victoria al bien, pero a costa del único reducto de humanidad del villano, pues el héroe/heroína del filme acaba ganando la partida hurgando en la candidez del doctor Ledgard. “Me lo prometiste,” es lo único que puede reprocharle Banderas cuando es apuntado por Elena Anaya con una pistola. “Te mentí”, le responde de manera simple ella antes de acabar con su vida. El doctor, que ha sido capaz de cambiar la realidad desde su quirófano, se ve sorprendido –y asesinado– por una simple y pusilánime mentira que le devuelve a esa realidad en la que él es un secuestrador y él/ella un/una secuestrado/a cuyo único instinto es, lógicamente, escapar por encima de todas las cosas. La única bondad que existía en ese corazón fue la causa de su muerte.

La tragedia de Vicente/Vera salta a la vista. Pero

Almodóvar, siempre dispuesto a escalar para descolocar los principios del espectador, plasma también la tragedia de un médico que puso todo su conocimiento en función de crear un microcosmos, que como una bacteria de laboratorio tiene que estar en condiciones ultraconcretas, que apenas puede salir de una habitación o se marchitará. Un microcosmos en el que está a salvo, donde sus tragedias quedan atrás y su amor resurge de entre los muertos. ¿Cómo no iba a enamorarse de su obra maestra? Más aún cuando ella es la que le intenta seducir. “Soy tuya . . . estoy hecha a tu medida . . . y acabas de decirme que te gusto. Sé que me miras. Prácticamente vivimos en la misma habitación,” le dice. Huelga decir que, en su juego de ser Dios, la torre de Babel le cae encima piedra a piedra. El experimento es fallido rematado por la crítica de una madre que dice lo que todas las madres al ver que su hijo camina a la perdición: “Lo sabía.”

Frente a esa certeza instintiva maternal, los personajes de ambas películas se entregan a la confusión. No solo de los designos o la moral de los protagonistas, sino a la confusión de géneros entendida más allá de lo relativo a lo femenino/masculino. Los géneros del cine en sí, donde se funden la farsa/tragedia el horror/patetismo o la risa inquietante, algo que define la trayectoria de ambos cineastas, cuyas películas acostumbra a ser muñecas matrioskas en las que se van alumbrando distintas versiones reducidas de lo que parecía un género matriz.

Dans la maison es probablemente el canto más perfecto de Ozon a lo metacinematográfico. Había jugado anteriormente al vodevil camp en *8 Femmes* (2002) o *Potiche* (2010), había invitado a un fantasma que comentaba las reacciones de Charlotte Rampling tras la viudedad en *Sous le sable* (2000), o mezcló en *Angel* (2007) la comedia bufa con el drama

épícorromántico, también con una protagonista que vive y escribe/se lee y revive. Además, por supuesto, de sus tributos al cine de Ingmar Bergman (*Swimming Pool*, 2003) y a Reiner W. Fassbinder (*Gouttes d'eau sur pierres brûlantes*, 2000). Pero llegados al momento de encontrarse con el texto de Mayorga, Ozon parece situarse en un patio de recreo hecho a su medida, con la carta de la autoindulgencia/autocrítica de ese profesor que acusa (y perdona) a la propia película de dejarse llevar por los tópicos de un género concreto. Ozon, de alguna manera, hace la película y la ve, la analiza. Le encanta que le encante. Le encanta también ser su crítico más severo. Como se dice coloquialmente, “hace y deshace” y antes de que alguien saque pegasa al filme, él ya lo ha hecho. Al reírse de sí mismo, se convierte en imbatible. ¿No es, en última instancia, esta reescritura de la vida contemporánea una labor de autodefensa el convertir nuestra vida en un relato para darle coherencia, ingenio o cinismo a una existencia inevitablemente líquida, paradójica e inasible?

Efectivamente, hay mucha seriedad en ese humor y ese drama, en esa lucha de la inteligencia académica y emocional. Ozon maneja los roles de poder, también lanza guiños al observador que queda en evidencia y describe con mano firme y delicada el erotismo meramente intelectual que hace que la mujer de Germain Germain (Kristin Scott-Thomas) dude de la sexualidad de su marido.

Mayorga primero y Ozon todavía más después, someten a esa realidad fugitiva de toda clasificación al peso de todas las reglas del relato, lanzadas a bocajarro según el género que toque, de manera que todo acaba siendo tan “meta” que se diluye la importancia real, se entra en el terreno de la vacua argumentación teórico-conceptual y eso conduce a una sofisticadísima y muy densa frivolidad en la que no gana el que dice la verdad sino el que construye mejor el discurso.

El director, que ya demostró poder desglosar un argumento pausado, minimalista y esencial de *Le refuge* (2009) y encontrar en él una mansa belleza, se pasa a la metralleta desmelenada e hiperreferenciada de *Dans la maison* consiguiendo resultados igualmente brillantes. Su siguiente filme, *Jeune et Jolie* (2013), daría un paso más allá en la lucha contra el tedio al retratar la vida de una prostituta porque sí. Y de la confusión de géneros narrativos se pasaría a la confusión de identidad y género en *Une nouvelle amie* (2014).

“A mí siempre me han interesado personajes que no vayan rectos, sino los que se desvían para coger caminos que les ayuden a encontrarse a sí mismos porque, realmente, si lo piensas, no hay una identidad general, nadie es igual que el otro. Desde luego, no me interesa hacer cine sobre un señor cualquiera, para nada,” dijo al presentar este último filme (Ozon, “Me gustó la obra de Mayorga porque me reconocía”).

La cuestión de género siempre ha tenido en la carrera de Ozon no una importancia capital pero sí un carácter omnipresente. En *Dans la maison*, Claude García juega a ser deseado por todos. Enamorará a su compañero de clase, pero intentará seducir a su madre o incluso al matrimonio como concepto (de ahí esa escena onírica “dans le lit”). Engatusará con sus textos a su profesor hasta el punto de que su mujer (a la que intentará también seducir), como ha quedado dicho, llegue a pensar que hay algo más que entusiasmo profesional. De alguna manera, Ozon muestra la bisexualidad como un arma de supervivencia, casi como un triunfo de la evolución tras haber eliminado la masculinidad de uno de sus filmes (*8 femmes*), haber mostrado el erotismo que surge entre una mujer embarazada y un hombre homosexual por la imposibilidad de este último por tener hijos (*Le refuge*), haber dedicado un filme entero a la liberación de una mujer florero (en *Potiche*) y antes de hacer su película más hermosamente

inmoral sobre la prostitución sin explicaciones (*Jeune et jolie*).

Almodóvar, en cambio, en su catálogo de géneros de todo tipo tiene en *La piel que habito* (su matrioska sexual definitiva) un doble juego de abigarramiento y desnudez. Lo abigarrado viene del guión, de las capas de *thriller*, ciencia ficción y tragedia y, por supuesto, de identidades. Lo desnudo llega de la sobriedad del lenguaje, del tono premeditadamente naturalista que da a las aberraciones más salvajes para subrayar, por un lado, la poca empatía del psicópata, por otro, la implacable frialdad del instinto de supervivencia.

En lo cinematográfico, el director español hace tiempo que convirtió su cine en una especie de hipervínculo a otros cines (y a otras tantas literaturas). Las referencias, por citar solo unas pocas, a clásicos como *Johnny Guitar* (1954) en *Mujeres al borde de un ataque de nervios* (1988), a *Un tranvía llamado deseo* (1951) y *All about Eve* en *Todo sobre mi madre* (1999), al cine mudo en *Hable con ella* se fueron tornando autorreferencias en *Los abrazos rotos* (2009), donde se vuelve a rodar *Mujeres al borde de un ataque de nervios* bajo el nombre de *Chicas y maletas*; o *La mala educación* (2004), en la que Gael García Bernal emula al Miguel Bosé de *Tacones lejanos* (1991). *La piel que habito* simplifica ambas tendencias: se basa indisimuladamente, como ya ha quedado dicho, en *Les yeux sans visage* y se homenajea a sí misma, sin más, regalándose su cinta más personal e impúdica en años. Se reencuentra con la parte más espinosa del deseo y difumina la barrera de la orientación sexual. ¿Cómo definir la sexualidad del doctor Ledgard? ¿Homosexual porque bajo la piel de Elena Anaya está Jan Cornet? ¿Heterosexual porque Vera es, tras la operación, físicamente una mujer? ¿Bisexual por la suma de ambas? ¿Necrofilia por resucitar a su esposa muerta? ¿Parafilia por miles de razones? ¿O simple desesperación romántica

pasada por la más retorcida de las mentes? Almodóvar expone, no sin dolor, cómo el deseo, aun cuando no tiene un aparato opresor sobre sí mismo, campa a sus anchas y se desata intramuros donde nadie puede verlo, camina inevitablemente hacia la destrucción. El deseo, del que Almodóvar es esforzado retratista, nos desdibuja y nos hace imprevisibles como personajes, si bien nos hace más creíbles como personas y como humanos imperfectos, tangibles, no cinematográficos ni literarios. Tal y como decía Bataille:

A pesar de las promesas de felicidad que la acompañan, la pasión comienza introduciendo desavenencia y perturbación. Hasta la pasión feliz lleva consigo un desorden tan violento, que la felicidad de la que aquí se trata, más que una felicidad de la que se puede gozar, es tan grande que es comparable con su contrario, con el sufrimiento (. . .) nos repite sin cesar: si poseyeras al ser amado, ese corazón que la soledad oprime formaría un solo corazón con el del ser amado. Ahora bien, esta promesa es ilusoria, al menos en parte. Pero en la pasión, la imagen de esta fusión toma cuerpo —y en ocasiones de manera bien diferente para ambos amantes— con una intensidad loca. (19)

El doctor, en su propia locura cobarde, confía en poder controlar cada paso de su pasión creando una especie de muñeca hinchable que, en cambio, no está llena de aire sino de un hombre reclamando su identidad cercenada. Una vez más, llama la atención el planteamiento tan *naïf* que se esconde tras una venganza científicamente tan elaborada. De igual manera que Almodóvar expone con cierta liviandad cómo Vera, cuando llega por fin al pueblo con su nuevo cuerpo y su nuevo sexo, puede conseguir lo que se le resistía como Vicente: el amor de la costurera lesbiana. Una broma que esconde la tragedia de la importancia de la apariencia

física para conseguir lo que uno desea y la concepción del cuerpo como jaula.

Muchas veces, bromeando con mis amigos, les digo que dentro de mí hay un hombre muy interesante físicamente. Y se ríen. Yo no voy por la vida así pero siento que en mí también hay alguien muy guapo, aunque luego me miro y veo otra cosa. Pero ya de pequeño me sentía extraño. Por ejemplo, me llamaban Pedro y yo no volvía la cabeza porque no pensaba que se referían a mí. Había algo atávico en eso, mi abuelo también se llamaba Pedro. Después tienes que tener suficiente identificación con tu realidad porque si no tienen que internarte. Es bueno identificarse con uno mismo, aceptarse. Pero todos estamos condenados a esa extrañeza, (reconoce Almodóvar). (Almodóvar, “Entrevista con Pedro Almodóvar”)

En numerosas películas –*La ley del deseo* (1987), *Tacones Lejanos*, *Todo sobre mi madre* y *La mala educación*, por citar solo unas cuantas– Almodóvar ha presentado personajes transexuales como ejemplos de esos personajes que, de nuevo, radicalizan su pulsión personal y reajustan ese desacuerdo entre el aspecto interior y el exterior.

No obstante, no es la primera vez que el cine, la literatura o el teatro utilizan la cirugía o la medicina como elemento narrativo de alto impacto. Dejando al margen la más obvia de todas ellas, la de *Frankenstein* de Mary Shelley (1818), donde la cirugía tenía como único objetivo la creación de vida, en la pieza de Tennessee Williams *Suddenly Last Summer* (1958), la protagonista Violet Venable (en la versión cinematográfica de 1959 rodada por Joseph L. Mankiewicz interpretada por Katharine Hepburn) quiere practicar una lobotomía a su sobrina (Elizabeth Taylor) para poder borrar los rastros de homosexualidad de la vida de su difundo hijo. No funcionará

gracias a un médico compasivo. Más adelante, borrar la memoria también detonaba una trama de romanticismo y dolor en bucle en *Eternal Sunshine of the Spotless Mind* de Michel Gondry (2004), donde los fracasos amorosos eran borrados de la memoria y, por tanto, estaban condenados a repetirse. No funcionará, esta vez por error humano en el proceso tecnológico. Pero, acercándose más a *La piel que habito* (o a *Victim*, la película canadiense de 2010 con trama idéntica pero planteamiento casi gore), la cinta del coreano Kim Ki-duk *Time* (2006) mostraba a una mujer que se daba una segunda oportunidad para reconquistar a su pareja operándose la cara y apareciendo ante él como una mujer completamente distinta. Tampoco funcionará porque la incompatibilidad iba más allá del físico. Hasta ahora, el cine confía en que la vida ponga zancadillas a la ciencia en su búsqueda de la perfección. ¿Será eternamente así?

Por su género documental, más cercano a la realidad es *The Ballad of Genesis and Lady Yaye* (2011), en el que Marie Losier seguía los pasos del transexual Genesis Breyer P-Orridge hacia convertirse, también a base de operaciones de cirugía estética, en la misma persona que su amada, la Lady Yaye del título. Una historia que refleja de manera radical e impactantemente romántica la determinación para marcar nuestro propio destino que conecta con el monólogo de La Agrado en *Todo sobre mi madre*, cuando resume todos sus pasos por el quirófano y los justifica diciendo que “una es más auténtica cuanto más se parece a lo que ha soñado de sí misma.” El delirio (y el egoísmo) en Genesis y la enfermedad en Lady Yaye truncan la posibilidad de llevar el experimento hasta sus últimas consecuencias.

Desde *Todo sobre mi madre*, Almodóvar ha cambiado mucho (o ha complementado) el discurso sobre las bondades del

progreso aplicados al moldeamiento de la apariencia física y ha vuelto a la perversa premisa inicial de su admirado Tennessee Williams: la medicina en manos interesadas con fines pérfidos. Y el director, que a causa de su ftofobia y su condición de celebridad en España ha confesado sentirse cada vez más acorralado en lo social, plantea una invasión que atraviesa la piel y llega hasta los órganos. Un rapto al que solo puede escapar el alma. Y un alma en la que, conforme pasa el tiempo, es el único lugar en el que el cineasta manchego encuentra paz.

Parte de la insatisfacción confesa de Almodóvar con su propia piel está, además de en esa belleza interior que no encuentra en el espejo, en la edad –“Yo tengo un problema con el paso del tiempo y con la muerte, trato de aceptarlas pero me cuesta muchísimo trabajo. La vida no te deja otra opción, pero no lo he aceptado todavía” (“Entrevista con Pedro Almodóvar”)- y con el hecho de que él, como experto captador de la espontaneidad, ha perdido acceso a ella por ser demasiado reconocible.

En 2008 aseguró al estrenar *Los abrazos rotos*:

El éxito es buenísimo. A él le debo libertad y hacer las películas que quiero hacer. Pero, lo de ser famoso ahora mismo en España, es una de las cosas que más han empobrecido mi vida. Ya no me muevo libremente por la calle y eso es terrible: un precio altísimo que reduce tu vida a una vida de interior. Mis películas son más interiores también ahora. (“Almodóvar prepara una película sobre la Guerra Civil)

Tres años después, a propósito de *La piel que habito* ya solo creía en la libertad de lo intangible: “La piel es la frontera que nos separa de los demás, determina la raza a la que pertenecemos, refleja nuestras raíces, ya sean biológicas o

geográficas. Muchas veces refleja los estados del alma, pero la piel no es el alma”, escribió en la web oficial de la película.

Almodóvar en esta película tan claustrofóbica, tan poco fiel a su espíritu colorista y vivaraz, parece estar escapando de una España que le persigue y le pide cuentas, que es difícil saber si era “almodovariana” antes de que Almodóvar la retratara o se convirtió en “almodovariana” marcada o, al menos, retroalimentada, por su cine.

Me pesa mucho ser un representante, especialmente fuera de España, de la cultura española, de la democracia española, etc. . . . No me comprometo con nada, ni conmigo mismo, ni con la realidad. Aunque la realidad de mi país y mi carrera han ido en paralelo porque nací con la democracia. Yo era una prueba de que esa democracia era real (. . .) Nací artísticamente en el momento adecuado y me nutrí de lo que estaba pasando en nuestro país, que era maravilloso. Pero hay muchas Españas. (“Gozar de nuestros cuerpos es el único, el último y el mejor de nuestros privilegios”)

Con el paso de los años, Almodóvar se ha sentido notablemente incómodo con España (más bien, con sus gobernantes, con constantes desencuentros con el Partido Popular) y España también se ha ido crispando contra su director más internacional. Es en su país donde el cineasta recibe sus críticas más feroces (con sus continuados rifirrafes con el crítico de cine de cabecera de El País, Carlos Boyero) y donde gran parte de la población no ha empatizado con la parte más “de autor” de un artista que se ganó al público con su hilaridad. En un último intento de reconciliarse con su país, Almodóvar realizó la comedia que todo el mundo le pedía por la calle (Almodóvar, “Lo mejor que puedo hacer por el pueblo español es divertirlo”) y en el fracaso de este

filme se entendió que, desde hace ya varios años, los caminos del creador y del pueblo español han ido por terrenos divergentes y cobra sentido que Francia se haya convertido en su principal mercado.

¿Sabes lo que pasa? Que me da igual el éxito que yo tenga o no tenga en España, donde, por otra parte, creo que me va muy bien. Es verdad que me va mejor fuera, lo puedes ver, pero mi tierra es aquella y mi lengua es aquella. Entonces, he decidido desde hace mucho tiempo trabajar en nuestra lengua y en nuestro país porque eso es independiente de tener éxito allí o no tenerlo. Es algo más trascendente que eso. (Almodóvar, "Almodóvar prepara una película sobre la Guerra Civil)

Incluso en esa lucha por la libertad que él mismo abanderó, sobre todo por la libertad sexual, expresó su sentimiento agridulce (quizá de decepción como demiurgo de esa España a la que guía en la libertad y en la tolerancia) al ver cómo otros canales menos elevados, incluso directamente vulgares han sido más efectivos que la lucha política o el arte punzante.

En España, aunque parezca contradictorio, la televisión, la peor televisión diría, esos realities o concursos, han puesto muy en primer término a homosexuales, transexuales o gente que estaban en la mitad del camino, y quieras que no, han cotidianizado el asunto (. . .) Lo han hecho con intenciones absolutamente aviesas, no con intenciones de que el pueblo español se desarrollara, pero como algo inesperado, dado que la gente ve muchas horas de televisión, han colaborado a que la gente normalice la situación. Acostumbrarse a que existe y, de pronto, a que puede ser la vecina de al lado. (Almodóvar, "El avión de 'Los amantes pasajeros' es una muestra de la España de hoy")

La piel que habito, en la que Legdard además observa a Vicente/Vera desde unas gigantescas pantallas, es en términos “granhermanísticos” la cara científica y aberrante de *Dans la maison*. Cabe preguntarse si alguien vería el *show* del doctor en la televisión y llegaría a normalizar lo que en él acontece. Pero también es la película menos española de Almodóvar, encerrada entre cuatro paredes en la clínica privada de El Cigarral, oasis ermitaño y apátrida en una ciudad tan manchega de Toledo. No solo adaptó una novela francesa y quiso hacer un homenaje al *noir* galo atravesado por referencias a la artista también francoestadounidense Louise Bourgoise sino que en su apropiación del texto decidió desligarse de todo rasgo folclórico/costumbrista español en la familia del doctor Ledgard, de raíces brasileñas, aunque luego se desenvolviera con mucha más comodidad en el poco humor que tiene en la película con sus chistes de barrio netamente españoles y, en cuestión de comida, se hable de croquetas.

“Quería que la familia de la película fuera muy salvaje, muy independiente moralmente hablando, que no hubiera tenido la misma educación que cualquier español. Que su cultura no estuviera basada en el castigo y en el pecado como la cultura en la que yo he nacido y vivido” (La Vanguardia). Sin embargo, queda el enigma de por qué el producto de esa ruptura con los lazos culturales alumbró la más despiadada de sus tramas y no un ejercicio liberador de disfrute sin remordimientos y sin “responsabilidades nacionales.” Almodóvar, con este filme, de alguna manera parece fantasear con la idea de volver algún día a su pueblo (España) como Vicente vuelve a Toledo: convertido en alguien nuevo (quizá francés) que pueda recuperar el amor de quien, por esa tendencia española al autoboicot o a la vergüenza ajena, solo puede valorar ajeno.

En la otra cara de la moneda, Ozon, parece tener menos

problemas con la patria y disfruta deliciosamente, aunque a veces ridiculice, las señas características de su país. Se mueve como pez en el agua entre las bondades y las perversiones de la sociedad gala en todos sus estratos, desde la familia obrera de *Ricky* (2009) a las clases altas de *Potiche*, y, de hecho, quizá su película menos destacable sea *Angel*, su único experimento en inglés.

“Solo puedes hablar de lo que sabes. Yo hago las películas lo más francesas que puedo y es la manera más honesta de hacer cine. Y el sexo siempre está en el teatro de boulevard, también en las obras de Molière. Es una cosa muy francesa también” (Ozon, “No creo que Sarkozy sea misógino, ama demasiado a las mujeres”), dijo de manera mucho menos herida que Almodóvar y sin el chovinismo que se atribuye desde España a los franceses que defienden lo suyo. Es más, Ozon aprovechó el hallazgo que hizo en el texto de Mayorga para, al ser premiado en San Sebastián, reivindicar lo español. . “El mundo necesita cine y sobre todo, el mundo necesita cine español”, dijo. “¿Por qué ha tenido que ser alguien de fuera quien descubra el talento de Mayorga, uno de los grandes en el teatro español? ¿Por qué el teatro español no alimenta los guiones del cine patrio, como sí ocurre en Francia, Reino Unido o Estados Unidos?”, escribía El País el día de su victoria (Belinchón).

Es por eso irónico que Almodóvar confiese, como la Agnes de *L'Immortalité*, sus deseos puntuales de dejar de ser el mismo, mientras Ozon asegura que, para él, “es divertido ser el Almodóvar francés”, algo que podría ser el anhelo final del director español. Que Almodóvar retrate con dolor su época como estudiante en *La mala educación* y Ozon se lo pase en grande recordándola como un juego perverso en *Dans la maison*. Que *La piel que habito* mire el horror más

extraordinario encerrado en cuatro paredes y *Dans la maison* se enjaule en el anhelo de normalidad. Que Almodóvar convierta, en los últimos años, cada estreno en una batalla y Ozon en una fiesta y un éxito.

Parece que también estos dos directores, representantes de dos generaciones y dos nacionalidades diferentes, demuestran que no tanto en el arte como en la vida, la contemporaneidad es más partidaria de una versión adaptada, traducida y aligerada del original que de cargar con el peso, cada vez mayor, de ser uno mismo. Que, en tiempos de una invasión de la intimidad sin precedentes, la “metavida” se impone como única solución.

Obras citadas

- Aguilera, Christian. *Joseph L. Mankiewicz. Un renacentista en Hollywood*. Madrid: T&B Editores, 2009.
- Almodóvar, Pedro. “Almodóvar prepara una película sobre la Guerra Civil.” *El País*. 19 May 2009. Web 15 Sep 2015.
- _____. “El avión de ‘Los amantes pasajeros’ es una muestra de la España de Hoy.” *20 minutos*. 18 Feb 2013. Web 15 Sep 2015.
- _____. “Entrevista con Pedro Almodóvar.” Juan Sardá, *Duendemad*. N.d. Web 15 Sep 2015.
- _____. “Gozar de nuestros cuerpos es el único, el último y el mejor de nuestros privilegios”, *Impacto New York*, 20 Feb 2013. Web Sep 2015.
- _____. “Lo mejor que puedo hacer ahora por el pueblo español es divertirlo.” *Málaga Hoy*, 18 Feb 2013. Web 15 Sep. 2015.
- Artaud, Antonin. *El teatro y su doble*. Capellades (Barcelona) Edhasa, 2001.
- _____. “Textes surréalistes”, tomo 1 *Obras completas*. París: Gallimard, 1976.
- Barthes, Roland. *El grado cero de la escritura*, Madrid: Siglo XXI, 2005.
- _____. *El placer del texto*, Madrid: Siglo XXI, 2007.
- Bataille, George. *Erotism. Death and Sensuality*. San Francisco, City Light Publishers, 1986.
- Bastiansen, Jabbi M. y Keyzers, Christian. *A Common Anterior Insula Representation of Disgust Observation, Experience and Imagination Shows Divergent Functional Connectivity Pathways*. Groningen: PLoS ONE, 2008.
- Belinchón, Gregorio. “‘En la casa’ de François Ozon, merecida Concha de Oro.” *El País*, n.d. Web 15 Sep 2015.

- Bourgeois, Louise, "El arte es garantía de cordura." *El País*. 31 Abr 2004. Web 15 Sep 2015.
- Elsa Fernández-Santos, "La piel que habito. A favor." *El País*, n.d Web 15 Sep. 2015
- Kundera, Milan. *La inmortalidad*. Barcelona: Maxi Tusquets, 2009.
- La Voz de Galicia. "Almodóvar desvela en Cannes la metáfora política de 'Los abrazos rotos.'" 18 May 2009. Web 15 Sep. 2015.
- La Vanguardia. "Aplausos para 'La piel que habito' de Almodóvar en Cannes." 19 May 2011. Web 15 Sep 2015.
- Mallarmé, Stéphane. "Villiers de l'Isle-Adam", en "Quelques médailles et portraits en Pied." *Oeuvres complètes* París: La Pléiade, 1945.
- Ozon, Francois: "Me gustó la obra de Mayorga porque me reconocía." Juan Sardá, *El Cultural*, 7 Nov 2011. Web 15 Sep 2015.
- _____. "No creo que Sarkozy sea misógino, ama demasiado a las mujeres." *Diario Gara*, 23 Mar 2011. Web 15 Sep 2015.
- Quignard, Pascal. *El lector*. Valladolid: Cuatro ediciones, 2008.
- Sollers, Philippe. *La escritura y la experiencia de los límites*. Valencia: Pre-textos, 1978.