



El cine de Almodóvar. Una poética de lo “trans”

Pedro Poyato Sánchez (Editor)

un
i Universidad
Internacional
de Andalucía
A

El cine de Almodóvar. Una poética de lo “trans”. Pedro Poyato Sánchez (Editor).

Sevilla: Universidad Internacional de Andalucía, 2015. ISBN: 978-84-7069-267-1. Enlace: <http://hdl.handle.net/10334/3655>

Plasticidad de la identidad `Cíborg´ en *La piel que habito*

Por Domingo Sánchez-Mesa

“No se preocupe de si usted es o no un cíborg.
Pregúntese, en cambio, qué tipo de cíborg es.”.
(Charles H. Gray)

1. Preliminares: el cíborg ha llegado para quedarse

El objetivo primordial de las siguientes páginas es contribuir a comprender *La piel que habito*, película número 18 de la filmografía de Pedro Almodóvar, desde la perspectiva del contexto de la cibercultura, un complejo de entornos sociales, cada vez más virtualizados y con mayor presencia de la tecnociencia en nuestras vidas, a todos los niveles. Para ello hemos elegido la figura del CÍBORG, probablemente uno de los últimos mitos de la ficción y la imaginación contemporáneas, una figura que, a lo largo de las últimas tres décadas, ha generado una bibliografía que casi lo ha convertido en algunos ámbitos en una especialidad¹. Nosotros nos ocuparemos en esta ocasión de un tipo de cíborg no tan atendido en este dominio de la crítica cultural, el “cíborg plástico”, el sujeto modificado estéticamente por la cirugía que, en el caso de *La piel que habito* (desde ahora LPH), también está mejorado genéticamente. Sin pretender aquí profundizar con una reflexión de alcance sobre el ámbito médico de la cirugía plástica², sí que hay que valorar el esfuerzo, tanto en la producción como en la realización de este film, por lograr un grado de verosimilitud satisfactorio en la representación de este mundo. En este sentido es Agustín Almodóvar, que firma por primera vez el guión junto a su hermano, el responsable de la selección de la asesoría profesional médica y científica para esta producción³. La inclusión del término “plasticidad” en nuestro título alude también al diálogo -en esta ocasión en un segundo plano de nuestra lectura- que cirugía y pintura, ciencia y arte, sostienen como bajo continuo de la trama central y la puesta en escena de esta película.

¹ Existen, por supuesto, manuales (*readers*) sobre la cultura cíborg, como los de la célebre serie de la editorial Routledge, *The Cyborg Handbook*, 1995, de Chris H. Gray, autor también de *Cyborg Citizen: Politics in the Posthuman Age*, (Londres, Routledge, 2001), o *The Gendered Cyborg: a Reader*, de J. Kirkup et. al. (Londres/NY, 2000).

² De la bibliografía consultada destaca el célebre *Cirugía estética*, de Angelika Taschen (Taschen 2005), libro que explora la historia de la cirugía estética, la belleza y el envejecimiento, los métodos y técnicas más novedosos de la especialidad, con reflexiones en torno a la industria cinematográfica y los extremos a los que son capaces de llegar algunos para “mejorar” su aspecto”.

³ Fue el Dr. Benjamín Herreros Ruiz; el asesor en cuestiones relacionadas con la piel, Gregorio Garrido; y la asesoría de asuntos quirúrgicos corresponde a Salim Chami, de la conocida clínica madrileña *Isadora*.

Más allá de las decenas de miles de personas que viven con implantes y prótesis de muy diverso tipo y, a modo de anécdota, puesto que hablamos de cultura cibernética y tecnociencia, en el momento de presentar este trabajo, los medios destacan la noticia de la solicitud de cambio de sexo del mayor héroe-villano de la nueva era digital, el soldado Bradley (Chelsea) Manning, protagonista de las filtraciones del caso Wikileaks⁴. Hace poco tiempo, igualmente, asistíamos a otro espectáculo mediático a propósito del juicio de Óscar Pistorius, el primer atleta olímpico biónico, cuyas prótesis de carbono en forma de cuchillas (fabricadas en Islandia) le permitieron una mejor “eficiencia fisiológica” y, por tanto, una ventaja comparativa, a pesar de sus limitaciones, respecto a otros atletas. Un “discapacitado” (amputado) técnicamente ayudado, se convierte en un “supercapacitado” (para correr en este caso). No pudo competir en Pekín 2008 (sus tiempos no se lo permitieron cuando por fin obtuvo el permiso de la IAAF) pero sí que lo hizo en Londres 2012, donde logró clasificarse para la segunda ronda de los 400 metros lisos.

Más allá del mundo del deporte, estos hombres y mujeres biónicas nos colocan al borde de los límites de la legalidad, a veces incluso de lo normativo éticamente (¿dónde están las fronteras entre la “normalización” y la “mejora”?).

La aceptación de la identificación del “primer cibernético oficial” de la historia, Neil Harbisson⁵, artista contemporáneo y activista (aquejado de nacimiento de acromatopsia, visión sin colores) que diseñó y logró implantarse un “eyeborg” o dispositivo que le permite transformar los colores en señales sonoras directamente implantado en su cerebro, abre también una nueva etapa en el desarrollo de la cibercultura.

2. Contexto: génesis del proyecto y la producción de *La piel que habito*

Proporcionalmente, Almodóvar no es un cineasta que haya recurrido a la literatura para escribir sus guiones. De hecho ésta es la segunda adaptación o reescritura que lleva a cabo, después de la versión igualmente muy recreadora del material inicial, cual fue *Carne trémula* (1997), a partir de la novela de Ruth Rendell. En esta ocasión la versión de

⁴ Información en RTVE <http://www.rtve.es/noticias/20130822/soldado-bradley-manning-quiere-ser-mujer-llamarse-chelsea/742601.shtml> [22/08/2013]

⁵ Nacido en Londres (1982) y Presidente de la “Fundación Cyborg”.

Guy Jonquet, *Tarántula* (1984) funciona como un auténtico modelo para desarmar⁶.

A este respecto y con plena consciencia tanto del carácter interpretativo de toda adaptación como de la diferencia entre el medio literario y el fílmico, Almodóvar declaraba, en entrevista con María Delgado, que el trabajo de escritura de este guión (como en el caso de *Carne trémula*) le había resultado mucho más laborioso. Su interés en focalizar la trama en la venganza del doctor protagonista contra el hombre que él pensaba que había violado a su hija, le llevó a eliminar y sustituir no pocos elementos de la novela de Jonquet, concluyendo que quienes conocieran la novela debían acercarse al film como una “obra independiente”⁷.

Es proverbial la capacidad de Almodóvar para la mezcla posmoderna de géneros cinematográficos, una de sus señas de identidad como cineasta más evidentes. En efecto, una de las primeras sensaciones que el espectador experimenta cuando avanza el metraje de *La piel que habito* es que se encuentra ante un film cargado de referencias intertextuales y homenajes, ante un auténtico palimpsesto genérico en el que, al menos así lo percibo yo, predomina una inspiración *gialla*:

“Twenty years ago I really liked post- 60s horror - the Hammer aesthetic, the Italian giallo, mainstream 1990s gore - but for this film I was far more influenced by previous black-and-white works like The Invisible Man [1933] and The Day the Earth Stood Still [1951], which aren't about delivering scary thrills. I thought a lot about George Franju's Eyes Without a Face [1959], which offers a very lyrical brand of horror. At one point I even considered making The Skin I Live In as silent cinema, in black and white, in the style of Fritz Lang or Murnau - although I pulled back as I didn't think it would be very commercial. I did, however, spend months thinking about it, and there's less dialogue in this film than is usual in my work”⁸

Gustavo Martín Garzo, para quien LPH es “la más honda y perturbadora”, “la más arriesgada y lírica” de las películas de Almodóvar, subraya la pasión amorosa como motivo motor de este “sombrio y terrible cuento de hadas”⁹ que, en el fondo, nos lleva de la mano a ese baño culturalista

⁶ REVIRIEGO, Carlos (2011), Cahiers du Cinema n. 48, sept., p. 36.

⁷ “Literature or theatre allow you to skim over particular things – they allow you a suspension of disbelief. But this just isn't possible in film”, en DELGADO, María (2011) “Flesh & the Devil”, Sight & Sound, 21:9, Sept., p. 18.

⁸ DELGADO, M., op. cit., p. 21

⁹ MARTÍN GARZO, Gustavo, “La verdad del amor”, en Los archivos de Pedro Almodóvar, Paul Duncan y Bárbara Peiró (eds.), Madrid, Taschen, p.370.

en el lago de los mitos. Intensamente romántica, LPH regresa al mito fundamental de Fausto, el médico que vende su alma al diablo a cambio del conocimiento y la juventud. En el caso de la película de Almodóvar es la pérdida de lo amado el motivo motor de los riesgos que asume este Fausto o Frankenstein posmoderno, el cirujano plástico Robert Legard, lanzando sin remordimiento ni empatía alguna al doble objetivo de vengarse y recuperar el rostro de su amada esposa muerta, Gal. Garzo alude también al mito de Prometeo, básico a su vez en la creación del Frankenstein de Mary Shelley que, a su vez, inspiraría el film con el que más claramente dialoga LPH, *Los ojos sin rostro* (1959) de Georges Franju, “la película de terror más elegante que se hizo jamás”, según la crítica francesa Pauline Kael. El mismo Almodóvar ha reflexionado sobre el influjo durante el rodaje (no en la escritura del guión) del mito prometeico en *Frankenstein*, al que, no obstante, superaría en importancia el de Galatea¹⁰. En efecto, era preciso que el doctor Legard se enamorara de “su creación”, cosa que no podía hacer su antepasado romántico. Y es que el de Galatea es otro de los grandes mitos, profundamente masculinos, asociados a la idea del doble (de nuevo Hitchcock y *Vertigo*), de la creación artificial de la mujer ideal o perfecta, que atraviesa la historia de la imaginación y del arte humanos desde Ovidio y su relato de la pasión del rey Pigmalión (felizmente cumplida al insuflarse vida a la hermosa Galatea) hasta las historias de ginoides, robots y mujeres virtuales que pueblan la literatura fantástica y de ciencia ficción contemporáneas. Con esta tradición enlaza también LPH, desde “El hombre de arena” de E.T.A. Hoffman, pasando por Villiers d’Isle Adam y su *Eva futura*; R.U.R de Karel Capek, *La invención de Morel* de Bioy Casares, hasta llegar a las andróides y cíborgs de Philip K. Dick en *Sueñan los andróides con ovejas eléctricas* o *The Stepford Wives* de Ira Levin, sin olvidar al imprescindible *Pigmalión* de Bernard Shaw (donde la mujer “de carne y hueso” se moldea en búsqueda de la “mujer perfecta”)¹¹. La imagen del doble en LPH se plantea con una complejidad añadida por cuanto Vera no solo es una “sustituta” de Gal, sino también un “otro” sujeto “dentro” de la piel generada por Robert, es decir, Vicente. Planos como el que funde el rostro de Vicente y Vera en la escena del sueño que dispara el flashbacks son nucleares en el film.

¹⁰ ALMODÓVAR, Pedro (2011) “Sobre La piel que habito”, en Los archivos de Pedro Almodóvar, op. cit., p.385.

¹¹ Para una revisión de la trayectoria y metamorfosis de este mito, puede verse el volumen de BRONCANO, F y HERNÁNDEZ de la FUENTE, D. (eds.) (2010) *De Galatea a Barbie. Automatas, robots y otras figuras de la construcción femenina*. Madrid, lengua de Trapo.



[Imágenes 2 y 3: el doble en el montaje de LPH; los rostros de Vera y Vicente].

Además de todas las referencias explicitadas por Almodóvar y sus críticos, (James Whale, el Hitchcock de *Rebecca* y *Vertigo*, el primer plano de *Viridiana* y el ya citado diálogo con el film de Franju, *El rostro sin ojos*), creo que hay que señalar en LPH el eco – tal vez inconsciente – de *El silencio de los corderos* (1991), espléndido thriller de Jonathan Demme a partir de la novela de Thomas Harris (1988). La trepidante y oscura investigación que lleva a la agente federal Starling, a través de la perversa figura del psicópata doctor Hannibal Lecter, hasta el asesino secuestrador de muchachas que confecciona, con retales de la piel de sus víctimas, una segunda piel con la que satisfacer su deseo de cambio de sexo, resuena inevitablemente en nuestra memoria. Los planos de los insectos del laboratorio de Robert Legard subrayan dicho eco.



[Imagen n. 4: Insectos de piel dura en el laboratorio].

En ese palimpsesto culturalista que apuntala la red intertextual e intermedial de LPH, el arte plástico juega un papel extraordinario como contrapunto dialógico de la investigación médico-científica. Así, los mismos créditos iniciales dan cuenta de la función primordial en la red simbólica del film de las figuras de la escultora Louise Bourgeois, cuyas muñecas cosidas introducen la imagen de “la mujer parcheada” o Frankenstein femenino.



[Imagen n. 5, Muñecas de Louise Bourgeois].

Almodóvar ofrece su versión más rotunda y compleja de la idea del arte como tabla salvadora en las peores circunstancias. También hay que tener muy en cuenta que Vera recrea en lo que podemos llamar el mural-diario de su habitación algunas imágenes de la serie 'Femme Maison' de Bourgeois, que nos habla de una mujer apresada en la casa, sin olvidar el uso que hace la escultora de miembros protésicos, maniquíes, cíborgs o amputaciones, como motivos recurrentes que nos remiten a un instrumental médico con el que LPH puede fácilmente identificarse. El mismo Almodóvar recuerda la potencia evocativa de las piezas que pudo contemplar en la retrospectiva de la Tate Modern, de la que emana también la escena de Vera rasgando sus vestidos sobre la cama, una de las cimas de la línea dramática del guión y su puesta en escena¹².

Además de los mitos literarios anteriormente referidos, la lectura es una actividad muy representada en el cautiverio de Vera-Vicente. Los libros recogidos en los encuadres de cámara construyen asimismo un discurso coadyuvante en el tejido simbólico de la película.

Además de los libros de arte de Louis Bourgeois, Vera devora autores como Cormac McCarthy y su *Meridiano de sangre* (historia de violencia y venganza donde las haya) o Alice Munro en una colección de historias significativamente titulada *Runaway*¹³. Es decir, en correlación absolutamente coherente con la cita que encabeza los créditos, donde leemos uno de los aforismos geniales de Elías Canetti: "... el ininterrumpido ir y venir del tigre ante los barrotes de su jaula para que no se les escape

¹² DELGADO, María; op. cit., p. 21.

¹³ Curiosamente, en el momento de corregir estas páginas para su publicación se produce la concesión del Premio Nobel de literatura 2013 a la autora canadiense, maestra del relato corto. *Runaway* es un volumen de 8 historias cortas, tres de ellas protagonizadas por Juliet Henderson, con el que, dada su temprana aparición entre la selección de libros que Marilia proporciona a Vera en su encierro, Almodóvar introduce sutiles marcas anticipatorias que subrayan esta función agente de lo literario en la vida y peripecia del personaje.

el único y brevísimo instante de la salvación”¹⁴, comprenderemos, si estamos rápidos en la visión de esos paratextos literarios, o bien en sucesivos visionados, que ella desde el principio se está preparando para vengarse y para huir (en este sentido no deja de ser sintomático también que esas lecturas no sean filtradas mínimamente por sus carceleros...). En el preámbulo de la escena que marca el giro de la relación entre Robert y Vera, vemos que Robert lee en su habitación uno de los libros clave de la teoría genética sobre la evolución, *El gen egoísta*, Richard Dawkins (1976). Ya en la habitación de Vera, ella lee (y así lo muestra en la portada del libro agigantada en la pantalla de televisión) *An Angel at my Table*, autobiografía de Janet Frame, una superviviente. A continuación ella comenzará el juego de seducción mientras él descubre que el deseo empieza a instalarse en su relación.



[Imagen n.6: El artista mira a su modelo leyendo o el Voyeur tras la pantalla]

Los códigos de actuación y la dirección de actores también subrayan, en este caso en clave dramática, resonancias literarias muy conscientemente buscadas por Almodóvar. Entre ellas destaca el carácter lorquiano del personaje de Marilia, voz narradora fundamental en el ecuador de la trama y madre trágica de las dos caras del personaje masculino, la mente científica, ambiciosa y psicopática de Robert y la animalidad violenta y básica de Zeca.

3. La figura del Cíborg en la filosofía y la teoría cultural contemporáneas

Aunque el concepto es enunciado ya en 1960 por los científicos Manfred Clynes y Nathan Kline, en el ámbito de la NASA y la investigación

¹⁴ ALMODÓVAR, Pedro (2011) *La piel que habito. Guión original*. Versión 2 agosto 2010. Guión técnico. Madrid, El Deseo, p. 1

sobre las posibilidades de mejorar las condiciones de adaptación e interacción de los astronautas en el espacio, los cibernéticos aparecen en el imaginario popular hollywoodiense en los años 80, a través de personajes cuyas capacidades se han visto mejoradas por medio de prótesis, hasta el punto casi de “resucitar” a un muerto (*Robocop*, Paul Verhoeven 1987) o bien presentando a robots o andróides capaces de desarrollar actitudes pseudo-humanas, o directamente humanas, con lo que estarían accediendo a la categoría de cibernético (empatía, búsqueda de la libertad o sentimientos amorosos en *Blade runner*; variaciones sobre la interrelación e hibridación entre humano, cibernético y extraterrestre en *Alien, el 8º pasajero*, ambas de Ridley Scott). Desde ahí hasta hoy, el cine de ciencia ficción está plagado de este tipo de personajes: desde la interesantísima Inteligencia Artificial, de Steven Spielberg (2001) a la *Eva* de Kike Maíllo (2011).

También en los 80 la filosofía feminista respondió a dicha figura (hasta entonces profundamente masculina) con una versión que se la apropiaba como alternativa necesaria para un modelo de identidad femenina adecuado al mundo finisecular. En su “Manifiesto para cibernéticos” Donna Haraway alineó a estos últimos del lado de las mujeres y los simios (icono del animal “esclavizado”), aliando lo ultratecnológico con lo pretecnológico en una comunidad de seres explotados y marginados, segregados por ser “otros”, híbridos impuros, seres “monstruosos” marcados por su diferencia funcional¹⁵. Una de las consecuencias o premisas fundamentales de su manifiesto descansaba en la llamada de atención sobre la necesidad de tomar responsabilidad (política, ciudadana) en todo lo relativo a la tecnología. La tecnología, frente a fobias y filias, deberá ser lo que los usuarios y ciudadanos decidan finalmente que sea. Se trata de asumir las consecuencias de una “evolución participativa” tras un paciente trabajo, durante milenios, sobre la naturaleza para hacer de ella nuestro “inmenso reservorio”. Nos adaptamos y cambiamos, ejercemos una “autoselección” e imaginamos nuevos entornos modificando el mundo y a nosotros mismos¹⁶. Y desde esta perspectiva, todas las decisiones que tomamos sobre nuestra ciberneticización son decisiones políticas, estén justificadas por el miedo, la estética, el deseo de justicia o de poder.

¹⁵ HARAWAY, Donna (1995) *Manifiesto para cyborgs : ciencia, tecnología y feminismo socialista a finales del siglo XX*. Eutopías, 2ª Época, Documentos de trabajo, n. 86 Valencia Episteme.

¹⁶ Charles H. GRAY (op. cit., p. 94) recuerda que la evolución, según Charles Darwin, es bastante menos mecánica de lo que ingenuamente creemos. Darwin distinguió entre selección natural (método *ciego* de oportunidad-necesidad) y selección artificial o acción humana sobre otros organismos. Dicha autoselección ha generado enormes cambios en el cerebro humano durante los últimos 10.000 años.

Razones todas estas, por cierto, que pueden rastrearse combinadas en el impulso destructor y reconstructor que mueve al psicópata cirujano Robert Legard en LPH¹⁷.



[imagen n.7, Robert en su laboratorio]

A diferencia de lo que indicaba el mito del titán Prometeo, recogido por Platón en el Protágoras, acerca de la incompleta y limitada capacidad de los hombres en el momento de la creación, por lo que aquel hubo de robar a Zeus el fuego del progreso, los humanos no habríamos nacido “inacabados”, sino que serían precisamente nuestras técnicas y prótesis las que nos habrían constituido como especie. No nos completaríamos con la técnica sino que seríamos, más bien, seríamos un producto de la técnica, esto es, “seres cibernéticos”, compuestos de materiales orgánicos y técnicos (barro, fuego, la escritura, implantes y prótesis...) ¹⁸. En esta concepción amplia del término y la figura, todo artefacto cultural (incluidas instituciones y normas y rituales) se entiende como prótesis y factor ciborguizante. Nos van conformando como galateas, seres “exiliados y desarraigados” que se van adentrando en “nuevas fronteras del ser”. Las prótesis supletorias y la ciborguización endógena no son las únicas, ya que están las “ampliativas” y “exógenas” que no sustituyen funciones u órganos dañados, sino que amplían nuestras capacidades, crean otras nuevas. A las prótesis naturales se suman las culturales, sistemas de signos y símbolos que van configurando nuestra forma de pensar (hasta

¹⁷ Para una lectura psicoanalítica del comportamiento del personaje (basada en el trauma reprimido de las pérdidas sufridas por las trágicas muertes de su esposa e hija) y sus consecuencias en la trama de la *LPH*, véase LEMMA, Alessandra (2012) “A perfectly Modern Frankenstein: Almodóvar’s *The Skin I Live In*”. *International Journal of Psychoanalysis*. 93 : 5, pp. 291-300

¹⁸ BRONCANO, Fernando (2010) “Objetos de la frontera”, en *De Galatea a Barbie*, op. cit., p. 52.

llegar al desarrollo contemporáneo de los medios de comunicación de masas y las redes sociales digitales).

Charles H. Gray califica el manifiesto de Haraway como un “test de ciborguización” que podría enunciarse más o menos así: “dime cuánto aguantas su lectura y te diré que nivel de miedo o ansiedad sientes ante la perspectiva de una integración progresiva entre humano y máquina...” Anticipamos ahora que la conclusión de dicha teoría es que, a fin de cuentas, “todos somos cíborgs” y que las mujeres son los sujetos más cercanos a esta figura mítica, seguramente la última del siglo XX. “Ser mujer”, en cualquier caso, siempre supuso en realidad moverse en una construcción o una identidad “facticia”, un ser “otro” siempre definido desde afuera. Dicho de otro modo, la mujer es o ha sido siempre una “gran ficción”, de modo que se trata de una identidad preparada, en teoría, para hacer rendir, vital, imaginaria y políticamente, en suma, a un modelo como el del Cíborg. “Las historias femeninas del cyborg – afirma Haraway – tienen como tarea la de codificar de nuevo la comunicación y la inteligencia para subvertir el mando y el control”¹⁹. La escritura cíborg ya no será sobre los mitos originales, de la Caída o de la unidad previa al lenguaje (Babel) y la escritura misma. Será una escritura sobre la lucha por el poder en el estado de cosas en que la mujer ha sido despojada secularmente del mismo. La filósofa norteamericana recogía la invitación que encuentra en el cíborg para escribir sin el mito fundador de la totalidad original como telón de fondo, de la clara y fundadora heterosexualidad primigenia, con el inevitable Apocalipsis como vuelta inevitable a dicha totalidad original, unidad moral que el hombre ha imaginado para la Madre inocente y todopoderosa. Se proyecta una escritura en los límites, que podrá inspirar a una cinematografía también liminal como limítrofe es siempre la vivencia de la identidad cíborg.

El cíborg plástico de LPH asumiría la condición ficticia del modelo planteado por Haraway, superadora de las diferencias entre humano y animal (se transplanta una piel sometida a la transgénesis a partir de información genética de la piel del cerdo), entre organismo biológico y máquina. En la argumentación teórica de Haraway, la Madre no fue Eva, antes de comer la fruta prohibida, sino la Malinche, la princesa azteca amante de Hernán Cortés, que aprende la lengua del hombre conquistador y traduce, adopta la tecnología de la traducción. El sujeto revolucionario del marxismo y del feminismo, instalado en su superioridad moral, mayor inocencia y acercamiento a la naturaleza, da paso a una no-identidad, una “raza bastarda” que enseña “el poder de los márgenes” y la importancia

¹⁹ HARAWAY, Donna (1995) op. cit., p. 27.

de “una madre como la Malinche”, una maestra en la supervivencia. Esta nueva raza rechaza los derechos de la victimización y apuesta por una “vida real”. En este sentido, asumiendo la vuelta de tuerca que supone la identidad cibernética transexual forzada de Vera-Vicente, será interesante la lectura que puede hacerse de la escena en que el personaje interpretado por Elena Anaya, tras inquirir ansiosamente a su carcelero-creador: “¿hay algo que quieras mejorar? [...] ¿entonces puedo darme por terminada?, y recibir una respuesta afirmativa de Robert, le pregunta “¿y ahora qué?...” [...] “No crees que lo más sencillo sería vivir?... ¿convivir?...como todo el mundo...”.



[Imagen n. 8 “Tú y yo no somos como todo el mundo”]

La figura y la política del cibernético se ubica frente a los dualismos que han prevalecido en la tradición occidental (metafísica de la identidad), sustentando un pensamiento construido para sostener al “yo” contra el espejo de unos “otros” (yo/otro, mente/cuerpo, cultura/naturaleza, hombre/mujer, civilizado/primitivo, realidad/apariencia, todo/parte, agente/recurso, constructor/construido, activo/pasivo, bien/mal, verdad/ilusión, total/parcial, Dios/hombre)²⁰. Los monstruos, por otra parte, han señalado siempre los límites de la comunidad en los imaginarios de las culturas occidentales... (centauros, amazonas, gemelos no separados y hermafroditas en el discurso científico francés moderno...) Hay consecuencias importantes del hecho de entender la imaginaria de los cibernéticos como algo más que simples enemigos. En este punto, es igualmente importante recordar que Haraway planteó su idea del cibernético como un “mito irónico”. No lo quiso plantear desde la perspectiva de la identificación mítica, sino desde la “blasfemia”. La ironía, como estilo discursivo, es o debe ser –según Bajtín– un discurso auténticamente bivoocal (lo ironizado sobrevive en el discurso irónico, oímos “lo uno” y “lo otro” al mismo tiempo). Y en relación a esta condición irónica del mito, podemos también conectar la aparición, en esta ocasión mucho más contenida y sutil, del humor almodovariano en LPH (episodios de la irrupción del

²⁰ HARAWAY, Donna (1995) op. cit., p. 1.

carnavalizado Zeca, o del feérico paseo nocturno de Norma y Vicente en la escena origen del drama). Para Haraway, no lo olvidemos, el cívborg no es sólo “un organismo cibernético, un híbrido de máquina y organismo”, sino también y ante todo “una criatura de realidad social y también de ficción”²¹, y teniendo en cuenta el carácter dialógico de nuestras relaciones sociales vividas, el mito del cívborg o “la cívborg” muestra la dimensión política de la condición cambiante de un mundo inevitablemente ficcionalizado.

La definición del Cívborg, en resumidas cuentas, es difícilmente reducible a una versión unívoca. Podríamos decir que estamos más bien en disposición de hablar y trazar el campo de su complejidad, de dar una definición en distintas capas. Como afirma Chris H. Gray, la ciborguización es un proceso, en el fondo, poco comprendido y poco estudiado²². La cibercultura es un estadio en que es ya del todo evidente la implosión de naturaleza y cultura. El cívborg, además, es un ser “extrañado”, como extrañada es la conciencia de lo humano (la autoconciencia) desde el romanticismo y la progresiva pérdida de centralidad del sentido de lo sagrado y de la heterogeneidad del origen. Trabajamos con modelos de la realidad que están en permanente tensión con la realidad misma, a la que siempre exceden en algo o a la que no llegan nunca del todo.

Sentimos la confianza de ser capaces de transformarlo todo, de llegar a los últimos rincones de nuestro mundo, pero vivimos en una incómoda extrañeza, en la pérdida permanente que rige la melancolía de fondo, la melancolía del cívborg²³.

Según la taxonomía del mismo Charles H. Gray podríamos distinguir entre los siguientes tipos de cívborgs:

A) Los “Simple controllers”: “cyborgs formados por el uso de interfaces informáticos y digitales, derivados de la comunicación mediada por el ordenador o algún tipo de inyección sobre el cuerpo (vacunas o similares)”;

B) Los “Bio-tech integrators”: “tienen que ver más con la protesificación del cuerpo, con la anexión de elementos articulados o la implantación de mejoras de nuestras capacidades fisiológicas”, y por último,

²¹ HARAWAY, Donna (1995) op. cit., p. 1.

²² GRAY, Charles H. (2011) “Homo Cívborg: cincuenta años después”. Revista de Teknokultura, Vol. 8., no1, p. 89.

²³ BRONCANO, Fernando (2009) (2009) “Cívborgs entre otros seres de frontera”. En La melancolía del Cívborg. Barcelona, Herder, pp. 15-48.

C) Los “Genetic cyborgs”: el máximo grado de ciborgización, consistente en la formación de híbridos mediante la ingeniería genética, o la transferencia de facultades humanas (conciencia, memoria) a depósitos inorgánicos (chips, discos duros, etc.).

Esta clasificación puede completarse con la distinción establecida por Koval (2006) entre:

A) *Integración endógena: aplicación de la lógica protésica a nuestro físico (mecanizándolo, electrificándolo, digitalizándolo); de la máquina al humano, ampliándolo.*

B) *Integración exógena: de lo humano hacia la máquina (máquinas diseñadas y construidas a nuestra imagen y semejanza).*

Igor Sádaba, por su parte, distinguía una tercera clase (menos estudiada por la cibergología) relacionada con las biotecnologías, la nanotecnología y la genética de última generación. Distinguiríamos así (según su esquema) el Cyborg humano-protésico, el Cyborg máquina-androide y, por último el Cyborg posthumano (en el que la hibridación y fusión se producen desde la gestación)²⁴.

4. El cibernético en *La piel que habito* o una Galatea en el quirófano

La inclusión de personajes ciborguescos, de naturaleza más o menos paródica, cuenta con algún precedente en el cine almodovariano. Así, el personaje interpretado por Victoria Abril en *Kika* (1993), la perversa showman Andrea “Caracortada”, grababa compulsivamente lo que sucedía y le rodeaba, como en una réplica crítica y paródica de los *realities* que empezaban a proliferar en las televisiones de nuestro país (es casi mítica su irrupción en la célebre escena tras la violación sufrida por la protagonista del film y su falta de escrúpulos en busca del éxito del morbo y el amarillismo a costa del sufrimiento de los demás). En la mitología de la cibercultura, podemos recordar los experimentos de Steve Mann (profesor de Ingeniería eléctrica y computacional de la Univ. de Toronto), desarrollador de diversos artilugios de *wearcomputing*, proponiendo incluso la posibilidad de implantar en su cabeza una cámara para servir de interfaz de grabación y emisión en tiempo real de su mundo circundante.

²⁴ SÁDABA, Igor (2010) *Cyborg: Sueños y pesadillas de las tecnologías*. Barcelona, Península (e-book).

Estas aventuras ciborguescas, registradas en el film *Cyberman* (Peter Lynch 2001), nos hablan de la capacidad anticipatoria de las intuiciones de Almodóvar en este territorio.



[Imagen n. 9 Andrea Caracortada en Kika]

La visión de la tecnología y de la ciencia parecería entrar en una dialéctica con lo artístico en LPH. Almodóvar informa así a María Delgado (2010) que en versiones anteriores del guión la dimensión “política” de llamada de atención sobre las consecuencias de posibles excesos de confianza en la ciencia en relación a las obsesiones contemporáneas por el cuerpo perfecto y la estética, estaban más presentes, y así Legard concedía una entrevista en televisión sobre la “cara perfecta”. El personaje interpretado por Antonio Banderas, oscilante en esa correlación ambivalente entre “teco-ciencia” y “arte”, afirma en una de sus conferencias que la piel “no es el espejo del alma sino el de su humanidad”, confirmando la radical importancia del CUERPO en la definición de lo humano, y siempre en la imaginación de Almodóvar con la metáfora del arte a cuestas: “la piel es para el doctor Legard lo que el lienzo es para el pintor”²⁵. Esa oscilación entre cirugía plástica y arte nos puede remitir al “body art” de *performers* tan controvertidas como Orlan, cuya reflexión sobre la identidad femenina y el moldeamiento estético del cuerpo ha sido fuente de provocación para el feminismo durante años. En el documental Orlan. Carnal Art (Stéphan

²⁵ ALMODÓVAR, Pedro (2011), op. cit., p.384.

Oriach, 2001) afirmaba, “Nunca tengo la piel de lo que realmente soy [...] la posesión y el ser no coinciden”²⁶.

La piel, el órgano más amplio del cuerpo humano, se convierte en un territorio idóneo para representar la identidad ciborg. La piel, en primer lugar, es la frontera con el medio ambiente, con los otros, con el frío y el calor de los cuerpos que nos rodean. En términos de la cultura digital, la piel podría entenderse como una INTERFAZ a la luz de la ingeniería genética (experimento transgénico). Y la interfaz es una categoría que se ha convertido en nuclear en la cibercultura, dando lugar casi a una forma de pensar (“pensamiento interfaz”), inspirada por teorías tan influyentes como la del actor-red de Bruno Latour, entre otras²⁷.

No obstante, la figura del transexual es, sin lugar a dudas, una de las piezas claves de la “poética de lo trans” en el *cine de Almodóvar*. La movilidad de la identidad basada en el cambio de sexo tenía precedentes conocidos en su obra, como el personaje de Tina (Carmen Maura) en *La ley del deseo* (1987) o los de Agrado (Antonia San Juan) y Lola (Tony Cantó) en *Todo sobre mi madre* (1999). Algunos de los críticos y mejores conocedores del cine de Almodóvar han sostenido, asimismo, la influencia de la figura de Bibiana Fernández, una de las actrices más cercanas a Almodóvar, que conocimos por la película *Cambio de sexo* (Vicente Aranda, 1976) y que después trabajó en no pocos films del director manchego: *La ley del deseo*, *Matador*, *Kika*, *Tacones lejanos...*

Ahora bien, la voluntad de liberación de las constricciones de identidad sexual causadas por el “encierro” en un cuerpo y un sexo que no se corresponden con el imaginario y el deseo del sujeto, se convierten

²⁶ En su proyecto La reencarnación de Santa Orlan [<http://www.orlan.eu/>], y como parte de su “Manifiesto carnal”, desarrollado en los años 90, la artista se sometió a una serie de operaciones de cirugía plástica en las que iba modificando su rostro para incorporar rasgos de famosas pinturas y esculturas de mujeres. A través de una serie de intervenciones realizadas en grandes centros de arte (como el Georges Pompidou o la Sandra Gehring Gallery en Nueva York), filmadas y emitidas, Orlan aspira a ser una especie de “patchwork girl” o conglomerado de ideales de belleza femenina, con la barbilla de la Venus de Boticelli, la nariz de la Psyche de J.L. Gérôme, los labios de la Europa de Boucher, los ojos de la Diana cazadora de la escuela de Fontainebleau o la frente de la Mona Lisa de Leonardo da Vinci. El suyo es un arte performativo que dice rebelarse contra lo inexorable, lo programado del propio envejecimiento, el AND y el mismo Dios. Las feministas le acusan de incorporar los ideales masculinos sobre la mujer y la tecnología de la cirugía plástica.

²⁷ Jara Rocha, en *Experiencia interfaz. Dispositivos culturales de gestión performativa* (Tesis de Máster en Humanidades, Univ. Carlos III, dirigida por mí, septiembre 2011) se refiere a la interfaz como “un dispositivo cultural de procesado de la experiencia, que gestiona la performatividad en el medio digital”.

en LPH en una pesadilla, en una violencia forzada. El sujeto operado, Vicente, está destinado a “doblar” la identidad de una mujer muerta (Gal, la esposa infiel de Legard) y quizás sea precisamente esta lógica de la INVERSIÓN del sentido habitual de lo “trans” en el cine de Almodóvar, lo que en el funcionamiento general del film sea una de las líneas que expliquen la particular dificultad para comprenderlo de buena parte de la crítica. La protagonista, Vera, que espera como un tigre enjaulado el menor resquicio en su cárcel para escapar, es atacada y violada por un hombre vestido de tigre en la primera oportunidad que vislumbra para huir. Vicente, secuestrado y encadenado en la bodega de la finca, toma el lugar de la figura de Prometeo, que debería haberse proyectado sobre la de su inmediato artífice científico, Robert Legard; éste, a su vez, en vez de encontrar la felicidad con su Galatea particular (obviamente no es casualidad que su mujer se llamara Gal), encuentra la destrucción en ella... y suma y sigue. La poética de lo “trans” es en LPH una poética de la inversión, a distintos niveles, que resulta especialmente novedosa y provocadora en el caso del personaje del transexual. Se podría discutir que Vera-Vicente no es un “auténtico” transexual, ya que sigue siendo Vicente (hombre) dentro del cuerpo de la nueva Vera, y por tanto la operación no cumple la norma de armonizar psique y cuerpo en el deseo de una identidad de género sexual determinada. Sin embargo aquí creemos que está la vuelta de tuerca de Almodóvar en cuanto a esta figura tan icónica en su cine, que ahora se inviste de una ambivalencia renovadamente provocadora. El transexual es ahora un CÍBORG, un humano “mejorado” por la intervención científico-quirúrgica de la transgénesis sumada a la cirugía plástica. El drama de Vera es el de la resistencia en permanecer como Vicente, dentro de la piel que habita, pero cuando finalmente logra *Volver* a “casa”, Vicente ya no es el mismo, la percepción y la experiencia adquirida en los encuentros (a menudo violentos) con los demás le han obligado a “incorporar” un sexo con el que convivirá, a pesar de no identificarse con él, a partir de entonces. El transexual como experimento ilegal fruto de la violencia, el poder masculino y el descontrol del inmenso potencial de la tecnociencia tiñe la figura del cibernético de una negatividad evidente. Pero, por otro lado, es dentro de esa “nueva piel”, de ese cuerpo mejorado como Vera logrará resistir, seducir, manipular y escapar. Resuena en nuestra memoria cinematográfica aquellas palabras del cibernético Roy Batty, el Nexus 6 interpretado por Rutger Hauer en *Blade Runner* (Ridley Scott, 1984), a Rick Deckard (Harrison Ford) en el momento de salvarlo, “¿sientes el miedo? Ahora sabes lo que es ser vivir como un esclavo”. Es el miedo con el que Vicente vivió durante semanas en el subsuelo del Cigarral, a oscuras y famélico. El miedo de Vera ante la incertidumbre de su futuro, de su posible exterminación una vez terminado el experimento.



[Imagen n. 10, Vera, el miedo de la Galatea plástica]

A fin de cuentas, como recuerda el mismo Martín Garzo, quien sobrevive en la casa donde todos mueren es Vera²⁸, la criatura creada por el científico, el cibernético o humano “ampliado” cuya resistencia física le capacita para unas nuevas cotas de libertad aún insospechadas. La ambivalencia de esta figura guarda también así un valor positivo en la apuesta por esa nueva identidad, que es en el fondo, la humana. Lo “viejo” muere y sobrevive el joven, no sólo como individuo sino como “especie”, un humano “mejorado”, transexual, con la “mejor piel del mundo”... una superviviente que, aunque víctima de una experiencia terrible, tiene la suficiente fuerza y voluntad para prevalecer.

Hay otro aspecto cibernético en LPH que no debe perderse de vista y es el papel que cumple el espacio de la casa de Legard, la finca El Cigarral, como un personaje en sí mismo, un personaje vigilante, ciborguesco cuya función en la película es subrayada por el cineasta manchego de este modo: “Da la impresión de que sólo está vivo aquello que ha sido previamente grabado y se puede proyectar obsesiva e ininterrumpidamente”²⁹. En efecto, hay otro nivel de lectura en el film que es la mediación ejercida por el componente tecnológico de las PANTALLAS: la captación continua de la realidad a través de los dispositivos de grabación (“malos tiempos para los derechos civiles...”). “Nos vigilan y vigilamos – continúa Almodóvar. Hay cámaras grabando por doquier. La muerte es una pantalla desactivada, vacía, sin imágenes”³⁰. Oímos aquí ecos de *The Wire*, la espléndida serie de David Simon que, en su primera temporada, escenificaba directamente en alguna ocasión esta idea a través de una de las cámaras de vigilancia que pueblan su paisaje urbano. El voyeurismo y la escopofilia están muy presentes en esta película y son también actitudes propias del varón protagonista de la tradición literaria de la creación de la “mujer artificial

²⁸ MARTÍN GARZO, Gustavo, op. cit., p. 374.

²⁹ ALMODÓVAR, Pedro (2011) “Sobre la piel que habito”, op. cit., p. 380.

³⁰ Ibid.

perfecta” (desde la Galatea de Pigmalión a la Faustine de Morel). En El Cigarral, las cámaras ofrecen una doble imagen de la cautiva: desde la ocina, en blanco y negro, con un ángulo contrapicado y pocas pulgadas las cámaras son la ventana de vigilancia de Marilia y el “ojo” con el que el tigre Zeca acechará a la pequeña tigresa a la que confunde con su antigua amante, Gal



[Imagen n. 11, Pantallas de vigilancia].

Desde la habitación de Robert, cuya pared-pantalla casi es una “segunda piel” o membrana, dicha imagen es en HD y “full colour”, en poses calcadas de las Venus de la pintura barroca, como la del Tintoretto enorme de la galería que separa las habitaciones de ambos protagonistas. El tamaño de las imágenes, por cierto, el poder del “zoom”, nos proyecta a la prehistoria infantil y a los cambios mágicos de Alicia o Gulliver, pero también a la proporción y relación de King-Kong con su cautiva y objeto del deseo, relación que se invierte cuando Robert aumenta el rostro de Vera hasta hacerle dominar todo el espacio de su propia habitación a través de ese plasma convertido en ventana abierta, en “otra piel” o membrana de la casa-cíborg, híbrido entre galería de pintura y edificio inteligente



[Imagen n. 12, El poder del zoom].

De algún modo Robert Legard también es un cíborg, un “simple controller” según la tipología de Gray, alguien que accede a la realidad y al “otro” a través del filtro de las interfaces tecnológicas, que queda desarmado

cuando finalmente se encuentra con un cuerpo “real” que hasta entonces era pura “virtualidad” entre sus manos y escalpelos. Cabe añadir que la magnífica fotografía de José Luis Alcaine, densa, brillante y oscura, intensifica el halo simbólico y la frialdad aséptica y, por momentos, gótica, con que la casa cubre rostros y cuerpos de los personajes protagonistas.

Según las distintas clasificaciones recogidas hace un momento, el personaje de Vera o cíborg plástico entraría en la categoría del “bio-tech integrator” (el segundo tipo de los señalados por Gray), con la particularidad de que, al producirse dicha integración a partir de un experimento genético y en el nivel “superficial” de la piel (interfaz físico humano) nos acercamos a la frontera con los “genetic cyborgs”. El joven “transexualizado” sufre una “intervención tecnológica” consistente en un “xenotransplante” múltiple (múltiples injertos de piel transgénica) que supone una “mejora” o potenciación del sujeto del “paciente”: su piel es tan resistente que fracasa el intento de suicidio con un afilado cuchillo que corta el cuello, o bien mantiene a Vera inmune a las picaduras de los insectos o al calor generado por un soplete a poca distancia, demostrando la cualidad de una piel casi ignífuga. Se trataría de un “nivel de integración” *mega* ya que podemos considerar que este xenotransplante afecta a la totalidad del cuerpo, el conjunto de su “interfaz”, la piel. Vera es un Cyborg “humano-protésico” según la taxonomía de Sádaba.



[Imagen n. 13, La mejor piel del mundo: experimentos o tortura].

Pensando, como reconocía Almodóvar, que el mito de Galatea está en el germen de *La piel que habito*, ¿podríamos asumir que Vera-Vicente es una especie de Galatea, que, en vez de traer la felicidad al enamorado Pígalión, ocasionará su destrucción en venganza por su violenta transformación? ¿podríamos, asimismo, pensar que esta Galatea que lucha y logra desembarazarse del “padre” puede funcionar como ese mito de la cibercultura que hemos descrito hasta ahora?, es decir, ¿está Almodóvar reciclando y escenificando, más o menos conscientemente, la idea de que el individuo, sólo y a la intemperie, puede asumir la

indeterminación de su origen y por tanto alcanzar la libertad de quien puede siempre reconducir la libertad de su destino? El cibernético se convierte así no sólo en un modelo de identidad fruto de la interpenetración de humanidad orgánica y tecnología artificial (en todas sus modalidades, incluido el cibernético plástico), sino en una proyección ontológica sobre el pasado de lo humano, decididamente materialista y potencialmente liberadora. ¿Es la liberación de Vera-Vicente de la sombra violenta del padre saturnal y su regreso al ámbito de la madre, una muestra más en el cine de Almodóvar de que podemos hacernos a nosotros mismos, de que cuando se tiene el suficiente poder, uno no depende de ese origen y su existencia es moldeable, no está definida por una unidad de destino, por un regreso al origen?

El cibernético, en cualquier caso, sufre de una aguda melancolía, sentimiento y vivencia de una identidad desarraigada. De esto sabe mucho Almodóvar, un director que ha sido capaz de plasmarlo en no pocas ocasiones en sus películas. Esa nostalgia es consustancial a la modernidad cultural (la escisión del sujeto moderno) y se agudiza en tiempos de mayor penetración de lo artificial-virtual y de aparente alejamiento de lo natural-real. Los cibernéticos son “nómadas”, viven en movimiento casi permanente.

Y si convenimos, con Francisco Zurián, que, como en el conjunto de la obra de Almodóvar, la fuerza de la IDENTIDAD individual es la cuestión central de la película³¹, ya sabemos que la movilidad de la experiencia de la identidad, la mudanza de la subjetividad (con un fenómeno tan simple y extendido como el turismo y las miríadas de opciones en Internet a la cabeza) es muy propia de la era posmoderna, de la que Almodóvar se ha convertido en un icono. “El cibernético como alguien en permanente huida”, que “se resiste a ser” o no puede evitar OSCILAR entre el ser y el no ser (que es entrar en la categoría del “monstruo” muchas veces).

Que la figura del cibernético inquieta y produce fascinación/miedo (como la del “transsexual”, que sería el cibernético plástico) es evidente. No han sido pocos los que ven en su fundamentación llamadas más o menos directas a su función aliada del último capitalismo cibernético, cuando no de nuevas ínfulas pseudonazis con el telón de fondo de la eugenesia (de la anorexia, al culturismo exacerbado o los delirios de Sterlac) o el militarismo original de su concepto, por no hablar de su proverbial condena a la obsolescencia. Pero, como señalaba la misma Donna Haraway, hay mucho que ganar comprendiendo que el cibernético es algo más que el teórico “enemigo”

³¹ ZURIÁN, Francisco (2013) “La piel que habito. A Story of Imposed Gender and the Struggle for Identity”. En M. D. Lugo y K.M. Vernon (eds.) *A Companion to Pedro Almodóvar*. Malden/Oxford, Wiley-Blackwell, p. 268.

hollywoodiense de lo humano, porque lo humano cobra nueva dimensión a la luz de la lección de la ciudadanía ciborg.

4.5. ¿Es, al fin y al cabo, el ciborg de Almodóvar un representante de la cultura de la “resistencia”?³² Quizás de forma paradójica y muy personal, creemos que sí, aunque conscientemente el vector de sentido que hay predominado en la funcionalidad de acciones y personajes en LPH subraye lo negativo y violento de la ciborguización. En este sentido ¿cómo interpretar la escena final de *La piel que habito* si el ciborg nunca puede volver al paraíso, o regresar de su exilio, a modo de “hijo pródigo”? Aunque algunos críticos lo han tachado de anticlimático y a muchos espectadores les resulta algo desconcertante, a nosotros se nos antoja un final coherente, tanto con la condición de víctima-secuestrada del personaje y su voluntad de persistir en su identidad, como con esa decisión, que se suma a la densidad cultural genérica del film, de una auténtica anagnórisis clásica, que, por cierto, no es casualidad que se produzca antes en el caso de Cristina, la empleada lesbiana de la tienda con la que Vicente filtró en el pasado, que en el de la madre. Vera viste el vestido que quiso regalar a Cristina el mismo día que desapareció, hacía seis años. Cristina le dijo entonces que, puesto que tanto le gustaba dicho vestido, que se lo pusiera él. Final irónico de un ciborg que vuelve a casa pero tiene el acierto de cerrar un círculo en que Vicente comprende mucho mejor a Cristina, con la que no nos cuesta imaginarnos que comenzará una relación, seguramente mucho más auténtica que las que mantenía como varón, joven e irresponsable.



[Imagen n. 14 Escena final, Cristina, Vera y su madre].

Puesto que ha sobrevivido y resistido “dentro” y “a” la piel que habita, ¿Qué ha cambiado, pues, en el interior de Vicente? El poder que le ha transferido su Pigmalión al recrearlo, “la mejor piel del mundo” y una belleza femenina de gran magnetismo, no le dirigen en principio hacia nuevas metas. El guionista prefiere retornar al principio clásico del

³² BRONCANO, Fernando (2009) *La melancolía del ciborg*, op. cit., p. 42 y ss.

reconocimiento, dentro de ese esquema híbrido de melodrama-tragedia-*giallo*-terror con científico psicópata. En dicho final, Vicente-Vera necesita recuperar su identidad, mejor dicho, parte de su identidad, regresando al seno materno. A pesar de esa enorme lucha por permanecer como Vicente, él ya es también Vera y las cosas ya no podrán ser “igual”.

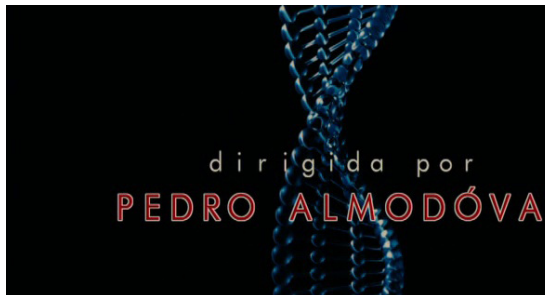
Pero si hemos querido valorar en estas páginas la función del cibernético en LPH, es preciso reconocer que, en esta segunda parte o sección final del film, la trama médica o tecno-científica se diluye en el conglomerado de mitos y géneros orquestados por Almodóvar, desdibujando las posibilidades que, dentro del mismo proyecto de afirmación de la identidad individual, podría haberse proyectado desde un trabajo más complejo o consciente del potencial liberador y crítico de la identidad cibernético. En efecto, en el guión se produce una paulatina pérdida de sentido de “la mejora protésica”, mejor dicho “genética”, de su piel transgénica. Es más importante el cumplimiento de la doble venganza y la resolución melodramática que presentar nuevas acciones del personaje con una piel “sobrehumana”. Puestos a imaginar un final “perfecto” para este guión, cargando las tintas sobre el componente de ciencia-ficción que pueda latir en el film, imaginamos a Vera escapando de la finca El Cigarral en llamas, un poco a lo *Rebecca* de Hitchcock. Al fin y al cabo... demostrando su condición “posthumana”, su resistencia al fuego gracias al experimento de su creador-víctima...

5. Recapitulaciones para un final abierto

Si el nivel de ciborguización alcanzado en la primera década del siglo XXI, en el que confluyen la biomedicina, las biotecnologías, la ingeniería genética, la electrónica molecular, la cibernética, las nanotecnologías, la genómica, la biología sintética, etc., apunta y converge en la posibilidad, como apunta Sádaba, de “incluir, retocar o retirar, a nivel genético, partes de un organismo”³³, el caso ficcionalizado en *La piel que habito* se situaría a caballo entre el modelo “clásico” de cibernético protésico (implantación de piel artificial en el *bio-tech integrator*) y el *genetic cyborg*, puesto que dicha piel artificial es a su vez el resultado de una tecnología genética, la transgénesis.

³³ ZAFRA, Remedios (2009) “Entre Evas y cibernéticos. Dialécticas feministas entre la “ficciónnmujer” y las mujeres en las ficciones”. En F. Broncano y D. Hernández, De Galatea a Barbie, op. cit., p. 388.

Lo que está en juego, a fin de cuentas y como muy bien plantea el film de Almodóvar, a pesar de no haber profundizado en la identidad ciborg, es ¿qué es lo que nos diferencia como humanos? Y, como en algunos grandes clásicos de la ciencia-ficción, es el libre albedrío, la memoria y la capacidad de empatía, las cualidades básicas que componen la respuesta a esa pregunta. La cuestión, en cualquier caso, no es si somos ciborgs o no, sino quién decide cómo nos vamos ciborguizando y cuáles son los vectores de sentido de nuestra evolución. En este contexto, hemos de tomar partido y ser activos en dicho proceso (evolución participativa), atendiendo a los modos en que algunos artistas, un cineasta como Pedro Almodóvar en este caso, se internan ficcionalmente en estos territorios y se plantean y nos plantean estas preguntas tan complejas. Por cierto, en el apartado tan justamente celebrado del diseño de los títulos de crédito (Juan Gatti), LPH nos ofrece *en sus créditos de cierre* una brillante solución que ratifica ese diálogo conflictivo entre el aspecto ciborg y la tecnociencia por un lado, y el arte, en este caso del diseño de bisutería, por el otro. La doble espiral de la cadena del ADN, en cuya manipulación descansa parte del poder del científico, se funde con un complemento de moda, en un giro de sentido oscilante a modo de cinta de Moebius.



[Imagen n. 15: Arte y genética en los créditos finales]

Y terminamos con una idea que confiamos en que resulte tan provocadora como coherente con las reflexiones y la lectura anteriores: *La piel que habito*, y buena parte del cine de Almodóvar, es un cine ciborg, un cine que tiene muy en cuenta esta condición fronteriza, liminal, exiliada y extrañada del ser humano carente de la posibilidad de aferrarse a un mito del origen o a un destino clausurado, dueño de moldear su propia identidad al igual que su propio cuerpo, prisionero de sus pasiones y de su deseo, pero resistente y rebelde ante la división metafísica entre naturaleza y técnica, cuerpo y cultura, el “yo” y los “otros”, lo masculino y lo femenino... ¿cuáles son las fronteras entre lo biológico y lo artificial-cultural? Vera-

Vicente escapa del destino trágico que espera a los habitantes de El Cigarral. Ella parecería estar abocada a vivir ahora en permanente huída, perseguida por el precio de su venganza y consciente de su condición fronteriza e híbrida. Pero esto no quiere decir que el cibernético no pueda alcanzar un estado de experiencia satisfactoria. Probablemente se trate precisamente de ello, de plantear su mito, de forma irónica, como un modelo de aventura lleno de posibilidades en el horizonte incierto del posthumanismo.