

Víctor Manuel Rodríguez*

¿QUÉ HEMOS HECHO PARA MERECERLO?

Melodrama, Teoría, Queer y Camp¹

Ser gay es devenir., el punto no es ser homosexual sino trabajar persistentemente en ser gay... en colocarse uno mismo en una dimensión donde las elecciones sexuales que uno hace están presentes y tienen sus efectos en la totalidad de nuestra vida.... Ser gay significa que esas elecciones se difuminan en la vida entera; es también una cierta manera de refutar los modos de vida ofrecidos; es también hacer una elección sexual con el ímpetu por un cambio en la existencia

Michel Foucault²

Melodrama: autoría, género, representación

Explorando las fuentes de la filmografía de Pedro Almodovar, Peter Evans sostiene que ésta se encuentra íntimamente relacionada con el melodrama hollywoodense y sus sucesivas apropiaciones por el cine español, con las estrellas pop, los culebrones televisivos y las fotonovelas³. La filmografía de Almodovar, asegura Evans, es un estilo que mezcla la elegancia sublime con la vulgaridad y el *kitsch*; las estrategias del arte con las de lo popular y alinea lo cómico y lo trágico,

* M.A. Art History. Goldsmiths' College (Universidad de Londres). Ha sido profesor de Historia, Historia del Arte y Fotografía en las Universidades Nacional de Colombia, Pedagógica Nacional, Javeriana y la Universidad de los Andes. Actualmente adelanta estudios de doctorado en Estudios Visuales y Culturales en la Universidad de Rochester, Estados Unidos.

¹ La teoría queer hace referencia al conjunto de desarrollos teóricos, culturales y políticos contemporáneos, que aunque referidos a la sexualidad, desafían las nociones multiculturales de diversidad cultural y reformulan los procesos de construcción de identidades a partir de nuevas lecturas de las tesis de Foucault en relación con el poder, la sexualidad y la estética de la experiencia. Por su parte, la teoría del camp aparece con el auge de los medios masivos de comunicación en las décadas del sesenta y setenta, y su vigencia radica en el desplazamiento de su interés teórico y político de los procesos de producción cultural a los de recepción, donde sus seguidores encuentran prácticas de crítica cultural. Para un examen detallado se sugiere la lectura de los trabajos de David Halperin "Saint=Foucault: Towards a Gay Hagiography", de Andrew Ross "No Respect" y de Wayne Kostembaun "The Queen's Throat: Opera, Homosexuality and the Mystery of Desire."

² Citado por D. Halperin. *Saint Foucault: Towards a Gay Hagiography*. Oxford University Press. New York, Oxford. 1995.

P. 77-78. Original en inglés. Todas las traducciones son mías.

³ P. Evans. "Almodovar's *Matador*: Género, Subjectividad y Deseo." En *Bulletin of Hispanic Studies*. 70:3. Edinburgh, Scotland. 1993.

la alta cultura y la cultura popular⁴. En particular, Evans traza las múltiples referencias a Hollywood que aparecen en *Matador*, donde Almodóvar mismo ha reconocido citas explícitas a *Vértigo* (1958), *Extraños en el Tren* (1953), *La Marca de la Pantera* (la versión de 1982) y *Pandora and Flying Dutchman* (1951)⁵. La referencia más directa de *Matador* al melodrama hollywoodense ocurre cuando María Cárdenal (Assumpta Serna), escapando de Diego Montes (Nacho Martínez), se esconde en un teatro que exhibe las últimas escenas de *Duelo Bajo el Sol* (1946) cuando Pearl Cháves (Jennifer Jones) y Lewt MacCanles (Gregory Peck), en medio de proclamaciones de amor, mueren luego de dispararse mutuamente. Trazando estas referencias, Evans sostiene que “Almodóvar (y, aunque el no siempre aprecia esta comparación, como Fassbinder antes que él) está obviamente atraído tanto por las restricciones, como por el potencial creativo del melodrama hollywoodense”⁶.

De acuerdo con Evans, y siguiendo a Laura Mulvey, Lang y otros, Almodóvar habría escogido el melodrama hollywoodense puesto que él implica un potencial radical en razón a su carácter marginal y a sus audiencias que, en la década de los cuarenta y los cincuenta, no estaban irremediamente colonizadas por el consenso de los valores del período. Esto podría explicar porque “un director como Almodóvar, reclamando lo popular, resolvió explotar los extremos de la diferencia sexual, los estándares inflexibles del gusto y el decoro, las definiciones claustrofóbicas de la vida sexual y familiar, encontrado el género en general, y el film “*Duelo Bajo el Sol*” en particular, tan seductor”⁷. Evans concluye asegurando que Almodóvar no solo ha apropiado el género del melodrama hollywoodense, sino también lo ha transgredido ya que “conduce a sus audiencias hacia lo empalagoso y sofocante, pero también hacia los ambientes desafiantes del melodrama y del “cuadro” femenino, dentro de puestas en escena elaboradas, “históricas” (una de sus palabras favoritas), de colores charros y chocantes y, quizá sobre todo, dentro de los laberintos de pasiones, los estereotipos autoconcientes de la mujer, los fetiches y los miedos de castración de personajes siempre al borde de un ataque de nervios”⁸.

Kathleen M. Vernon, en su artículo “Melodrama Against Itself: Pedro Almodóvar’s *What Have I Done to Deserve This?*” ha asegurado que “en el centro de lo que podría llamarse el edectisismo propositivo del universo cinematográfico de Pedro Almodóvar está el modelo de cine melodramático americano, una fuente que el director español ha apropiado para fines notablemente efectivos y a menudo inesperados”⁹. Para Vernon, el melodrama hollywoodense dio a

⁴ *Ibid.*, p. 326.

⁵ N. Vidal. *The Films of Pedro Almodóvar*. Instituto de la Cinematografía y las Artes Audiovisuales, Ministerio de Cultura. España. 1988, p. 145.

⁶ Evans, 327.

⁷ *Ibid.*, p. 326

⁸ *Ibid.*, p. 327.

⁹ K. Vernon. “Melodrama Against Itself: Pedro Almodóvar’s *What Have I Done to Deserve This?*” En K. Vernon y B. Morris. *Post-Franco, Postmodern: The Films of Pedro Almodóvar* Greenwood Press. Connecticut. London. 1997, p. 59.

Almodóvar el vehículo para explorar un nuevo sistema de ficción en la España post-franquista, cuando el cine español estaba obsesionado con el pasado trágico del país. Almodóvar entonces estaría atraído por el melodrama puesto que ello le permitía una nueva manera de representar la sociedad española en los períodos posteriores a su propio antiguo régimen. De esta manera, la elección de Almodóvar por el melodrama encuadra en el contexto histórico de la España post-franquista, una situación que Vernon encuentra similar al origen del melodrama después de la Revolución Francesa¹⁰. Sin embargo, Vernon sostiene, el uso de Almodóvar del melodrama sirve “para cuestionar el rol del cine en sí mismo, no sólo reflejando las ideologías y los valores de la sociedad en la cual y para la cual es creado, sino también la complicidad del film en perpetuar esas estructuras sociales”¹¹. Vernon concluye que aunque el melodrama ha sido asociado con un mundo de estructuras binarias: hombre y mujer, masculino y femenino, el lado bueno y malo de los personajes, los films de Almodóvar están pensados para buscar alternativas a esos mundos polarizados, una búsqueda para los placeres visuales subversivos que no dependen de “una estructura enunciativa basada en la diferencia sexual y, mas particularmente, en la represión de lo femenino en favor de los masculino”¹².

Aunque provocativas, las conclusiones mas importantes de Evans y Vernon en cuanto a la relación entre Almodóvar y el melodrama hollywoodense consideran esta elección como una opción estilística, una apropiación que lo conduce a tener su propio estilo.

De una parte, Evans “deconstruye” el estilo de Almodóvar por medio de una mirada formalista, es decir, por medio de una mirada interna a la historia de los géneros filmicos que examina el origen de un estilo, de un modo de ser filmico, así como las formas como los mecanismos, géneros y estilos narrativos son apropiados y convertidos en un nuevo estilo por el propio Almodóvar. Así, la mirada interna y formal de Evans del melodrama como género busca revelar las fuentes del estilo melodramático de Almodóvar, su apropiación y las alteraciones a esas fuentes y las formas como su estilo particular tomó forma. Este enfoque es paralelo a una historia formalista del arte, en la cual el análisis del arte está basado en el análisis de los préstamos estilísticos de un autor y de las formas como éstos fueron usados para producir una obra de arte original. En el análisis de un film, es como si en lugar de pinceladas, colores y formas, tuviéramos

¹⁰ “Los orígenes del melodrama pueden ser precisamente ubicados en el contexto de la Revolución Francesa y sus consecuencias. Este es un momento epistemológico que él ilustra y al que él contribuye: el momento que simbólicamente, y realmente, marca la liquidación final de lo sagrado tradicional y sus instituciones representativas (la Iglesia y la Monarquía), el rompimiento del mito de la cristiandad, la disolución de una sociedad cohesiva orgánica y jerárquicamente, y la invalidación de las formas literarias—tragedia y comedia—que dependían de tal sociedad.” R I3rooks. *The Melodramatic Imagination: Balzac, Henty James, Melodrama and Democracy*. Ander Press. Denver. 1985, pp. 14-15.

¹¹ Vernon. p. 60.

¹² *Ibid.*, p.61.

géneros, mecanismos narrativos y temas. Evans considera la relación de Almodóvar con el melodrama como una referencia formal que permite explicar su estilo melodramático.

De otra parte, Vernon explica los usos de Almodóvar del melodrama como una excusa que le permite inscribirlo dentro del contexto del cine español en el periodo post-franquista. Citando la fascinación de Almodóvar con *Splendor in the Grass* de Elia Kazan, *Duel in the Sun* de King Vidor y *Johnny Guitar* de Nicholas Ray, Vernon articula los hechos históricos que rodearon el origen del melodrama en la Revolución Francesa, al contexto histórico de Almodóvar. Vernon considera que este contexto lleva a Almodóvar a escoger el melodrama como la mejor forma de representar la España de ese tiempo. Es decir, la contextualización histórica sirve únicamente para explicar las razones que conducen a un autor a tomar una ruta estilística y a escoger sus temas preferidos. En cualquier caso, ambos autores comparten la perspectiva que considera que un estudio de los productos culturales debe ser abordado desde un enfoque formal y estilístico, y, en este caso, que Almodóvar tiene todo el control sobre sus opciones narrativas y sobre todo su trabajo cinematográfico.

Evans en particular, y algunas corrientes de pensamiento dentro de los estudios filmicos, definen el carácter representacional de la narrativa filmica como un texto que representa o toma la vida social como un tema, convirtiéndola en su objeto de estudio. En la introducción general al texto *The Sexual Subject*, sus editores afirman que este modelo interpretativo “examina el texto como una entidad autónoma, autocontenida en la cual el significado existe de acuerdo con un set de reglas ya existentes”¹³. J. P. Smith ha sugerido que “si el cine no es ontología sino lenguaje, si no es representación de entidades anteriores al medio, sino la representación de eventos creados por ese medio, la cinematografía y la puesta en escena deben ser parte de un significado creado por esa secuencia y no simplemente el vehículo para un contenido preestablecido”¹⁴. De acuerdo con esto, el carácter representacional del cine no reposa en su descripción de la vida, es decir, no ‘representa’ eventos que ocurren fuera de la máquina del cine, sino los crea en la narrativa misma, en el lenguaje filmico. Sin embargo, si queremos entender la narrativa filmica como un discurso, como una representación en el sentido que le da Foucault, no sólo es necesario verlo como una práctica que se constituye a sí misma a través del lenguaje, como Smith sugiere, sino también abordar su instancia discursiva, su dimensión positiva, su condición de verdad. Estudiar el cine como una representación es explorar como está inscrito en otras prácticas discursivas, y como da forma a otras prácticas sociales de identidad y diferencia. En otras palabras, significa entender como el cine crea o comparte sistemas de verdad que dan forma a la subjetividad, la experiencia y como configura relaciones de poder. Mi argumento es que sin examinar el cine como un discurso uno no puede entender sus configuraciones de poder ni tampoco puede

¹³ *The Sexual Subject: a Screen reader in sexuality*. Screen. London, New York. Routledge, 1992, p. 2.

¹⁴ P.J. Smith. *Vision Machines*. Verso. London, New York. 1996, p.68.

uno explorar como esas configuraciones son desafiadas no sólo en el cine mismo, sino también en sus procesos de recepción.

Teniendo en cuenta estas consideraciones, me gustaría aventurar una interpretación de la relación entre Almodóvar y el melodrama Hollywoodense. En vez de establecer sus vínculos formales y las formas como el estilo de Almodóvar subvierte las restricciones del género melodramático, quiero llamar la atención sobre como en *Matador* Almodóvar no usa el melodrama como una fuente estilística sino como lo aborda como su propio tema. En particular, Almodóvar explora como el género melodramático da forma a prácticas sociales de formación de identidades sexuales. *Matador* puede ser considerada como una representación de una representación, es decir, una práctica discursiva que toma la representación fílmica como su objeto. *Matador* es un metacomentario sobre la representación fílmica en sí misma.

Así, el melodrama, en lugar de ser una fuente formal o una referencia estilística para Almodóvar, se convierte en una configuración de poder formada por prácticas institucionales tales como las de la familia, la ley, la psiquiatría, entre otras, a través de las cuales poderes positivos y negativos son ejercidos. Sin embargo, es importante anotar que una comprensión de las prácticas artísticas y fílmicas como una representación de una representación corre el riesgo de considerar al artista como un espectador de la vida social. Esto podría revivir la noción de artista como un autor capaz de describir las contradicciones y avatares de un presente caótico o de cualquier experiencia o hecho de la vida social. Consideraré entonces a Almodóvar como un director que toma el melodrama en consideración, pero también como un sujeto inscrito y definido por el melodrama. Él es un director que no solamente trabaja sobre el melodrama, sino también se deja atrapar por él.

En esta perspectiva Almodóvar, junto a la exploración de las configuraciones de poder inscritas en el melodrama fílmico, adelanta elaboraciones importantes acerca de como estos poderes son fracturados, desafiados. En relación con la sexualidad, él examina no sólo los poderes institucionales que dan forma a la práctica sexual, sino también redefine los procesos de formación de esas identidades y subraya las dinámicas de desafío a esos poderes institucionales al considerar los procesos de formación de identidad como dinámicas políticas que se mueven en el conflicto de ser un sujeto del discurso, pero también de desafiarlo.

Explorando a qué podría referirse una perspectiva 'queer' en la comprensión de los procesos de formación de identidades, David Halperin ha definido que queer' es por definición lo no familiar, lo ajeno a cualquier forma de autoridad cultural, política, institucional. Lo "Queer" entonces demarca no una positividad sino una posicionalidad de cara a lo normativo," señala Halperin¹⁵. *Matador* de Almodóvar podría ser visto como una experiencia 'queer' en dos sentidos: primero, como una descripción de las formas como sus personajes efectúan una continua lucha

¹⁵ D. Halperin, p. 62.

contra los poderes normalizantes del discurso que pretende definir sus identidades y sus prácticas, mediante estrategias de resistencia, contestación y placer. Segundo, el film provoca una experiencia cinematográfica por la cual Almodóvar y sus espectadores exploran espacios de placer, exageración o camp, doblaje y remedo. Una experiencia filmica que desafía cualquier definición estable de identidad, experiencia, subjetividad y abre nuevas posiciones desde las cuales la vida puede ser experimentada.

Sexualidades transicionales y relacionales: entre lo reprimido y lo disciplinado

Como Judith Butler ha señalado, Foucault afirma que nuestra idea del sexo como un principio irreducible de identidad ha sido una construcción histórica hecha por una combinación peculiar entre el conocimiento y varios poderes jurídicos y productivos¹⁶. En *Matador*, Almodóvar explora la formación de identidades como una lucha continua entre los discursos estereotipados y normalizados de la sexualidad y la experiencia y la búsqueda por espacios de contestación. Los límites de las identidades son borrados y la sexualidad es definida no por los objetos del deseo sino por las experiencias sexuales.

Los principales personajes de *Matador* están inscritos en las instituciones a través de las cuales la sociedad ejercita sus poderes jurídico-políticos y disciplinares. María es una abogada, Angel vive con su represiva y vigilante madre del Opus Dei, Diego es un torero retirado, una actividad que tipifica el imaginario de la masculinidad en la sociedad española, y por supuesto, hay un oficial de policía. Aún más, el film explora las formas como estas instituciones (la familia, la tauromaquia, la policía, la Iglesia) ejercitan el poder a través de una práctica discursiva específica: el melodrama. Los personajes y sus expectativas son explorados a partir de la forma como el melodrama los constituye como sujetos a través de los estereotipos.

El discurso melodramático encuentra en el estereotipo uno de los mecanismos más poderosos. Mediante él se forman nociones estables de identidad y se organizan los procesos sociales de formación de identidades. Homi K. Bhabha ha señalado que el estereotipo “es un modo de representación complejo, ambivalente, contradictorio; tan ansioso como asertivo, que demanda no solamente que amplíemos nuestros objetivos críticos y políticos sino también que cambiemos el objeto de análisis en sí mismo”¹⁷.

Bhabha sostiene que es debido a esta ambivalencia construida por más de una forma de diferencia, que podemos entender no solamente la fuerza de la representación, si no también como posiciones binarias de yo y otro pueden ser

¹⁶ J. Butler. “Sexual Inversions.” en Susan J. Hekman (Ed). *Feminist Interpretations of Michel Foucault*. The Pennsylvania State University Press. University Park. Pennsylvania. 1996, p. 60.

¹⁷ H. Bhabha, *The Location of Culture*. Routledge. London and New York 1994. p. 67

desafiadas. Almodóvar parece también reconocer esta ambivalencia cuando sus personajes, aunque cuerpos disciplinados aparentemente inscritos en una red de discursos, fluyen a través de identidades y estereotipos, poniendo en duda el espacio de representación como tal.

Para el logro de este propósito, Almodóvar usa una de sus estrategias preferidas: invertir lo familiar x combinar situaciones aparentemente irreconciliables. Al comienzo del film, cuando aún estamos leyendo los títulos, una mujer es ahogada en una tina. Como es degollada, vemos los coágulos de sangre suspendidos sobre su cara. Otra mujer es decapitada por un serrucho circular. De inmediato vemos una cara masculina fervientemente agitada. Sus piernas están colocadas a lado y lado de una pantalla de televisión que muestra imágenes similares a las anteriores. El se masturba furiosamente. Sin ninguna transición, vemos a Diego dictando una clase sobre la forma correcta de matar un toro. La cámara se detiene en Angel, quien se encuentra particularmente absorbido. Esta escena pedagógica es cortada con otra de deseo en la cual María, una mujer de cabello oscuro, elige a un hombre en la calle. En una secuencia de rimas gráficas o ecos visuales la mujer desviste al hombre, lo toma por el cinturón y lo arrastra hasta la cama, mientras los estudiantes practican sus pases con un carretón que sustituye al toro. A medida que los estudiantes se acercan al momento de matar, María monta al hombre vestida únicamente con un corset apretado y, coincidiendo con la estocada de los estudiantes, toma la horquilla en forma de alfiler, que servía para sostener su peinado fálico, enterrándolo debajo del cuello de su víctima. Ella logra un orgasmo solitario con su pareja muerta, mientras Angel (Antonio Banderas) en la academia de tauromaquia, examina mareado el cielo nublado.

La situación describe los personajes en una inversión parcial de roles, sexualidades e identidades. María y Diego experimentan placeres intensos que súbitamente subvierten la normatividad de sus identidades sexuales, no porque hayan cambiado sus objetos de deseo sino por las formas como experimentan su sexualidad. Aunque sólo lo sabremos más tarde, Diego, un matador, alguien que se supone juega el rol masculino de penetrar, se masturba mientras observa asesinatos de mujeres. Por su parte, María penetra a los hombres con su horquilla, alcanzando orgasmos con sus parejas muertas. Almodóvar ya ha dicho que este film es una historia de amor no entre un hombre y una mujer, sino entre dos personas de la misma 'especie'. Cuando Diego encuentra a María en el baño de los hombres del teatro donde se presenta la película *Duelo Bajo el Sol*, le pregunta: "éste es el baño de hombres ¿no has visto el aviso?" Y María desdeñosamente responde: "No te fíes de las apariencias".

Aunque el estudio de la subjetividad se ha convertido en una preocupación mayor de los estudios filmicos, tal como los editores de *The Sexual Subject* han señalado, es un análisis fuertemente basado en comprensiones psicoanalíticas del sujeto y de la experiencia de la sexualidad. Evans, por ejemplo, ve a *Matador* como una película que "presenta a cuatro personajes luchando para liberarse de las restricciones de Lo Simbólico y sus leyes (aquí representados por la policía, la ley, el toreo y los mundos familiares) y buscando la liberación del Imaginario y su

promesa de deseo”¹⁸. Leyes y restricciones de las cuales no pueden escapar. En esta misma perspectiva, Earl Jackson, Jr. ha sostenido que:

María está profundamente identificada con lo masculino en todos los aspectos de su persona, en su profesión ella representa la Ley (la monolítica y represiva ley del padre, no la caótica y subversiva ‘ley del deseo’); en su identidad cultural ella idolatra al matador al punto de guardar como reliquia sus pertenencias —su reloj, su daga, etc.—; en su sexualidad ella adhiere a una definición del sexo basada en la penetración y el dominio¹⁹.

En contraste, Almodóvar redefine la sexualidad, no como un marco irremediable de poderes y restricciones, sino como prácticas de negociación y conflicto de representaciones y explora estrategias simbólicas para subvertir las restricciones disciplinarias del discurso. El ha afirmado en una entrevista con Frédéric Strauss, que María es al comienzo de la película un rol típicamente masculino: ella es quien juega el rol activo en las relaciones sexuales y penetra al último momento a los hombres. María deliberadamente imita a un torero. “Ellos [refiriéndose tanto a Diego como a María] intercambian los roles masculino y femenino, los roles de toro y torero, a través del film, quiero decir, hay momentos en que ella es el torero y otros en que ella es el toro”²⁰. Almodóvar también ha dicho que aunque la sociedad de la tauromaquia es extremadamente machista, un torero, a veces, ocupa un lugar femenino en la corrida, en las primeras fases el torero representa la tentación. De hecho, el vestido del torero con todos sus adornos, y a pesar de su parecido a un vestido de gladiador es tan apretado que obliga al torero a hacer movimientos que no son masculinos y lo induce a saltar como una bailarina.

Junto a esta estrategia de invertir situaciones familiares, Almodóvar convierte familiares asuntos prohibidos del melodrama, exagerando sus rasgos irónicos. Angel, por ejemplo, combina los atributos femeninos usuales de la representación melodramática. El se desmaya en frente de la sangre, tiene poderes telepáticos, es virgen. Tal como Diego lo describe al inspector de policía: ‘Angel es un misterio’, alguien ‘difícil de definir,’ es como si él configurara un espacio indefinido de identidad. A pesar de estar sujeto a las presiones de la Iglesia Católica, de la masculinidad, y más tarde de la psiquiatría, Angel habita los intersticios entre esas identidades designadas como patologías y perversiones. Parece como si habitara el lugar de la fantasía, experimentando a través de las experiencias telepáticas y ocupando otros cuerpos; pero siendo también habitado por otras voces y miradas. Esta dimensión crítica de los procesos de formación de identidades es ilustrada por Almodóvar mediante el uso de las estrategias de la exageración, del camp. La experiencia de Angel de volverse hombre, violando a su vecina Eva (Eva Cobo)

¹⁸ Evans, p. 327.

¹⁹ E. Jackson, Jr. “Graphic Specularity: Pornography. Almodóvar and the Gay Male Subject of Cinema.” En V. Wayne C. Moore. *Translations/Transformations. Gender and Culture in Film and Literature East-and West: selected conference papers*. Distributed by University of Hawaii Press. Honolulu. Hawaii. 1993, p. 72.

²⁰ F. Strauss. *Pedro Almodóvar, Un Cine Visceral*. El País-Aguilar. Madrid. 1995. p. 71.

combina todas estas cualidades campy. Angel primero espía con unos binóculos a Eva vistiéndose después de tomar una ducha. Su ojo mirando a través de un orificio nos recuerda la película *Psicosis* de Hitchcock. Sin embargo, en lugar de ser testigos de una mujer apuñalada en una ducha, vemos una violación bajo un torrente aguacero. Angel ofrece disculpas a su víctima quien lo abofetea. Eva le da la espalda y resbala golpeando su cara en el piso mojado. A medida que Eva se aleja, la cámara desciende para descubrir a Angel inconsciente en el piso, luego de haberse desmayado ante la presencia de la sangre.

Angel es el centro de una constelación de transgresiones, inversiones y exageraciones que van más allá de su personaje y contaminan el film en su totalidad. Almodóvar recoge estas asociaciones extrañas y las lleva hasta sus extremos cuando Angel va a la estación de policía a reportar la violación. Cuando le hace saber a la oficial de policía de su intención de reportar una violación ella responde: “suerte que tienen unas.” El oficial de Policía observa a Angel, este último dice: “vengo a reportar una violación.” El Inspector responde: “¿Has sido violado?” Angel contesta: “No, yo he sido el violador” Finalmente el inspector pregunta: “¿Estás seguro?” Una oficial de policía que lamenta no ser la víctima de Angel y un inspector que desea ser el violador de Angel. Luego del reporte de Eva del fracaso de Angel al intentar violarla, éste decide ser el asesino de las víctimas de Diego y María. Violaciones, vírgenes, madres protectoras son los temas preferidos del melodrama; invirtiéndolos, Almodóvar revela sus mecanismos e invita al espectador a compartirlos, a doblarlos, con un tono de parodia, ironía y sarcasmo.

El film no contiene un solo personaje menor, por ejemplo, el oficial de policía ofrece al espectador el conocimiento visual del placer. En una secuencia, en la parte intermedia del film, se nos ofrece un montaje en el cual la cámara panea lentamente sobre los genitales de los estudiantes masculinos jóvenes, cuando practican sus pases de ballet. Como al comienzo del film el punto de vista de esta escena voyeurística no ha sido establecido. Es como si Almodóvar le permitiera al espectador ocupar el espacio interior de la escena para disfrutar los más directos placeres del voyeurismo. Eventualmente, se nos ofrece una toma en reversa de la figura irónica y distraída del inspector quien está parcialmente escondido detrás de un follaje, mientras el espectador se oculta en la atmósfera oscura de la sala de cine. Como voyeur y como oficial del policía, él yuxtapone las acciones de ocultarse para ver y de ver lo que está oculto.

Retomando el carácter ‘queer’ de la experiencia filmica en tomo a *Matador* ella no designa una clase de patologías y perversiones objetivadas; más que ello describe un horizonte de posibilidad cuya medida precisa y su ángulo heterogéneo no pueden en principio ser delimitados de antemano. Almodóvar desarrolla los personajes de *Matador* a partir de los mecanismos y estereotipos del melodrama, invirtiendo sus concepciones, sus expectativas, pero también atrapándolos en las contaminaciones e impurezas de este espacio ‘queer.’

Representación, Estilo y *Jouissance*

Sobre mirar películas, Barthes escribe: “Es necesario para mí estar en la historia, pero también me es necesario estar en otra parte: un sutil desapego imaginario, esto es, como un fetiche escrupuloso, yo le pido tanto al film como a la situación, lo que busco²¹. Su acto de resistencia ideológica toma la ruta del placer más que la del rechazo. El responde a la sospecha fetichística e ideológica del placer visual cinematográfico no resistiendo la percepción, sino robándola. Haciendo ésto, Barthes explora estos espacios para sugerir una forma disidente de ir al cine, distinta de ir “amado con el discurso de la contra-ideología”. Una manera de ir al cine que permite:

Estar fascinado dos veces: por la imagen y por lo que la rodea, como si uno tuviera dos cuernos al mismo tiempo: un cuerno narcisístico que mira, perdido en el espejo, y un cuerno perverso, listo para fetichizar, no la imagen sino precisamente lo que la excede: el grano del sonido, el teatro mismo, la oscuridad, la masa oscura de otros cuernos, los rayos de luz, la entrada, la salida: en breve distanciarse de uno mismo, ‘despegarse,’ complicar una relación con una situación²².

Explorando esta situación en la experiencia de escuchar música, Barthes ha sugerido la noción de vocalidad por la cual considera que la creación de significados ocurre en un instante ubicado en la dimensión actuante de la expresión vocal, esto es en la cualidad contingente, dinámica de ambos, vocalización y audición, así como en su relación vital. El grano de la voz al cual Barthes parece referirse, es un espacio acústico donde la experiencia corporea desplaza la textualidad de la voz. Un vacío entre la voz y el texto, la actuación y la audiencia. Voz, vocalidad, son entonces, constituidas en un lugar distante a las nociones hegemónicas de producir sentido y a las metáforas de la autoridad cultural. La voz desafía la típica representación de la contestación cultural como una lucha de contrarios y la aspiración multicultural por el derecho a hablar dentro de las fronteras de un espacio ilustrado de autoridad textual. Estos elementos de análisis podrían ser lecturas posibles de la categoría de *jouissance* de Barthes. *Jouissance* como una experiencia que da forma a la subjetividad mediante la escritura, mediante la pérdida en el vacío que constituye ‘el grano de la voz.’

Ann Laura Stoler ha señalado que “hay sorprendentes formas en las cuales ambos [psicoanálisis y la perspectiva de Foucault] pueden y de hecho convergen²³. La noción de *jouissance* de Barthes podría corresponder a “las prácticas del Yo” de Foucault. Halperin sugiere que cuidar de uno mismo “significa en últimas cultivar esa parte de uno mismo que lo conduce mas allá de uno mismo, que lo trasciende: es elaborar posibilidades estratégicas de lo que es la dimensión más impersonal de la vida personal—esto es, la capacidad de realizarse,

²¹ R. Barthes. *The Rustle of Language*. Farrar, Strauss, Giroux. New York. 1986, p. 21.

²² *Ibid.*, p. 349.

²³ A.L. Stoler *Race and the Education of Desire: Foucault's History of Sexuality and The Colonial Order of Things*. Duke University Press. Durham y London. 1997, p. 169.

convirtiéndose en otro distinto del que uno es”²⁴. Tanto para Barthes como para Foucault, subjetividad y experiencia son definidos en términos de la posicionalidad del sujeto, de un proceso de devenir que sólo puede ser especificado en términos del set de discursos y prácticas sociales que lo circunscriben. En otras palabras, aunque tanto Foucault como Freud tienen diferentes puntos de partida, una estética de la existencia que da valor a los continuos descentramientos y redefiniciones del Yo, y el poder de la fantasía que descentra el sujeto, pueden tener muchos puntos en común.

Marcia Polly sostiene que “Almodóvar es hoy posiblemente el arquitecto más inteligente de la estética camp en el cine...él retoma la sustanciosa, amorosa hipérbole del camp y la pone al servicio de una política pluralista y antiautoritaria”²⁵. Como una representación, en *Matador* en particular y en toda su producción en general, Almodóvar provoca esas experiencias “campy” y “queer” hacia la representación melodramática y hacia nosotros como espectadores. A través de la exageración, la amplificación, la teatralización y el doblaje de la representación melodramática, Almodóvar parece invitar a sus espectadores a tomar el riesgo del placer, del exceso, el riesgo de caer en el grano de la voz de Barthes, o a compartir una definición ‘queer’ de estilo por la cual la experiencia de devenir define al Yo como una nueva posibilidad estratégica.

En *Matador*, Almodóvar nos hace cómplices de los placeres inmencionables y las pasiones prohibidas de sus personajes. Diego y María se han retirado a una casa de campo. Conducidos por los poderes telepáticos de Angel, el siquiatra, el inspector de policía y Eva los siguen. Ya su roles se han transformado dramáticamente. Angel parece contener todos los poderes institucionales a través de un ojo, un panóptico, que los observa e intenta controlar tal proliferación de pasión sórdida y riesgo prohibido. Angel es un medio por el cual los discursos institucionales y las prácticas sociales que los subvierten pueden comunicarse en un dimensión extraña. La cámara panea sobre los cuerpos desnudos de los dos amantes que reposan sobre la capa de Diego. El frota una rosa sostenida en sus dientes contra el vello púbico y los pezones de María. La pareja aparece entre sombras y una canción interpretada por Mina sirve de fondo:

Espérame en el ciclo corazón si es que te vas primero, espérame que pronto yo me iré allí donde tu estés. Espérame en el cielo corazón si es que te vas primero, espérame que pronto yo me iré para empezar de nuevo. Nuestro amor es tan grande y tan grande que nunca termina y la vida es tan corta y tan corta que no basta para nuestro idilio.

Un eclipse está a punto de empezar y una definición es ofrecida por la siquiatra que atiende a Angel: cuando dos estrellas se juntan, sus luces parecen extinguirse; pero en su breve convergencia ambas adquieren un nuevo brillo oscuro y ardiente. En medio de la penumbra, Diego penetra a María, ella entierra su

²⁴ D. Halperin, p. 76.

²⁵ M. Polly. “The Politics of Passion: Pedro Almodóvar y la Estética Camp.” En *Cineaste*. Vol. 18. No. 1. Oct. 1990, p. 32.

horquilla en el cuello de Diego, y obligándolo a que la tire, dispara un revolver en su boca. Eventualmente, los poderes de Angel se han extinguido. Ya él no ve más. Ninguno de los poderes disciplinarios que ellos representan —la familia, la ley, la siquiatria— puede alcanzar a Diego y María. De repente, el poder de la visibilidad disciplinaria ha sido suspendido en la penumbra del eclipse. Cuando alcanzan a Diego y María ya es muy tarde para controlar su destino. Angel abre la puerta y la luz inunda la alcoba lentamente. El dice: “No pudimos salvarlos.” La siquiatra responde: “Nadie podía.” El inspector de policía concluye: “Es mejor así. Nunca había visto a nadie tan feliz.” Como nosotros los espectadores si lo hemos visto todo, nuestra visibilidad nos conduce a compartir esta pasión misteriosa mediante los placeres del voyeurismo. Observándolos, los espectadores podemos salir del closet dos veces: una vez por el amor que hacemos, otra por el amor que espiamos.

