

Esperando a Vera: La metamorfosis del sujeto en *La piel que habito* de Pedro Almodóvar

Pascale Thibaudeau*
UNIVERSITÉ PARIS 8

Resumen:

A partir de la fábula imaginada por Pedro Almodóvar en *La piel que habito*, este artículo se interroga sobre las condiciones de persistencia del sujeto cuando el cuerpo sufre una metamorfosis radical. Tanto la metamorfosis como la persistencia tienen una existencia temporal y deben articularse con las distintas modalidades de la espera puestas en escena por la película. El pensamiento de la espera como elemento constitutivo de la conciencia, tal como lo ha desarrollado el filósofo francés Nicolas Grimaldi, sirve aquí de hilo conductor a una reflexión sobre la experiencia del tiempo y de la duración, de la espera ontológica y de la identidad.

Palabras clave:

Almodóvar, *La piel que habito*, Espera, Suspense, Metamorfosis.

Waiting for Vera: The subject's metamorphosis in *The Skin I Live In* by Pedro Almodóvar

Abstract:

Based on the fable imagined by Pedro Almodovar in *The Skin I Live In*, this article deals with the conditions how of the subject's persistence when his body suffered a radical metamorphosis. Persistence and metamorphosis only possess a temporal existence and must be articulated with different modalities of the waiting, which are staged in the movie. The philosophical thought of waiting, like Nicolas Grimaldi developed it, is meant to lead a real reasoning about the experience of time and duration, the ontological waiting and also about identity.

Key words:

Almodóvar, *The Skin I Live In*, Waiting, Suspense, Metamorphosis.

1. INTRODUCCIÓN

Desde sus primeras películas, estamos acostumbrados a que Pedro Almodóvar cuestione los límites del género y elabore personajes con identidades sexuales fluctuantes. La puesta en escena de travestis y transexuales, muchas veces en una configuración de espectáculo, da cuenta de una forma de marginalidad al mismo tiempo que construye a su alrededor una apariencia de normalidad que les permite asumir, cuando no reivindicar, las modificaciones que han modelado su cuerpo. Recordemos el pecho de silicona que le regala Femme Letal a Becky del Páramo a modo de recuerdo en *Tacones lejanos*, o el célebre monólogo de Agrado en *Todo sobre mi madre*, en el que enumera todas las operaciones sufridas precisando el coste de cada una. Más allá de los efectos cómicos producidos y el tratamiento generalmente desenfadado que les reserva el cineasta a estos personajes, se puede observar en su filmografía un cuestionamiento recurrente sobre identidad e hibridación del que ya se encuentran manifestaciones en *Laberinto de*

pasiones, cuando Queti acepta la propuesta de Sexilia de cambiar de rostro y hacerse pasar por ella, en los personajes de Tina en *La ley del deseo*, de Ignacio y Paquito en *La mala educación*, entre otros muchos ejemplos. Pero en ninguna película como en *La piel que habito* había indagado tan lejos el cineasta en las implicaciones de los cambios de apariencia e identidad sexual. En este film, la protagonista Vera no siempre fue mujer, y el cambio de identidad que ha sufrido es mucho más profundo que un «simple» cambio de sexo. Se trata en este caso de una verdadera metamorfosis que, además, no fue deseada sino impuesta por un médico demoníaco para satisfacer un deseo de venganza. Estas circunstancias, inspiradas en la novela *Mygale* de Thierry Jonquet, acercan esta ficción a parangones mitológicos, como veremos, y dan lugar a una estructuración narrativa que favorece el suspense poniendo tanto a la protagonista como al espectador en una situación de permanente espera.

Recordemos las grandes líneas de la intriga aunque, como casi siempre en los filmes de Almodóvar, los hilos

narrativos están muy enredados. Al principio de *La piel que habito*, el doctor Ledgard, famoso cirujano, tiene secuestrada, en su caserón toledano, a una misteriosa paciente, Vera, sobre la que se entrega a experiencias transgénicas con el fin de obtener una piel ultrarresistente, resultado de la fusión de células humanas y animales. Ledgard parece fascinado por Vera, y ésta, consciente de la fascinación que ejerce, intenta seducirle.

Un día, Zeca, hijo de la criada Marilia, irrumpe en la casa donde pretende esconderse tras cometer un atraco. Descubre a Vera a quien toma por Gal, la mujer difunta de Ledgard, que también fue su amante. Ledgard llega cuando Zeca está violando a Vera y lo mata. Mientras se deshace del cuerpo, Marilia le cuenta a Vera que Gal se había suicidado tras quedar desfigurada en un accidente de tráfico. A pesar de los cuidados de su marido, no soportó ver el reflejo de su cara quemada y se tiró por la ventana ante los ojos de su hija Norma.

La agresión sufrida por Vera y la decisión de Ledgard de salvarla modifican su relación en la medida en que el secuestrador acepta liberar a su prisionera y entablar una relación amorosa con ella. Durante la primera noche que pasan juntos, presenciamos un primer flash-back, que nos sume primero en los recuerdos de Ledgard, antes de que un segundo flash-back explore los de Vera. Así se nos revelan los orígenes de esta extraña pareja.

Seis años antes, Vera era un hombre joven, Vicente, que trabajaba en la tienda de ropa usada de su madre. Durante una boda, seduce a Norma, la hija de Ledgard. Pero mientras se están besando, Norma, trastornada por una canción que le recuerda a su madre, es presa de angustia y se resiste. Vicente, bajo efectos de alcohol y drogas, le asesta una bofetada que le hace perder el conocimiento. Ante el cuerpo inerte de Norma, le entra el pánico y huye. Ledgard, que le vio marcharse en moto, descubre a su hija traumatizada y decide vengarse. Persigue a Vicente, lo rapta y lo secuestra hasta que Norma, ingresada en una clínica por motivo de la agresión, termina por suicidarse. Entonces, Ledgard se lanza a una serie de operaciones y experiencias sucesivas sobre Vicente convirtiéndolo en animal de laboratorio. Empieza transformándolo en mujer haciéndole una vaginoplastia, luego le hace un implante de mama y un trasplante de cara, reproduciendo los rasgos de su mujer difunta, y le injerta una nueva piel a prueba de las quemaduras. Al final, cuando se acaba la metamorfosis, bautiza a su criatura Vera, borrando así el último vestigio de la identidad originaria de Vicente.

Cuando el film retoma el hilo de la cronología, volvemos a encontrar a Ledgard y Vera despertándose, actuando como una pareja normal. Pese a los avisos y el recelo de Marilia hacia Vera, Ledgard parece creer que su

criatura no le traicionará puesto que ésta no se aprovechó de algunas oportunidades que tuvo de escapar o denunciarle. Es, sin embargo, lo que acaba ocurriendo a la noche siguiente. En el momento en que Ledgard quiere hacerle el amor, Vera encuentra un pretexto para ir al despacho donde coge una pistola y ve un recorte de prensa sobre desaparecidos con la foto de Vicente. Sube a la habitación y mata a Ledgard así como a Marilia quien vino en su ayuda. Huye de la casa en la que estuvo secuestrada durante seis años y se presenta en la tienda de su madre donde Cristina, la dependienta, llega a identificarle gracias al vestido que lleva. En el último plano, radical, se ve a Vera asestarle a la madre del desaparecido un «soy Vicente» que deja al espectador tan atónito como a la pobre mujer.

Como podemos comprobar con este simple resumen, se trata de un film que convoca diferentes modalidades de la espera. La mayor parte de los personajes está esperando algo, lo sepan o no, lo deseen, lo presientan o lo teman: así Vicente espera con temor lo que el futuro le depara y lo que Ledgard le reserva, mientras su madre no se hace a la idea de su desaparición y no deja de anhelar su retorno. Zeca espera de Marilia que le ayude a escapar de la policía y Marilia, como Casandra, espera impotente la realización de sus profecías. En cuanto a Ledgard, tras satisfacer aparentemente su deseo de venganza al hacer desaparecer a Vicente, y después de esperar que tome cuerpo su criatura, ya no parece saber lo que anhela realmente. Vera, por su parte, está esperando su hora. Almodóvar dice, citando a Elias Canetti, que está esperando como el tigre que da «incesantes idas y vueltas [...] delante de los barrotes de su jaula para no dejar escapar el único y muy breve instante de su salvación»¹. Todas estas esperas se van cruzando, sucediendo o superponiendo dentro de la temporalidad no lineal del film, al tiempo que se desdoblán en la propia espera del espectador, regida por las leyes del suspense cinematográfico que la va estructurando; un suspense que depende de la escritura fílmica pero que también es deudor de las pautas de lo trágico en la destilación de la espera.

2. MITOLOGÍA Y TRAGEDIA

El film pertenece en efecto al mundo de la fábula, del *muthos*, y de la tragedia. Venganza y castigo constituyen el núcleo de *La piel que habito* que reanuda con la mitología y sus metamorfosis, con aquel mundo en donde los seres humanos, pese a todos sus esfuerzos, no consiguen escapar de su destino. A la merced de los caprichos de los dioses, pueden ser transformados en animales, flores, árboles, rocas; los hombres pueden ser convertidos en mujeres, como Tiresias, quien vivió siete años en el cuerpo de una mujer, y las mujeres en hombres. Es precisamente el caso de Iphis, cuyo sexo femenino fue disimulado por su madre al nacer para evitar que su padre la matara, y que se enamora de una

¹ «[...] incessantes allées et venues [...] devant les barreaux de sa cage pour ne pas laisser échapper l'unique et très bref instant du salut», ALMODÓVAR, P., en DUNCAN, P. y PEIRÓ, B. (dir.), *Les Archives Pedro Almodóvar*, Cologne, 2011, p. 377.

chica que la toma por un hombre. Desesperada por una situación que no tiene escapatoria, es salvada por la diosa Isis que interviene milagrosamente la víspera de sus bodas transformándola en hombre². En este episodio mitológico, Isis es cambiada en varón para que se vuelva posible la realización del sentimiento amoroso. De hecho, más allá de la venganza de Ledgard, parece que la metamorfosis de Vicente en mujer responde a otro propósito, superior esta vez, que apuntaría a hacer posible una unión amorosa que, como en el caso de Isis, no podía existir con su sexo de nacimiento.

En efecto, antes de acudir a la boda donde va a cometer lo irreparable, Vicente le ofrece un vestido a Cristina (Fig. 1) a la que intenta seducir, pero ésta le rechaza porque no le gustan los hombres. Como él insiste para que se ponga el vestido, le corta diciendo: «si tanto te gusta pónelo tú.» Y de hecho, al final de la película, Vera entra en la tienda llevando ese mismo vestido (Fig. 2), como una respuesta de Vicente al desafío de Cristina la última vez que se vieron. Y gracias a este vestido es como Cristina consigue identificarle, seis años después de su desaparición.



Fig. 1. Pedro Almodóvar, *La piel que habito*, © El Deseo



Fig. 2. Pedro Almodóvar, *La piel que habito*, © El Deseo

Así, la metamorfosis de Vicente en Vera puede leerse como el cumplimiento de un destino implacable dictado por un demiurgo indiferente al sufrimiento de los hombres, con

el objetivo de hacer posible la unión antes imposible entre Cristina y Vicente. Y todo ello con la levedad de la que son capaces los dioses del Olimpo, es decir tomando al pie de la letra la frase anodina de Cristina: «si tanto te gusta pónelo tú». El vestido se convierte entonces en otra piel que permaneció, durante seis años, pendiente de un cuerpo³, como la apuesta de un destino escrito de antemano y como resolución de la espera trágica.

Según Aristóteles (en *La Poética*), la acción de la tragedia encuentra su origen en una falta o un error cometido por el héroe, y, en su opinión, el mejor resorte trágico es cuando el protagonista no tiene conciencia de su error. Es parcialmente el caso de Vicente que, aunque sabe que es culpable de la agresión de Norma, no sabe -y no sabrá- que Norma era la hija de Ledgard, permaneciendo así en la ignorancia de la falta que ha cometido respecto al cirujano. Como en la tragedia antigua, el propio espectador sí la conoce, porque la espera trágica como el suspense se organizan en torno a la tensión entre lo que él sabe que el personaje ignora y lo que él mismo no sabe pero imagina, supone y teme.

3. SUSPENSE Y ESPERA DEL ESPECTADOR

El punto de arranque del film es un presente fuera del tiempo, en el que una situación extraña (la reclusión de Vera) parece instalada en una normalidad admitida por los diferentes protagonistas. Para el espectador, el tiempo fílmico se organiza a contracorriente, a partir del evento que rompe esta supuesta normalidad: la irrupción de Zeca en la vida de los personajes. Las primeras modalidades de la espera se orientan pues hacia el pasado diegético para el espectador, puesto que se trata para él de esperar que el film le dé las claves de la situación que se le propone y que genera suspense.

El suspense es una modalidad de la tensión narrativa (BARONI, 2007) determinada por la espera de un desenlace incierto, sea anhelado o temido, porque lo que funda el suspense escribe Jean Douchet a propósito del cine de Alfred Hitchcock (una de las grandes referencias del cine de Almodóvar en general, y de esta película en particular⁴), es «la dilatación de un presente enmarcado entre dos posibilidades contrarias de un futuro inminente»⁵. En *La piel que habito*, dicha dilatación queda amplificada por los flash-backs centrales que, aunque entregan una explicación al secuestro de Vera y a la actitud de Ledgard, aplazan al mismo tiempo la resolución del suspense. Un suspense que se puede resumir en una doble pregunta: ¿cuál de los dos va a matar al otro? Y: ¿cuándo uno de los dos va a matar al otro? Además, estos flash-backs se organizan también en torno a diferentes suspenses en cuanto a la transformación

² Ver el relato de Ovidio en sus *Metamorfosis*, IX, pp. 674-797.

³ Esta homología entre la piel y la ropa ha sido desarrollada en THIBAudeau, P., «El cuerpo, la piel y la pantalla: los territorios habitados por Pedro Almodóvar», *Fotocinema*, n.º. 7 (2013) <http://www.revistafotocinema.com>

⁴ *Vertigo* y *Rebecca* en particular.

⁵ «[...]la dilatation d'un présent pris entre deux possibilités contraires d'un futur imminent». DOUCHET, J., «Alfred Hitchcock», *L'Herne Cinéma*, n.º1 (1967), p. 8.

de Vicente, sus tentativas de evasión y de suicidio. Semejante tensión implica directamente al espectador en la historia que se le está contando gracias a procedimientos que tienen efectos concretos. Se trata por ejemplo, y citando sólo los procedimientos más corrientes, de encuadres que privilegian el fuera de campo visual y sonoro como espacio del que puede surgir algo (cuando Vicente oye a su torturador acercarse), de un montaje alterno que revela al espectador la existencia de una amenaza que el protagonista ignora, de ritmo produciendo en el espectador una aceleración de sus pulsiones cardiacas, de acompañamiento musical que intensifica la tensión dramática, de leitmotiv asociado a una situación límite o de ruidos inquietantes... Todos estos procedimientos propios del cine crean en el espectador una espera ansiosa cuyos efectos suelen ser fisiológicos y más o menos acentuados según su sensibilidad (taquicardia, nerviosismo, transpiración, dolor de estómago...), una ansiedad vinculada al hecho de que siempre sabe más que el protagonista y puede anticipar las diferentes posibilidades de que salga de apuros o no⁶.

Es lo que explica precisamente el suspense paradójico que hace que podamos volver a experimentar los mismos efectos aunque ya hayamos visto el film. El suspense ya no se funda en la espera de la resolución de la intriga sino en el hecho de que el espectador *se esté esperando* algo que puede anticipar en el tiempo fílmico. En efecto, aunque tenemos más conocimientos que cuando descubrimos el film por primera vez, el o los personajes en los que depositamos nuestra propia espera, siguen sabiendo lo mismo, es decir no lo suficiente como para encarar su destino, escrito ya en el guión.

Más allá de las inducciones fisiológicas, la emoción del espectador, recuerda Francis Vanoye, «se funda en procesos de identificaciones proyectivas»⁷ que pueden variar y fijarse sucesivamente, incluso simultáneamente, sobre instancias diferentes en las que se dibujan tres figuras, la de la Víctima, la del Agresor y la del Salvador. «El suspense no sería entonces otra cosa que la tensión del sujeto entre estos tres estados: ¿cuál elegir?, ¿cuál vivir?, ¿cuál ser?»⁸. Tensión cuanto más grande, en la película que nos interesa, cuanto que los personajes no tienen la misma función a lo largo de la intriga: Zeca es a la vez agresor y salvador de Vera, Vicente es al mismo tiempo agresor de Norma y víctima de Ledgard, el cual es el agresor de Vicente y víctima de Vera, y podemos preguntarnos hasta qué punto Vera no llega a salvar a Vicente...

Sea como sea, cualquier tensión es espera, proyección hacia un *por-venir* que no existe aún, por eso podemos seguir a Rafael Baroni cuando dice que el suspense es una forma elemental del tiempo (BARONI, 2009). Elemental pero peculiar en la medida en que queda graduada

por un relato, y que el espectador (o el lector) que se somete voluntariamente a la espera sabe que ésta tiene un fin y que no se extenderá más allá de los límites de la ficción en la que entró voluntariamente.

4. CUERPOS A LA ESPERA DE METAMORFOSIS

Muy distinta es la espera a la que están sometidos sucesivamente Vicente y Vera. La espera y la ignorancia de lo que le espera es, primero, el castigo que Ledgard inflige a Vicente, el cual pasa por diferentes formas de espera: desde la de la satisfacción inmediata de sus necesidades elementales (beber, comer, comunicarse con otro ser humano, aunque sea el propio torturador), hasta la esperanza de escapar de su carcelero y el deseo de venganza, pasando por el temor de lo que éste pueda infligirle aún. Vicente sufre en efecto sucesivas metamorfosis; en la cueva en la que está encadenado, queda rebajado primero a una animalidad pura (Fig. 3), reducido a su único instinto de supervivencia, despojado de su cuerpo social y deshaciéndose en la espera angustiada de lo que le reserva su secuestrador: un barreño de agua, un tazón de arroz o la muerte (Fig. 4). Luego, ya reducido al nivel cero de la humanidad, es mutilado, privado de sus órganos sexuales, antes de verse impuesta una feminidad a la que primero rechaza.



Fig. 3. Pedro Almodóvar, *La piel que habito*, © El Deseo



Fig. 4. Pedro Almodóvar, *La piel que habito*, © El Deseo

Este nuevo cuerpo, a la espera desde la primera intervención quirúrgica, acaba por fagocitar el cuerpo

⁶ Hitchcock establece una distinción entre las nociones de sorpresa, misterio y suspense en TRUFFAUT, F., *Hitchcock/Truffaut*, 1983, Paris, nrf, 1993, p. 57.

⁷ «[...] est fondée sur des processus d'identifications projectives». VANOYE, F., *L'Emprise du cinéma*, Lyon, 2005, p. 46.

⁸ «Le suspense ne serait alors pas autre chose que la tension du sujet entre ces trois états: lequel choisir, lequel vivre, lequel être?». *Ibid.*, p. 48.

originario de Vicente a lo largo de las operaciones y manipulaciones genéticas. Como la oruga va dejando sitio a la mariposa, el cuerpo inicial de Vicente va desapareciendo paulatinamente para dejar lugar a un cuerpo nuevo, el de Vera. Los bodys que ésta lleva para favorecer la cicatrización de su nueva piel podrían asimilarse a la crisálida que arroja al insecto a la espera de su surgimiento. Pero este nuevo cuerpo que nace para entrar en el vestido florido que se había quedado esperando, no por ello elimina al sujeto.

En las historias de metamorfosis que llenan la literatura y los mitos, los personajes de ficción se transforman pero no pierden sin embargo del todo su verdadera naturaleza que persiste en las profundidades de su ser. Como Gregor Samsa en *La Metamorfosis* de Kafka, Vicente está preso en un cuerpo que no le pertenece, un cuerpo en el que no se puede reconocer pero que constituye en adelante y pese a todo su única realidad fenomenológica. A diferencia de Gregor Samsa este nuevo cuerpo no suscita rechazo ni repulsión sino al contrario atracción y fascinación. Cuando Gregor ni siquiera logra conservar el amor de sus propios padres, Vera provoca la pasión amorosa de Ledgard y posiblemente la de Cristina que, en otros tiempos, la había rechazado bajo su forma masculina; también suscita en el espectador una fascinación semejante a la que produce la criatura ficticia de Madeleine en *Vértigo*. Y, como en el film de Hitchcock, es la persistencia de un yo-sujeto en el seno de un cuerpo-objeto otro lo que constituye la aporía de esta película; aporía magistralmente condensada en el plano final en el que vemos a Vera afirmando: «Soy Vicente».

5. LA PERSISTENCIA DEL SUJETO

Vicente no ha muerto aunque sí ha desaparecido. Si se hubiera muerto, sería insensible a su propia desaparición, pero, pese a la metamorfosis radical de la que ha sido objeto, persiste algo de su identidad inicial, que se puede asimilar a la conciencia que tiene de sí mismo, una conciencia que, según el filósofo Nicolas Grimaldi, se puede identificar con «alguna espera originaria»⁹. Nicolas Grimaldi, quien ha dedicado varias obras al tiempo, ha reflexionado sobre la naturaleza de la espera y sus diversas manifestaciones; lo que le lleva a afirmar, en *Ontologie du temps*, que «la experiencia originaria de la conciencia [...] no es otra cosa sino la experiencia metafísica de la espera»¹⁰.

Lo que vive el doble personaje de Vicente/Vera a lo largo de su experiencia del cautiverio, es también la experiencia pura de la espera, experiencia de la expansión de un tiempo que no fluye pero cuyo paso, sin embargo, no deja de experimentar el personaje. Mientras debe llenar el tiempo de una realidad presente que se hace sentir pesadamente, el personaje experimenta dicha realidad dentro de una espera que es tensión hacia lo posible, que lo tema

(la muerte) o lo desee (la libertad). Así, escribe Nicolas Grimaldi, de la misma manera que se puede atribuir «a la continuidad de la espera la experiencia que tenemos de la continuidad del tiempo, se podría atribuir, por oposición a la movidiza diversidad de todo lo que sucede, la identidad de la conciencia del ser a la inmutable constancia de su tensión hacia el *por-venir*»¹¹: sería entonces la permanencia de nuestra espera lo que determinaría la conciencia que tenemos de nosotros.

Si admitimos que todo lo que subsiste de Vicente en el nuevo cuerpo-prisión de Vera, es la conciencia que tiene de sí mismo, conciencia que le hace reconocerse en el recorte de prensa y nombrarse en la última frase del film, no se puede ignorar sin embargo que esta conciencia ha sido alterada y moldeada por la experiencia y «la movidiza diversidad de todo lo que sucede». Dicho de otra manera, lo que permanece de Vicente es la conciencia de una identidad pasada, sometida a la prueba de una experiencia radical de *metamorfosis* que es, etimológicamente hablando, un más allá de la forma.

A partir de este más allá de la forma, es cada vez más difícil, tanto para el espectador como para el analista, seguir hablando de Vicente. Existe un cierto punto de inflexión en el film (concretamente cuando el actor Jan Cornet cede el protagonismo a la actriz Elena Anaya) a partir del cual no se puede sino seguirle a Ledgard cuando declara: «ya no puedo seguir llamándote Vicente. A partir de hoy te llamarás Vera». Este punto de inflexión, Almodóvar cuida de no situarlo en un desarrollo lineal sino que lo multiplica dentro de una temporalidad alterada por el juego de los flash-backs en los que, como vimos, nos encontramos primero a Vera, luego a Vicente y de nuevo a Vera. En la estructura general del film, esta alteración de la cronología sitúa así a Vicente en el centro de Vera, en donde él persiste y no en un origen remoto; lo que le permite al director hacer coincidir, gracias a un fundido encadenado, las dos apariencias de un mismo sujeto en una imagen doble donde se articulan el presente (Vera) y el pasado (Vicente) (Fig. 5).



Fig. 5. Pedro Almodóvar, *La piel que habito*, © El Deseo

⁹ «[...] à quelque originaire attente». GRIMALDI, N., *Traité de la banalité*, Paris, 2005, p. 101.

¹⁰ «[...] l'expérience originaire de la conscience comme n'étant pas autre chose que l'expérience métaphysique de l'attente». GRIMALDI, N., *Ontologie du temps*, Paris, 1993, p. 35.

¹¹ «[...] à la continuité de l'attente l'expérience que nous faisons de la continuité du temps, c'est à l'immuable constance de sa tension vers l'à-venir qu'on pourrait donc attribuer, par opposition à la mouvante diversité de tout ce qui advient, l'identité de la conscience de soi». *Ibid.*, p. 56.

6. DE LA ESPERA PASIVA A LA ESPERA ACTIVA, Y VICEVERSA

La conciencia de sí, constitutiva de la espera, es lo que le permite al sujeto no sucumbir ante la radicalidad de la experiencia. Por eso la espera de Vicente/Vera difiere de la de Ledgard. Procede en efecto de una *necesidad* vital: sobrevivir, escapar de su torturador, y de una *voluntad*: no dejarse llevar por la locura. Mientras que la espera de Ledgard sólo se alimenta de un *deseo* imposible de satisfacer. Necesidad, deseo y voluntad son las tres grandes modalidades de la espera, destacadas por Nicolas Grimaldi (2005), que permiten oponer mejor a Vera y Ledgard que la pareja víctima/verdugo. Porque el deseo de venganza de Ledgard no se agota con el castigo que inflige a Vicente, sino que se vuelve a configurar en una cadena infinita de deseos en los que la venganza, al fin y al cabo, no es más que un pretexto, tanto narrativo para el cineasta como trágico para el personaje, debido a la imposibilidad en la que se encuentra de poner fin al deseo. Por eso, en cuanto Ledgard se encuentra enfrentado al horizonte infinito de este deseo, asistimos a una inversión de las relaciones de fuerzas entre ambos personajes y de las formas que toma la espera.

Vicente (y luego Vera) no sólo lo ignora todo de los objetivos de Ledgard y de lo que le espera, sino que ignora también cuánto tiempo ha transcurrido desde su rapto. Ya no tiene ningún punto de referencia temporal para situarse. Sólo cuando le pregunta a Marilia la fecha y ésta se la comunica, puede volver a estructurar el tiempo y darle cuerpo a la espera apuntando, en las paredes de su habitación-celda, el calendario de su calvario. Cuando el tiempo vuelve a correr, empieza a llenar el vacío de las paredes, a ocupar el espacio por la escritura, lo cual viene a ser también una manera de llenar el tiempo de la espera y así dominarlo.

Hasta este momento decisivo, la vulnerabilidad de Vicente/Vera en manos de su torturador es extrema. La ignorancia temporal en la que es mantenido-a le impide actuar¹². A partir del momento en que la medida del tiempo queda restaurada, la espera informal toma forma y el sujeto, apoyándose en el pasado y reapropiándose el tiempo de su cautiverio (Vera escribe la fecha de cada día transcurrido desde el día en que Vicente fue raptado), puede proyectarse en la eventualidad de un porvenir.

Para superar la espera infinita que, apunta Nicolas Grimaldi, «nos roba [...] el tiempo de nuestra vida al ocuparnos casi únicamente de un tiempo en que no vivimos»¹³, es decir el futuro, Vera elige habitar el presente gracias a actividades manuales y artísticas como el modelado, el grafismo y la escritura así como el yoga, práctica del anclaje en el presente por excelencia. Habitar el presente resulta ser así la única manera de escapar de una espera que no es propia de la única prisionera sino de cualquier conciencia humana: «Porque la espera es constitutiva de la conciencia, siempre estamos esperando»¹⁴; pero que la situación extraordinaria vivida por el personaje hace más palpable.

Podemos llegar a afirmar que la verdadera metamorfosis se desarrolla principalmente en la manera de enfocar la espera. En efecto, mientras no se lleve a cabo, Vicente puede seguir temiendo lo peor en la escala de las mutilaciones, humillaciones y sufrimientos que Ledgard le hace padecer. Al encontrarse totalmente a su merced, su espera es temerosa y pasiva porque «depende [...] del porvenir sin que el porvenir dependa de ella, sólo al porvenir le pertenece la iniciativa de lo posible y de lo que pueda acontecer: si existe un transcurso del tiempo, sólo puede ser entonces el que va del porvenir hacia presente»¹⁵, escribe Nicolas Grimaldi a propósito de la espera pasiva.

Al revés, cuando la metamorfosis está terminada, cuando Vicente ha sido transformado en Vera, su espera se vuelve activa mientras que la de Ledgard, que hasta entonces iba totalmente dirigida hacia la realización de su venganza y la satisfacción de su deseo, pasa de activa a pasiva. Una vez obtenidas las dos cosas que más anhelaba: vengar a su hija eliminando a su agresor y reconstituir la cara de su mujer difunta, no le queda nada por esperar. Su deseo cambia de forma, de objeto, y su realización ya no depende de él, mientras que, en cambio, le toca a Vera tomar la iniciativa, forzar el porvenir y acelerar el tiempo¹⁶: después de interrogar a Ledgard sobre sus intenciones y comprobar que no sabe lo que va a hacer con ella, le pide que vivan juntos «como gente normal». Como él intenta esquivar, pega su cuerpo al suyo e insiste: «Soy tuya, estoy hecha a tu medida, y acabas de decirme que te gusto [...] Sé que me miras. Desde que me trajiste aquí, prácticamente vivimos en la misma habitación». Desenmascarado y acorralado, no sabe qué contestarle y sale precipitadamente de la habitación como huyendo de un peligro.

¹² Su primera tentativa de evasión es dictada por la desesperación y destinada al fracaso.

¹³ «[...] nous dérobe [...] le temps de notre vie en nous occupant presque uniquement d'un temps où nous ne vivons pas». GRIMALDI, N., *Traité de la banalité...*, p. 132.

¹⁴ «Parce que l'attente est constitutive de la conscience, nous attendons toujours». *Ibid.*, p. 284.

¹⁵ «[...] elle dépend [...] de l'avenir sans que l'avenir dépende d'elle, c'est à l'avenir qu'appartient l'initiative du possible et de l'événement: s'il y a un cours du temps, ce ne peut être alors que celui qui va de l'avenir vers le présent». GRIMALDI, N., *Ontologie du temps...*, p. 54.

¹⁶ En la espera activa, «la conciencia toma la iniciativa de apresurar lo que espera, y hacer que suceda a fuerza de trabajo y perseverancia, dedicándose sin parar a cambiar la materia del presente para metamorfosearlo, y haciendo comparecer lentamente, dibujado por [sus] esfuerzos, el rostro del porvenir» («la conscience prend l'initiative de hâter ce qu'elle attend, et de le faire advenir à force de travail et de persévérance, s'appliquant sans cesse à changer la matière du présent pour le métamorphoser, et y faisant lentement comparaître, dessiné par [ses] efforts, le visage de l'avenir»). *Ibidem*.



Fig. 6. Pedro Almodóvar, *La piel que habito*, © El Deseo

Cuando Ledgard queda confrontado al callejón sin salida de su propia espera es cuando se modifica la relación dominador/dominado que hasta entonces prevalecía, y cuando el curso del tiempo que se había invertido para Vera puede reorientarse del presente hacia el futuro. Por eso se puede considerar que la verdadera metamorfosis de Vicente en Vera se produce en el paso de una forma de espera (pasiva) a otra (activa). En este mismo proceso de inversión, plasmado por un quiasmo visual (Fig. 6), la sed de venganza de Ledgard se convierte en deseo por la criatura que la propia venganza generó. Ahora bien, cualquier deseo es tensión hacia una cosa y se consume en una espera cuyo objeto verdadero no es en realidad más que el propio deseo; como subrayaron Georges Bataille y Spinoza según perspectivas distintas¹⁷, cada deseo cumplido no agota el deseo sino que parece exacerbarlo al dirigirlo hacia nuevos objetos. Por ser infinito, el deseo sólo encuentra su fin en la muerte. En ello parece consistir al fin y al cabo la espera de Ledgard. Allende el deseo amoroso que siente por su criatura, de la que no puede imaginarse realmente que le vaya a perdonar la vida, él espera que Vera ponga fin a un deseo, único en su esencia pero que toma sucesivas formas: deseo de venganza, de dominación, de potencia, deseo prometeico, deseo de posesión, deseo sexual... sólo la muerte puede poner fin a esta insoportable tensión del deseo que siempre es una espera en busca de su objeto. Una muerte más allá de la que ya no hay nada que esperar.

CONCLUSIÓN

Si la fábula almodovariana, como la de Kafka, aparte de la extraordinaria aventura de sendos protagonistas, llega a afectarnos, es porque vuelve a plantear un problema

metafísico ya levantado por Pascal cuando se pregunta en *Pensées* cómo el yo puede permanecer idéntico (ipseidad) cuando nada de lo que antes lo determinaba (el niño que fuimos, por ejemplo) sigue siendo igual. En el reino animal, ¿qué queda de la oruga en la mariposa? ¿Cómo el yo puede reconocerse como tal cuando todo en él cambió? Y, ¿cómo, tras transformarse del todo en otro, puede seguir siendo él mismo? (GRIMALDI, 2003). Así es como todos compartimos el mismo asombro al asistir al envejecimiento de nuestro cuerpo ¡cuando nos sentimos por dentro tan jóvenes aún! Porque el yo-sujeto se identifica menos con el cuerpo y la piel que le fue dado habitar como con la representación que se hace de sí mismo. Así la prueba a la que es sometido Vicente se puede contemplar como una proyección ficcional extrema de una experiencia muy común pero que, por poco que nos detengamos a pensar en ella, no deja de ser radical, cualquier sujeto permaneciendo siempre extraño al cuerpo que habita y a la espera de una ilusoria adecuación entre su yo y su piel.

BIBLIOGRAFÍA

- BARONI, R., *La tension narrative. Suspense, curiosité, surprise*, Paris, Seuil, 2007.
- _____, *L'œuvre du temps. Poétique de la discordance narrative*, Paris, Seuil, 2009.
- BATAILLE, G., *Histoire de l'œil* (1928), Paris, Gallimard, 1993.
- _____, *L'érotisme*, Paris, Ediciones Minuit, 1957.
- DOUCHET, J., «Alfred Hitchcock», *L'Herne Cinéma*, n.º. 1 (1967).
- DUNCAN, P. y PEIRÓ, B. (dir.), *Les Archives Pedro Almodóvar*, Cologne, Tashen, 2011.
- GRIMALDI, N., *Onthologie du temps*, Paris, Pub, 1993.
- _____, *Traité des solitudes*, Paris, Pub, 2003.
- _____, *Traité de la banalité*, Paris, Pub, 2005.
- OVIDIO, *Metamorfosis*, Madrid, Alianza Editorial, 1998.
- SPINOZA, B., *L'Éthique* (1677), Paris, Gallimard, «Folio Essais», 1994.
- THIBAUDEAU, P., «El cuerpo, la piel y la pantalla: los territorios habitados por Pedro Almodóvar», *Fotocinema*, n.º. 7 (2013) <http://www.revistafotocinema.com>
- TRUFFAUT, F., *Hitchcock/Truffaut*, 1983, Paris, Gallimard, nrf, 1993.
- VANOYE, F., *L'Emprise du cinéma*, Lyon, Aléas Editeur, 2005.

¹⁷ G. Bataille en *Histoire de l'œil* (1928) y *L'érotisme* (1957) y Spinoza en la tercera y la cuarta parte de *La ética* (1677).