



NURIA MORGADO¹

College of Staten Island/CUNY Graduate Center, NY

nuria.morgado@csi.cuny.edu

Artículo recibido: 30/10/2013 - aceptado: 13/12/2013

**PERFORMANCE Y SUBVERSIÓN: PARODIA
DE LAS REPRESENTACIONES NORMATIVAS DE GÉNERO EN
¿QUÉ HE HECHO YO PARA MERECEER ESTO?
DE PEDRO ALMODÓVAR**

RESUMEN:

En este artículo se demuestra que la película *¿Qué he hecho yo para merecer esto?* es una parodia que subvierte las normas y representaciones de género hegemónicas, poniendo de manifiesto la arbitrariedad y el carácter contingente de esas representaciones normativas. Se demuestra que no hay ninguna identidad de género detrás de las expresiones de género, sino que el género es un *performance* que produce como efecto esa misma identidad que expresa. Asimismo, esta película nos permite examinar lo que en teoría filosófica se conoce como la «epistemología de la ignorancia». El film *¿Qué he hecho yo para merecer esto?* nos sirve de vehículo para descubrir lo que (consciente o inconscientemente) se ignora: que la identidad de género es una construcción, como lo es el ideal femenino y el poder que tradicionalmente se le ha dado a la masculinidad, y que tanto los roles normativos de género como las estructuras de poder son, por lo tanto, cuestionables y modificables.

PALABRAS CLAVE: Pedro Almodóvar, performance, género, subversión, parodia.

ABSTRACT:

This article shows that the film *What Have I Done to Deserve This?* is a parody that subverts the norms and hegemonic representations of gender, highlighting the arbitrariness and contingency of these representations. It demonstrates that

¹ Nuria Morgado es profesora de literatura y cultura española en el *College of Staten Island* y en el *Graduate Center* (City University of New York). Sus áreas de investigación se centran en la literatura hispánica contemporánea, los estudios culturales, la literatura comparada, y la relación entre literatura y filosofía. Entre sus publicaciones se encuentra una edición crítica de *Voces de mujer*, una colección de cuentos de Lourdes Ortiz, y numerosos ensayos en volúmenes monográficos y revistas académicas nacionales e internacionales.

there is no gender identity behind the expressions of gender, but rather that gender is an act, a performance. Also, this film allows us to examine what in philosophical theory is known as the «epistemology of ignorance». The film *What Have I Done to Deserve This?* serves as a vehicle to discover what (consciously or unconsciously) is ignored: that gender identity is a construction, as is the feminine ideal and the power that has traditionally been given to masculinity; and that both, gender norms and power structures are, therefore, questionable and modifiable.

KEY WORDS: Pedro Almodóvar, performance, gender, subversion, parody.

Dentro de la tradición fílmica española, el sello de autor o la marca Pedro Almodóvar se hace evidente después de treinta años de exitoso rodaje y casi una veintena de películas que han ganado el reconocimiento tanto de la crítica como de la audiencia. Estudios recientes sobre el director castellano se han enfocado en el análisis de las características de sus películas que hacen que su cine se considere de autor. Se ha examinado tanto su estética o estilo visual como su ética y /o recurrencias temáticas, teniendo en cuenta también las referencias y significados que han surgido durante recientes décadas como resultado de la circulación de su trabajo en nuevos contextos geopolíticos y a través de redefinidos medios de comunicación visuales². Su trascendencia resulta en una pluralidad de almodóvares según la mirada que lo contemple porque Almodóvar, aunque bebe de tradiciones españolas como la picaresca del siglo de oro, el sainete, o el esperpento valleinclinés, aborda temáticas y tradiciones que van más allá de particularidades nacionales.

Dentro de su repertorio de temas autorales, es sólido ejemplo de un quehacer cinematográfico que lleva el sello indiscutible de su universo creador en las cuestiones que atañen al rol de género, una postura que usualmente parodia las estereotipadas representaciones de la masculinidad y el poder que se le ha dado tradicionalmente. Ejemplos de padres, amantes y hermanos que exceden de forma transgresiva los límites de la masculinidad normativa los tenemos en largometrajes como *¿Qué he hecho yo para merecer esto?* (1984), *La ley del deseo* (1987), *Mujeres al borde de un ataque de nervios* (1988), *¡Átame!* (1990), *Kika* (1993), *Carne trémula* (1997), *Todo sobre mi madre* (1999), *Hable con ella* (2002) o *La mala educación* (2004), por nombrar unas cuantas. Pero su postura sobre las categorías de género no se limita a una crítica de la masculinidad, como bien se demuestra en *¿Qué he hecho yo para merecer esto?*, una parodia que subvierte las normas y representaciones de género hegemónicas, ofreciendo así una resis-

² Véase *A Companion to Pedro Almodóvar*, editado por Marvin D'Lugo y Kathleen M. Vernon.

tencia que pone de manifiesto la arbitrariedad y el carácter contingente de esas representaciones normativas. Se demuestra que no hay ninguna identidad de género detrás de las expresiones de género, sino que el género es un actuar, un *performance* que produce como efecto esa misma identidad que expresa. Esto nos permite pensar el carácter construido del género que ya había anunciado De Beauvoir.

Asimismo, esta película nos sirve de ejemplo para examinar lo que en teoría filosófica se conoce como la «epistemología de la ignorancia»³, una exploración del complejo fenómeno de la ignorancia, de cómo se produce y se sostiene y el papel que juega en las prácticas de conocimiento⁴. Si el universo almodovariano nos presenta un juego de identidades que cuestiona y subvierte la normativa de género, su mundo, por ende, revela lo que se ignora: que aquello que el campo normativo epistémico presenta como natural no es más que una construcción. El film *¿Qué he hecho yo...?* nos servirá de vehículo para descubrir lo que (consciente o inconscientemente) se ignora: que la identidad de género es una construcción, como lo es el ideal femenino y el poder que tradicionalmente se le ha dado a la masculinidad, y que tanto los roles normativos de género como las estructuras de poder son, por lo tanto, cuestionables y modificables.

Película de variadas capas y registros, *¿Qué he hecho yo...?* dialoga a su vez con el discurso de otros directores internacionales de cine de autor. No en vano, hablar de Almodóvar, en general, es hablar de transtextualidad, de la presencia de obras de otros y suyas propias a lo largo de su filmografía⁵. Con esta película inicia Almodóvar su éxito comercial, un film que se ha llegado a considerar como una de sus obras de arte. Una de las primeras reseñas apareció el 30 de marzo de 1985 en *The New York Times* (Grenier «What Have I Done Depicts...») con un recibimiento muy favorable que contrasta con el que le dieron cuando salió por primera vez en el mercado francés, en junio de 1987, tres años después de que

³ La diferencia entre el concepto de la «epistemología de la ignorancia» y el concepto existencialista de la «mala fe» es que este último se refiere a lo que un individuo ignora o reprime psicológicamente mientras que la «epistemología de la ignorancia» tiene que ver con lo que una sociedad prefiere ignorar.

⁴ Véase *Race and Epistemologies of Ignorance*. Editado por Shannon Sullivan y Nancy Tuana. Albany: State University of New York Press, 2007.

⁵ Numerosos críticos han comentado, por ejemplo, que *¿Qué he hecho yo...?*, es estilísticamente su película más neorrealista (Smith, *Desire Unlimited* 58), y el mismo Almodóvar ha declarado que el neorrealismo es, de los movimientos europeos más importantes, el que más le ha influido. Se ha señalado también la influencia de John Waters y Hitchcock en su cine. Sobre el impacto de Hollywood y la influencia de Hitchcock en su filmografía, y en particular en *¿Qué he hecho yo...?*, véase el artículo de Dona Kercher «Almodóvar and Hitchcock» en *A Companion to Almodóvar* (58-87). Para más información sobre la influencia de otros autores y películas en Almodóvar ver el artículo de Javier Herrera «Almodóvar's Stolen Images» en *A Companion to Pedro Almodóvar* (345-363).

saliera en el mercado español⁶. Como explica Jean-Claude Seguin en su artículo «Is there a French Almodóvar?», con la excepción de Frédéric Strauss, quien hizo una reseña positiva de la película en *Cabiers du Cinéma*⁷, la prensa francesa generalmente vio el trabajo de Almodóvar de forma negativa. En su artículo, Seguin cita parte de la reseña de Jacques Valot publicada en *La saison cinématographique 1987*⁸: Jacques Valot considera el trabajo de Almodóvar como un «pastiche de roman-photo prolétarien», y afirma que se parece al trabajo de John Waters, aunque Almodóvar no ha encontrado su Divine⁹. La falta de comprensión del mundo de Almodóvar es evidente en el espectador francés de los ochenta, una audiencia que no sabía que el director manchego ya había hecho otras tres películas (Seguin 434), pero que ya comenzaba a comparar y contrastar con otros directores internacionales. De la misma manera, según afirma Dona Kercher, ha sido la presencia de Hitchcock en este film la que le ha servido como puente al éxito comercial a escala internacional, una presencia que revela «the first elaborate Hitchcockian structure to Almodóvar's narratives» (Kercher 70). Almodóvar le debe a Hitchcock y a su «Lamb to the Slaughter» la trama de *¿Qué he hecho yo...?*, y es que, como declara Kercher: «The basic story of both *¿Qué he hecho yo* and «Lamb to the Slaughter» is of revenge on the caveman» (74).

Este film está considerado por la crítica como el que marca el fin del inicial periodo experimental de Almodóvar y como su película más feminista¹⁰. Se ha destacado asimismo la mezcla de géneros y estilos que la hacen diferente a las demás, subrayando que en este largometraje no está tan presente la estética camp y *kitsch* de sus primeras películas, asociadas a la emergencia del posmodernismo en España. Por su parte, Paul Julian Smith la desvincula de una superficial relación con el pastiche y el *kitsch* y le aplica el paradigma de la «inconmensurabilidad» («Pedro Almodóvar» 132)¹¹. Pero teniendo en cuenta lo que afirma Linda

⁶ Hoy en día, sin embargo, Almodóvar es en Francia uno de los directores fetiche, admirados tanto por la crítica como por el público. También en Estados Unidos. Para más información sobre la recepción del cine de Almodóvar en Estados Unidos véase *Almodóvar en la prensa de Estados Unidos* (2013), por Cristina Martínez Carazo.

⁷ Véase la reseña de Frederick Strauss, «Qu'est-ce-que j'ai fait pour mériter ça?» en *Cabiers du Cinema* 57 (July): 57.

⁸ La cita original en francés se reproduce en el artículo de Jean Claude Seguin, con la traducción al inglés (434).

⁹ Divine es el actor travesti, Harris Glen Milstead, que protagonizó varias de las películas más conocidas de Waters: *Multiple Maniacs* (1970), *Pink Flamingos* (1972), *Female Trouble* (1974), y *Polyester* (1981). También actuó en *Hairspray* (1988) con dos roles secundarios.

¹⁰ Véase el capítulo «Feminidad almodovariana o la deformación grotesca del sistema patriarcal: *¿Qué he hecho yo para merecer esto?* (1984) y *Mujeres al borde de un ataque de nervios* (1988)». Ballesteros, Isolina. *Cine (In)surgente: textos filmicos y contextos culturales de la España postfranquista*. 57-91.

¹¹ Explica Smith que la inconmensurabilidad, según Lyotard, es el tropo formal de la condición posmoderna, y lo define como «a kind of diversity so radical that the diverse elements it juxtaposes cannot

Hutcheon, la parodia posmodernista (como por ejemplo *¿Qué he hecho yo...?*) funciona de manera deconstructiva (en el sentido estricto de la palabra): «a kind of contesting revision or rereading of the past that both confirms and subverts the power of the representations of history» (*The politics* 93). Según la define Hutcheon, la parodia es una forma de repetición con una distancia crítica irónica: «I chose to define parody as a form of repetition with ironic critical distance, marking difference rather than similarity» (*A Theory of Parody* xii). Como se va a ver, el cuestionamiento o crítica en forma de parodia de las normas de género en *¿Qué he hecho yo...?*, es parte de esa revisión o relectura del pasado que confirma y subvierte el poder de las representaciones de la historia, en este caso el estereotipado poder dado tradicionalmente a la masculinidad, así como la estereotipada imagen de la mujer como madre y abuela. A este respecto, Judith Butler afirma en *Gender Trouble* que

There is a subversive laughter in the pastiche-effect of parodic practices in which the original, the authentic, and the real are themselves constituted as effect [...] The loss of gender norms would have the effect of proliferating gender configurations, destabilizing substantive identity, and depriving the naturalizing narratives of compulsory heterosexuality of their central protagonists' 'man' and 'woman.' The parodic repetition of gender exposes...the illusion of gender identity as an intractable depth and inner substance. As the effects of a subtle and politically enforced performativity, gender is an act. (200)

De la misma manera, Butler declara en *Undoing Gender* que el género es «a kind of a doing, an incessant activity performed in part, without one's knowing and without one's willing, it is not for that reason automatic or mechanical» (1). Es significativo notar que el mismo título del libro de Butler anteriormente citado, *Gender Trouble*, es una referencia directa a la película de John Waters, *Female Trouble* (1974). Como dice Butler en el prólogo:

Without a doubt, feminism continues to require its own forms of serious play. *Female Trouble* is also the title of the John Waters film that features Divine, the hero/heroine of *Hairspray* as well, whose impersonation of women implicitly suggests that gender is a kind of persistent impersonation that passes as the real. (xxx-xxxi)

even be compared or contrasted» («Pedro Almodóvar» 132). En cuanto a la identificación que comúnmente se ha hecho del posmodernismo con el pastiche y el kitsch, Paul Julian Smith declara que es en sí una contradicción ya que, «the recycling of pre-existing fragments» parecería poner en juego la distinción en la innovación artística y la ruptura con el pasado que caracteriza al cine de autor (131).

En *¿Qué he hecho yo...?* se reconocen las políticas de representación de género en una galería de sujetos que parecen moverse como sombras en un mundo en el que todavía están por ajustarse, una referencia, quizá, a esa falta de esencialidad *a priori* de una realidad *a posteriori* construida¹². Lo que nos lleva a considerar la representación y la performatividad de los roles de género.

REPRESENTACIONES DE LO MASCULINO Y LO FEMENINO EN *¿QUÉ HE HECHO YO PARA MERECEER ESTO?*

Es obvia la crítica que hace Almodóvar en este film de las supuestas diferencias esenciales entre los sexos que, según la tradición patriarcal, se basan en un sistema de oposiciones binarias, o lo que Celia Amorós llama «dicotomías categoriales»¹³, en donde la mujer aparece siempre en oposición al hombre. En este sistema, la mujer se comprende a través de su relación-oposición con lo masculino y los rasgos femeninos se perciben como negativos: la naturaleza femenina es emocional y frágil mientras que la masculina es racional y fuerte¹⁴. Como dice Bourdieu «[d]e esta manera se inscriben las relaciones de dominación masculina en la naturaleza biológica, cuando en realidad se trata de la naturalización de la dominación. Es una realidad construida antes de nacer, que nos recibe al momento del alumbramiento y nos configura desde el inicio de nuestras vidas» (Bourdieu 37). Almodóvar cuestiona estas supuestas diferencias esenciales a través de unos personajes que transgreden toda normativa establecida de identidad de género. Los personajes deforman sistemáticamente la realidad y conciertan toda una serie de situaciones sorprendentes y esperpénticas que desestabilizan la identidad sustantiva de género y lo dotan de su naturaleza performativa. Y es que, como explica Ballesteros, uno de los aspectos centrales del cine de Almodóvar es el concepto de *performance*, un cine que expone la naturaleza performativa de la cultura y de nuestra era, particularmente en cuestiones de género y sexualidad. Sus personajes (re)definen o (de)construyen sus identidades, generalmente en oposición a las normas sociales y sexuales establecidas («Performing identities» 71). El comportamiento culturalmente disidente y transgresivo rompe con el constructo cultural y reta las normas patriarcales.

¹² Hablamos aquí de un *devenir* y no de un *ser* de la identidad. La gran pugna entre la tradición y la modernidad se da entre la ontología (del *Ser*: tradicional) versus la metafísica del devenir (*ser multiple*: moderno).

¹³ Véase *Hacia una crítica de la razón patriarcal*. Barcelona: Anthropos, 1991.

¹⁴ Afirma Hélène Cixous en «Sorties», que las mujeres nacen en una sociedad dominada por un discurso masculino y logocéntrico que mantiene un sistema de oposiciones binarias. En la cultura occidental tradicional algunas de estas oposiciones hombre/mujer son: Actividad/Pasividad, Cultura/Naturaleza, Día/Noche, Padre/Madre, Cabeza/Corazón, Inteligible/ Sensible, Logos/Pathos («Sorties» 375).

El esposo y padre de familia, Antonio, vive en un claustrofóbico piso madrileño situado en frente de la M30 junto a Gloria, frustrada ama de casa, sus disfuncionales hijos —uno ligado al mundo de la droga y el otro a la prostitución—, y su madre, la abuela, a quien le apura el momento de abandonar la ciudad y sus sin sentidos para regresar sin más demora al pueblo. Antonio, un notable falsificador de caligrafía, ve pasar la vida desde el asiento de su taxi, incapaz de satisfacer a la familia en todos los sentidos, y lo único que le motiva es el recuerdo de su pasada vida en Alemania y la perspectiva de volver a ver su antigua amante, Ingrid Müller, una artista venida a menos para la que trabajó como chófer durante su estancia en el país germánico¹⁵.

El carácter de Antonio es el de un tirano, machista, autoritario y prepotente, con un comportamiento abusivo y despótico hacia Gloria, su esposa. Además, es un padre que se desentiende totalmente de los problemas de sus hijos. Se trata de un personaje que recibe a cambio la indiferencia de su familia, un desafecto y un desdén que se hacen obvios ante la falta de importancia que le dan a su muerte, una muerte ocurrida cuando Gloria, tras ser abofeteada por no haberle planchado una camisa, le golpea con una pata de jamón. El patriarca es aniquilado de una forma ridícula y esperpéntica que derriba, al mismo tiempo, cualquier alardeo pasado de superioridad machista. El único testigo del crimen es el lagarto «Dinero», crimen que queda sin resolver, eliminando de esta manera y sin castigo, al tiránico sujeto patriarcal. Como afirma Ballesteros, el film incide sobre todo en la burla de la figura del patriarca, «la configuración del esquema patriarcal en su definición psicoanalítica (freudiana o lacaniana) [...] es parodiada a lo largo de la película» («Feminidad almodovoriana» 72). Y en esta parodia se revela lo que se explora en este ensayo, que toda normativa es una construcción, una ficción, como lo son las supuestas cartas de Hitler a su amante que Antonio falsificó imitando la letra del dictador, o como lo es el plan de Lucas, un escritor desesperado que trama, con la colaboración de Antonio, la falsificación de las memorias de Hitler¹⁶. Antonio, además, quiere asegurarse de que su autoridad se transmite al hijo primogénito a través de la copia (reproducción, imitación, construcción) de su firma: «yo se la imitaba a mi padre y tú me la tienes que imitar a mí», así podrá sustituirle ante la ley. De nuevo un guiño al artificio.

¹⁵ La obsesión de Antonio por Ingrid Müller tiene un cierto parecido a la obsesión del profesor de instituto Rath (Emil Jannings) por la cantante de cabaret Lola-Lola (Marlene Dietrich) en la película *El ángel azul* (1930) de Josef von Sternberg. En ambos casos, tanto Rath como Antonio pierden su posesión del objeto deseado y terminan haciendo trabajos humildes. De hecho, la canción alemana que tanto le gusta a Antonio es de la misma época (de la república de Weimar).

¹⁶ Esto recuerda la «autobiografía» falsa de Clifford Irving, *The Autobiography of Howard Hughes* (1971), y la película de Orson Welles, *F for Fake* (1976), sobre un grupo de falsificadores— entre ellos Irving— que por un tiempo vivieron juntos en la isla de Ibiza. El tema le interesaba a Welles ya que para el cineasta norteamericano, el arte cinematográfico era el arte del engaño.

Pero el cuestionamiento de la masculinidad normativa se demuestra también con el personaje del exhibicionista que visita a Cristal, la vecina prostituta que encarna el concepto de la identidad performativa, ya que construye su identidad sexual y femenina por medio de los disfraces que utiliza para representar diversos papeles, según los deseos de sus clientes, apoyando así la visión de una feminidad socialmente construida. Tanto Gloria como Cristal asisten a la exposición de un ostentoso ego masculino de mano del exhibicionista quien, con caricaturesca soberbia, aires de superioridad, pedantería y petulancia, todo ello con grandes dosis de ridiculez, se congratula y lisonjea de su condición de varón, alabando y enaltecendo las funciones de su miembro viril mientras se despoja de la ropa, revelando un cuerpo escuálido y débil, nada más lejos del cuerpo masculino que se espera según la propaganda patriarcal, «es el fracaso, o más bien la parodia, de la mística masculinista» (Ballesteros «Feminidad almodovoriana» 79). Cristal finge complicidad con el festival machista de su cliente exhibicionista, mientras que Gloria, junto a su vecina, representa el papel de *voyeur*, sin que pueda dar crédito a tan grotesco y patético pavoneo viril. Tras la exhibición viene el acto sexual en el que el macho exige de Cristal que manifieste placer al sentir lo que su miembro sexual es capaz de hacer. Cristal continua con el espectáculo fingiendo placer, mientras se revisa las uñas ante tanto aburrimiento, para terminar la representación con un «¡Ay, qué bien me he quedao!» El orgasmo fingido se alinea con las caricias que Gloria le hace al moldeador de pelo, un falo seguramente más placentero que el que ridículamente intenta satisfacer a Cristal.

Como Cristal, otro personaje que encarna el concepto de la identidad performativa es el del mismo Almodóvar en su *performance* junto a Fanny McNamara quien, disfrazado de Scarlett O'Hara, escucha la canción que Almodóvar le canta en *playback*, *La bien pagá*, de Miguel Molina, una popular canción sobre una prostituta. Como declara Smith, esta escena de Almodóvar y McNamara funciona como una distracción *camp* de las brutalidades del régimen doméstico de Gloria (*Desire* 54). Pero esta escena también presenta un ejemplo del «cross-dressing» para deconstruir la normativa hegemónica sobre la identidad de género. Las apariciones de Almodóvar en *drag*, como explica Ballesteros, «are campy, parodic reappropriations of the folkloric representations of often homophobicly constructed gay characters in conventional Spanish cinema and embody the festive mood of the transition to democracy» («Performing Identities» 90). Este elemento *drag*, la representación arquetípica del *drag queen*, desvelaba la represión franquista y transgredía toda normativa de género. Era parte de una estética que se estaba dando fuera de las fronteras nacionales, como ocurría con las películas del ya mencionado John Waters quien, con *Divine* al frente y dentro de una estética *camp* que señala la artificialidad, la teatralidad, la exageración, el juego y el hu-

mor, socava, como Almodóvar, las tradicionales definiciones patriarcales sobre la identidad de género y la orientación sexual.

La comparación con Waters se hace comprensible ya desde *Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón* (1980) y hasta la actualidad. Ambos incluyen en su trabajo en general una amplia gama de identidades de género, sexualidades y comportamientos que desafían las definiciones tradicionales de masculinidad, feminidad y orientación sexual. También hacen uso en todas sus películas del melodrama, de la estética camp, kitsch, y ambos aluden a trabajos similares de Tennessee Williams, Russ Meyer, Douglas Sirk y Luis Buñuel, por ejemplo, y ambos retratan personajes arquetípicos, entre los que se encuentran el arquetipo de la femme fatal, drag queens, o transexuales¹⁷. Como afirman Brad Epps y Despina Kakoudaki, la obra de Almodóvar «has sparked transnational debates about everything from male-directed feminism and misogyny to the intersections of gay liberation and queer commodification» (12). El cineasta manchego concibe estas actuaciones «drag» de sus primeras películas, sobre todo, como una forma transgresiva de los personajes de expresarse dentro de las normativas de una sociedad heterosexual y de señalar, así, la naturaleza performativa del género y la sexualidad.

Este *performance* de los roles de género en donde se ha representado, paródicamente, la supuesta superioridad de lo masculino y la complicidad y entrega de lo femenino, sugiere de nuevo que Almodóvar cuestiona y critica el esencialismo de género y la violencia y la desigualdad que estas ideologías generan dentro de las interacciones específicas de género. Ni lo masculino es superior ni lo femenino se dobliga. La masculinidad heterosexual es un *performance* que no tiene nada que ver con la fisionomía de la mujer ni con su deseo, sino con la propagación de los mitos de la virilidad masculina que requiere a su vez un *performance* de la acatada feminidad de la mujer. Como se va a ver, también se parodia en esta película el ideal de la maternidad ejercido por el sistema patriarcal a través de los personajes de Gloria y de la abuela, teniendo en cuenta también a Juani, la vecina que maltrata física y psicológicamente a su hija con poderes telequinéticos.¹⁸

Si hemos visto en Gloria la representación de una frustradísima ama de casa —víctima de un esposo machista y egoísta— que sobrevive a duras penas las vicisitudes económicas en un núcleo familiar y social totalmente disfuncional y esperpéntico, también podemos ver representado en el personaje el cuestiona-

¹⁷ Para más información sobre Almodóvar y Waters véase la disertación de Brett Jessie Drummond «The Recycling of Filth: Transcultural Discourses in the Films of Pedro Almodóvar and John Waters». The University of Alabama, 2013.

¹⁸ Es interesante considerar una posible referencia a la película *Carrie* (1976) de Brian De Palma, basada en la novela de Stephen King, *Carrie* (1974).

miento de las normas de género. Gloria transgrede lo que se define comúnmente como una esposa y madre de familia, parodiando así el mito franquista de la familia nuclear como paradigma cultural español y el papel de la mujer-madre en dicha institución. Como explica Paul Julian Smith, Gloria destruye el ideal de la perfecta casada que debe sacrificarse por su marido y ser la madre perfecta (*Desire Unlimited* 53). El universo de Gloria se encuentra entre las paredes de las casas donde trabaja y las de un hogar que «por mucho que limpie, chica, no me luce nada», un espacio repleto de muebles y decorados gastados y pasados de moda, un lugar saturado de elementos *kitsch* que, como imitaciones o reproducciones que son de elementos del pasado¹⁹, quizá sean parte de la naturaleza paródica del film, en tanto que cuestiona, con irónica distancia crítica, toda creencia en la autenticidad y en la originalidad en un mundo en donde predominan la ficción y el artificio, como lo es en este caso la identidad de género. Como en todo elemento *kitsch*, todo es simulación.

Parodiando la imagen tradicional del ama de casa, la protagonista femenina, como síntoma de la desesperación vital en la que vive, permite que su hijo adolescente, Miguel, se vaya a vivir con el dentista, un descarado cínico pederasta —personaje interpretado con toda su morbosidad por Javier Gurruchaga. El hijo acepta este intercambio, a cambio de que el pederasta le cubra todas sus necesidades materiales. El desagradable comportamiento del dentista hacia el adolescente, con descaradas alusiones de acoso sexual, es aceptado por Gloria, quien reconoce en el pederasta una solución a una parte de sus problemas. Nada más lejos de las normas atribuidas al género femenino como madre. De la misma manera, acaba con la vida del marido con la misma pata de jamón que le va a servir para darle gusto al cocido que se encontraba preparando. Si bien es cierto que era víctima de abusos por parte del marido machista, la reacción de Gloria tras matar al marido es la de alguien sin el más mínimo escrúpulo o emociones: como si hubiera matado a una molesta cucaracha, más preocupada por atrapar al pequeño lagarto «Dinero» que llevaba impresas en su piel las rojas marcas del crimen. Según cita del propio Almodóvar «[Gloria] hace todo lo que tiene que hacer pero no registra nada y está incapacitada para pensar en ella misma o en los demás. Se ha convertido en una máquina» (Vidal 146).

Esta escena en la que mata a Antonio con una pata de jamón revela la ya mencionada presencia de Hitchcock y su «Lamb to the Slaughter», uno de los episodios de la serie de televisión titulada «Alfred Hitchcock Presents». Dirigida en 1957, trata de la situación de una devota ama de casa despreciada por su marido,

¹⁹ Según Herman Broch el kitsch se define a través de la adquisición de reproducciones del pasado, de imitaciones, ya sea en el arte, la arquitectura o la literatura. Véase *Kitsch, vanguardia y el arte por el arte*.

a quien acaba matando con una pierna de cordero congelada²⁰. Como ocurre en *¿Qué he hecho yo...?*, mientras los detectives recorren la casa en busca de pistas, la pierna de cordero se cocina y termina convirtiéndose en un festín: los detectives cenan y devoran con gusto el arma del crimen mientras se preguntan por su paradero. La diferencia está en que Almodóvar sustituye la pierna de cordero por una pata de jamón. Como explica Dona Kercher, la secuencia final de «Lamb to the Slaughter» muestra al equipo de detectives «feasting on the lamb/murder weapon at the dining room table» (71). Mientras, Mrs. Maloney, la autora del crimen, personaje interpretado por Barbara Bel Geddes, se encuentra a solas sentada rígidamente en una silla contra la pared de la sala de estar, empapelada con un papel cuyo diseño recuerda a los de la película de Almodóvar. Mrs. Maloney se regocija con una extraña sonrisa, malvada, «but at the same time idiotic smile [...] Her expression tells the viewer she has gotten away with the murder» (Kercher 71). La imagen de esposa perfecta y devota, tierna y cándida de la protagonista, contrasta tremendamente con el crimen cometido y su sonrisa perversa, transgrediendo, así, la imagen de esposa perfecta de la clase media americana. Así hace Almodóvar con Gloria, quien después de haber matado a su esposo, acepta hacerse cargo por un rato de la hija de su vecina, Vanesa, una niña maltratada por su madre y con poderes telequinéticos. La niña hace uso de sus poderes y ayuda a Gloria a empapelar la cocina en cuestión de segundos —una referencia a Mickey en *Fantasia* (1940)—, mientras que la sonrisa de Gloria recrea la satisfacción de Mrs. Maloney al final de «Lamb to the Slaughter». Como afirma Kercher, «[the] viewer sympathizes with the female leads through reaction shots, which symbolize their freedom in the domestic realm» (Kercher 73).

La figura del detective jefe revela también el cuestionamiento de las estructuras de poder y de las normas de género. Se nos presenta al comienzo de la película como un hombre sexualmente impotente, incapaz de llevar a buen término un breve desliz con Gloria, quien buscaba un apresurado desahogo a las constricciones de su insatisfactoria e insípida vida, en las duchas del lugar de

²⁰ El papel de la «buena esposa» interpretado por Barbara Bel Geddes, actriz rubia, típicamente americana que nos recuerda a una Doris Day (quien también apareció en varias películas de Hitchcock), contrasta con la imagen idealizada de la ama de casa de los programas de televisión norteamericanos como *Leave it to Beaver* (1957-1963) y *Father Knows Best* (1954-1960). Aquí la esposa, que está embarazada, mata al marido que la va a dejar por otra mujer, y al igual que Gloria sonríe al final. En los programas norteamericanos de los años 50 los maridos no eran mujeriegos sino hombres responsables, las esposas eran sumisas amas de casa que sabían que «father knows best» y jamás matarían a sus esposos, y los hijos eran inocentes y buenos. La diferencia aquí reside en el hecho de que el episodio «Lamb to the Slaughter» fue basado en un cuento del escritor británico, Roald Dahl. Sólo desde afuera, como en el caso de Dahl, se podía presentar la ficción de la «perfecta» familia americana y todo lo que quedaba fuera de ese marco epistemológico; es decir todo lo que la televisión americana quería ignorar. Y en el caso de Almodóvar, bien se podría decir algo parecido. Gloria y su familia, han dejado de representar la familia española idealizada anteriormente por el franquismo.

trabajo, un estudio de artes marciales. Más tarde reconocemos al impotente en la figura del detective. Su autoridad es tan flácida y pequeña como su miembro viril y, en contra de lo que se espera en todo género negro, el crimen no se resuelve y por lo tanto no hay castigo. Cuando Gloria regresa a trabajar como mujer de la limpieza en el estudio de artes marciales, se encuentra de nuevo con el detective impotente y le confiesa que ella ha sido quien mató a su esposo con la pata de un jamón. El detective rechaza esta historia, piensa que Gloria está perturbada, pasa por alto lo obvio y subestima a la protagonista. Como los detectives en «Lamb to the Slaughter», el rechazo de la confesión de Gloria muestra que la sociedad patriarcal no está preparada para aceptar el papel cambiante de la mujer (Kercher 74). Otra parodia que, recordando a Butler, expone la ilusión de la identidad de género «as an intractable depth and inner substance» (200). El género se presenta así como un acto, una construcción, el efecto de una performatividad políticamente y sutilmente impuesta.

El personaje de la abuela también transgrede toda norma de género. Como todos los personajes, la madre de Antonio se encuentra atrapada entre las paredes del piso donde está obligada a vivir, y expresa su frustración a través de los diálogos que mantiene, sobre todo con su nieto mayor, empleando un lenguaje discordante con su edad —«me flipan», «a ti no te enrollan», «paso total»—, un lenguaje más acorde con el mundo social y económico del joven nieto traficante de drogas que con el lenguaje que se espera de cualquier buena abuela de familia. La abuela, adicta a su vez a las burbujas del agua con gas y a las máquinas tragaperras —«tengo un vicio, es lo único que me gusta de Madrid»— sueña con el regreso al pueblo, único lugar de salvación ante su crisis existencial. Su comportamiento dista mucho de ser el que dicta las normas de su género: le vende botellas de agua de Vichy a su hijo, anima a sus nietos a no seguir con los estudios y no le afecta en lo más mínimo la muerte de Antonio. Cuando una vecina le da el pésame, se limita a contestar con un simple «Ya»:

— «Supe lo de tu hijo, te acompaño en el sentimiento».

— «Ya». ... «En el pueblo, ¿se ha muerto alguien?»

El retorno al pueblo es inminente, y con ella se marcha el nieto mayor, rompiendo el orden dentro del sistema patriarcal al que pertenece Gloria. Curiosamente, el personaje del niño adolescente que se vendió al pederasta dentista, es el que va a restaurar el vínculo patriarcal, porque toda casa «necesita un hombre», dando así sentido a la vida de Gloria y, como vamos a ver, dejando abierto el escenario de la representación.

Más allá de ser una crítica sociopolítica que denuncia las condiciones de vida en un Madrid periférico que parece estar lejos del despertar que supuso la

movida madrileña, y un estudio psicoanalítico del estado emocional y mental de Gloria —personaje representado magistralmente por Carmen Maura—, *¿Qué he hecho yo...?* es una parodia que critica las esencialistas concepciones de la identidad de género y confirma lo que Butler manifiesta, que el género es una construcción: el género no es lo que uno *es*, sino lo que uno se *hace*, o en otras palabras, es algo que se hace o produce dentro del discurso, así como también hace al sujeto. La identidad de género no debe entenderse como algo que emana de una supuesta esencia natural, universal y estable (hombre o mujer) sino como algo fluido que se forma y se reforma con la repetición de ciertos actos sociales, algo construido que resulta de lo que hacemos, de cómo nos posicionamos en el mundo y del efecto que los entornos sociales y culturales tienen sobre nosotros.

¿QUÉ HE HECHO YO PARA MERECEER ESTO? Y LA EPISTEMOLOGÍA DE LA IGNORANCIA

En la introducción de *Race and Epistemologies of Ignorance*, se explica que a veces, lo que se ignora no es simplemente un vacío en el conocimiento, sino que, a menudo, esa falta de conocimiento se produce con fines de explotación y dominación. A veces los del centro no permiten que los marginados adquieran conocimiento, y a veces, los del mismo centro son los que sufren la ignorancia de la injusticia y la opresión²¹. Como este libro atestigua, rastrear lo que se desconoce y las políticas de la ignorancia puede ser un elemento clave de análisis epistemológico, social y político, ya que tiene el potencial de revelar el papel del poder en la construcción de lo que se conoce y proporcionar una visión de los valores políticos que funcionan en nuestras prácticas de conocimiento. Pero por supuesto, es mucho más fácil proponer esto que llevarlo a cabo. El poder de los discursos institucionales asegura su hegemonía a través de reglas normativas que hacen que su cuestionamiento sea, si no imposible, sumamente difícil. Para lograrlo hay que salirse de las reglas del juego, y recurrir a nuevas contra-estrategias que utilicen, o quizás hasta inventen, *otro* lenguaje. Y aquí es donde vemos, por ejemplo, los recursos fílmicos de Almodóvar para demostrar lo escondido detrás de la epistemología de ignorancia. Con esto me refiero a la hipérbole de la

²¹ Precisamente esto es lo que dice Gloria Anzaldúa del «machismo» del hombre latino; que él mismo es víctima de una invención de la masculinidad. «The modern meaning of the word 'machismo,' as well as the concept, is actually an Anglo invention... Today's macho has doubts about his ability to feed and protect his family. His 'machismo' is an adaptation to oppression and poverty and low self-esteem. It is the result of hierarchical male dominance...The loss of a sense of dignity and respect in the macho breeds a false machismo which leads him to put down women and even to brutalize them» (105). Claro, entender el origen de la violencia de la masculinidad no significa excusarla, dice Anzaldúa, sino señalarla con el propósito de exigir cambios concretos en la sociedad. «Men, even more than women, are fettered to gender roles» (106). La liberación de la mujer es la liberación del hombre también —de las categorías ontológicas que terminan oprimiendo a todos.

parodia en *¿Que he hecho yo...*, que sirve para destapar lo que el campo normativo epistémico encubre presentándolo como natural.

Al llevar la lógica hasta sus últimas conclusiones, Almodóvar nos hace ver lo que a nadie le conviene ver: que todo es una ficción, un *performance*. De hecho, lo que parece estar haciendo Almodóvar en este film es aludir a lo que define el fin del teatro del absurdo, es decir, demostrar que lo absurdo (*performance*) es lo que define nuestras vidas, aunque se ignore. Recordemos por un momento que la película empieza haciendo referencia al mismo rodaje, con la presencia de las cámaras, las luces y todo el *atrezzo* del rodaje²². Estamos en una película, a veces violenta y opresiva, con determinados roles, y esto es lo que se ignora por la sociedad. No es casual que *¿Qué he hecho...*? sea una película de la post-transición, un momento en la historia de España en el que se ignoró mucho de lo que había ocurrido en el país en los últimos 37 años. De hecho, la violencia de la masculinidad fue precisamente una de las cosas que se intentó encubrir con la nueva moral sexual.

En relación a la aceptación de toda normativa social, Linda Alcoff explica en su artículo «Epistemologies of Ignorance. Three types» que uno podría asentir a la idea general de que las identidades sociales pueden conferir motivaciones para desarrollar una conciencia crítica frente a las creencias y los valores convencionales (Alcoff 44)²³. Dice Alcoff que la ley de la entropía actúa también en la esfera o campo de las creencias: tendemos a conservar las creencias que tenemos hasta que nos sentimos forzados a cuestionarlas (45). ¿Y qué nos hace cuestionar nuestras creencias? Se puede argumentar que suele ser un evento o una serie de eventos que llaman la atención sobre su naturaleza ficticia que, hasta ese momento, se ha confundido con lo «real». En el campo del arte, lo que destapa la epistemología de la ignorancia es el lenguaje, sea escrito o visual, que nos hace reconocer que la verdad consabida es una invención de la retórica. Más allá de eso, la retórica, los discursos normativos, son producto de la voluntad de poder. Esta fue la propuesta de Nietzsche sobre el lenguaje y también en nuestra época la de Foucault.

Afirma Alcoff que esta tendencia universal se aplica a diferentes conjuntos de creencias, dado que cada uno empieza su madurez epistémica con diferentes grupos de compromisos epistémicos, dependiendo de los accidentes de nuestro nacimiento. Nuestro juicio sobre la coherencia y la verosimilitud dependerá en

²² Esto nos recuerda la película de François Truffaut, *La nuit américaine* (1973), un film dentro de un film, dirigido por Truffaut (director y actor a la vez). El término *la nuit américaine* o la «noche americana» es la traducción del término fílmico «day for night», que se refiere a la técnica de filmar una escena a la luz del día, usando luces y filtros para hacer parecer que la escena está tomando lugar por la noche; una técnica que apunta a la artificialidad del cine.

²³ Todas las citas en español del artículo de Linda Alcoff son mi traducción.

gran parte de lo que está en nuestro conjunto de creencias central (45). Estas creencias son las que llevamos con nosotros de lugar a lugar, lo que Gadamer llama un «horizonte» hermenéutico. Como lo define Gadamer, el «horizonte» es «the range of vision that includes everything that can be seen from a particular vantage point» (Gadamer 302). El horizonte de nuestra tradición cultural no es entonces un mero instrumento de visión, sino la condición en la cual ocurre la visión.

Almodóvar nos presenta el otro lado de ese horizonte hermenéutico tradicional y, como diría Foucault, por un lado el micro-fascismo de la vida cotidiana y, por otro, la posibilidad de salirse de tal espacio jerarquizado y opresivo. Gloria, quien al final contempla la idea de suicidarse inclinada sobre la barandilla del balcón, ve llegar a su hijo menor, quien ha regresado a la casa para convertirse en el «hombre» o «amo» de casa y, con eso, cerrar la laguna del deseo por la figura simbólica y jerárquica del padre. No sabemos lo que pasará, al romper el escenario de la representación todo queda abierto, y los roles de identidad se hacen líquidos: negación de la ficción de los roles fijos. Bien se podría afirmar que el cine de Almodóvar, en general, nos hace cuestionar nuestras creencias iluminando la ignorancia que generan los sistemas opresivos. *¿Qué he hecho yo para merecer esto?* es buen ejemplo de ello, y es que nunca se sabe lo que puede esconder, o lo que puede haber más allá de lo que aparentemente parece ser un buen cocido madrileño.

BIBLIOGRAFÍA DE REFERENCIA

- Alcoff, Linda. «Epistemologies of Ignorance. Three types». *Race and Epistemologies of Ignorance*. Eds. Shannon Sullivan and Nancy Tuana. Albany: State University of New York Press, 2007
- Amorós, Celia. *Hacia una crítica de la razón patriarcal*. Barcelona: Anthropos, 1991
- Anzaldúa, Gloria. «La conciencia de la mestiza/Towards a New Consciousness» *Borderlands/La Frontera: The New Mestiza*. San Francisco: Aunt Lute Books, 1999. 99-113
- Ballesteros, Isolina. «Feminidad almodovariana o la deformación grotesca del sistema patriarcal: ¿Qué he hecho yo para merecer esto? (1984) y Mujeres al borde de un ataque de nervios (1988)». *Cine (In)surgente: textos filmicos y contextos culturales de la España postfranquista*. Madrid: Fundamentos, 2011. 57-91
- . «Performing Identities in the Cinema of Pedro Almodóvar». *All About Almodóvar: A Passion for Cinema*. Eds. Brad Epps and Despina Kakoudaki. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2009. 71.100.
- Bourdieu, Pierre. *La dominación masculina*. Barcelona: Anagrama, 2000
- Broch, Hermann. *Kitsch, vanguardia y el arte por el arte*. Tran. Carlos Manzano. Barcelona: Tusquets, 1979
- Butler, Judith. *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*. 1990. New York: Routledge, 2006
- . *Undoing Gender*. New York: Routledge, 2004
- Cixous, Hélène. «Sortie». *Continental Philosophy: An Anthology*. Eds. William McNeil and Karen S Feldman. Oxford: Blackwell, 1998. 374-9
- D'Lugo, Marvin, and Kathleen M. Vernon, eds. *A Companion to Pedro Almodóvar*. West Sussex: Wiley-Blackwell, 2013
- Drummond, Brett Jessie. «The Recycling of Filth: Transcultural Discourses in the Films of Pedro Almodóvar and John Waters». Diss. The University of Alabama, 2013.
- Epps, Brad, and Despina Kakoudaki, eds. *All About Almodóvar: A Passion for Cinema*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2009
- Gadamer, Hans-Georg. *Truth and Method*. New York: Continuum, 2004
- Grenier, Richard. «'What Have I Done' Depicts A Funny, Unfamiliar Spain». *The New York Times*. 30 Mar. 1985. Web. 1 Dic. 2013.
- Hutcheon, Linda. *The Politics of Postmodernism*. London: Routledge, 1989
- . *A Theory of Parody. The Teachings of Twentieth-century Art Forms*. Illinois: University of Illinois Press, 2000
- Kercher, Donna. «Almodóvar and Hitchcock. A Sorcerer's Apprenticeship». *A Companion to Pedro Almodóvar*. Eds. Marvin D'Lugo, and Kathleen M. Vernon. West Sussex: Wiley-Blackwell, 2013. 59-87
- Labanyi, Jo, and Tatjana Pavlovic. *A Companion to Spanish Cinemas*. West Sussex: Wiley-Blackwell, 2013
- Martínez-Carazo, Cristina. *Almodóvar en la prensa de Estados Unidos*. Valencia: Universitat de Valencia, 2013.

- Seguin, Jean-Claude. «Is there a French Almodóvar?». *A Companion to Pedro Almodóvar*. Eds. Marvin D'Lugo, and Kathleen M. Vernon. West Sussex: Willey-Blackwell, 2013. 432-52
- Smith, Paul Julian. *Desire Unlimited: The Cinema of Pedro Almodóvar*. London: Verso, 1994
- . «Pedro Almodóvar». In «Auteurism and the Construction of the Canon». D'Lugo, Marvin and Paul Julian Smith. *A Companion to Spanish Cinemas*. Eds. Jo Labanyi and Tatjana Pavlovic. West Sussex: Willey-Blackwell, 2013. 113-51
- Sullivan, Shannon and Nancy Tuana, editors. *Race and Epistemologies of Ignorance*. Albany: State University of New York Press, 2007
- Vidal, Nuria. *El cine de Pedro Almodóvar*. Barcelona: Destino, 1988