

Universidad Pompeu Fabra

El rostro del extranjero

La máscara como representación del fuera de campo

Cruïlles contemporànies entre cinema, televisió i còmic

Master de Estudios de Cine y Audiovisual Contemporáneos
(Programa Internacional)

Marina Parés Pulido

CALIGULA : [...] Couvrons-nous donc de masques. Utilisons nos mensonges. Parlons comme on se bat, couverts jusqu'à la garde. Cherea, pourquoi ne m'aimes-tu pas ?

CHEREA : [...] parce que je te comprends trop bien et qu'on ne peut aimer celui de ses visages qu'on essaie de masquer en soi.

Caligula, Acto III, escena VI

A. Camus

ÍNDICE

	<i>Página</i>
1. Introducción: el rostro en el cine	1
2. La relación entre el cuerpo y la máscara	2
3. El individuo como receptor de múltiples identidades: la máscara y lo grotesco	5
4. La máscara como heterotopía: sobrevivir al caos y a la muerte	7
5. Conclusiones	10
Bibliografía	12
Filmografía	13
Otras obras citadas	13

1. Introducción: el rostro en el cine

El primer diálogo pronunciado por el doctor Ledgard en *La piel que habito* (2011, P. Almodóvar) contiene ya la semilla de lo que será la gran pregunta planteada por el film: ¿cuánto de la identidad se refleja en el rostro? Es decir, ¿en qué medida las facciones pueden representar el Yo interior? Para Ledgard, “El rostro nos identifica. A las víctimas de un incendio no les basta con salvar su vida: necesitan tener un rostro. Aunque sea el de un muerto”: lo importante no es tanto conservar el rostro inicial, sino tener una cara, *la que sea*.

La afirmación de Ledgard parece entrar en particular resonancia con el cine en el que, salvo contadas excepciones como *El hombre invisible*, se requiere tener, al menos, un cuerpo. Así pues, como han señalado diversos autores, el cuerpo es uno de los factores privilegiados en la pantalla que, sin embargo, se encuentra gobernado por diferentes tensiones, entre las que podemos citar algunas como la de la transparencia (el cuerpo del actor que se borraría frente a la inmaterialidad del personaje) y la inmanente carnalidad de éste debido a la ontología de la imagen filmica¹; entre cuerpo completo y la confrontación a sus partes²; y, más recientemente, entre cuerpos como exaltación de la belleza y cuerpos mutilados³, entre el “cuerpo perfecto y el cuerpo inválido o bien del extranjero”⁴, ya que éste último representa al Otro por excelencia, al que se desvía de la norma –volveremos a este punto más adelante.

Estas tensiones se traducen también en la representación del rostro, la parte del cuerpo privilegiada en la representación, tal vez por su capacidad expresiva y de identificación del individuo. Pero, sin embargo el que era “tal vez el único soporte del aura en un período considerado post-aurático y mecanizado, el rostro, no ha podido soportar en los últimos tiempos las asechanzas que sufre el cuerpo, la anatomía, en la postmodernidad”⁵: quizá por eso ahora sean intercambiables y el de un muerto pueda valer para restituir el de un vivo. Quizá por esto también, en la escena de la conferencia citada anteriormente, Ledgard emplee una proyección de una serie de seis caras informes, un conjunto de músculos para acompañar su explicación: el rostro, en esta pérdida de unicidad, ya no tendría así nada de aurático.

Por otro lado, si el cine tiene la capacidad de *dar* un rostro a lo que no es humano⁶, también tiene la capacidad de conseguir “lo contrario, borrar los poderes expresivos del rostro, bien

¹ NACACHE, J. *El actor de cine*. Barcelona: Ediciones Paidós, 2006.

² DOUCHET, J. “Le visage comme révélation, le geste comme signe, le corps découpé comme figure, le corps plein comme opacité” en *L'invention de la figure humaine : le cinéma. L'humain et l'inhumain*, París: Cinémathèque française. Jean Douchet, p. 113-121

³ SÁNCHEZ-BIOSCA, V. *Una cultura de la fragmentación. Pastiche, relato y cuerpo en el cine y la televisión*. Valencia: Filmoteca de la Generalitat Valenciana, 1995, pp. 141-144

⁴ GRUNERT, A (dir.) *Le corps filmé*. Condé-sur-Noireau (Calvados): C. Corlet. Colección CinémAction, 2006, p. 15

⁵ SÁNCHEZ-BIOSCA, V. Op. cit., p.198

⁶ Basta con pensar en todas las ficciones que presentan personajes antropomórficos pero no humanos e incluso al tratamiento de animales en ciertas películas como en *Les yeux sans visage* por la forma de

enmascarándolos o bien congelándolos” y así deshumanizarlos⁷. Deshumanización que, creada por medio de la máscara o por medio de los efectos técnicos, parece entrar en conflicto con lo anteriormente expuesto: si el rostro es la parte del cuerpo con mayor expresividad, ocultarlo conlleva algún tipo de significación –como si la fiabilidad del rostro flaquease.

Así, ¿qué ocurre cuando el rostro se vuelve la expresión máxima de la alteridad, contagiado por la patología cada vez más presente en el cine⁸? ¿Qué ocurre cuando un cuerpo patológico es enmascarado y, sobre todo, qué significado adquiere esa máscara? Si retomamos las líneas de *Calígula* (1943, A. Camus) (“no se puede amar aquel rostro que uno intenta ocultar en sí mismo”), podríamos plantear la siguiente hipótesis: si aquello que yace bajo la máscara es lo que se quiere ocultar, la máscara actuaría como un límite que inevitablemente pondría de manifiesto la existencia de lo patológico. De esta manera, si así fuese, en la máscara podrían verse las trazas de lo rechazado.

2. La relación entre el cuerpo y la máscara

Si, como hemos expuesto, ni siquiera el rostro escapa a la patología del cuerpo en el cine contemporáneo y teniendo en cuenta que partimos de *La piel que habito*, no parece infundado preguntarse sobre la relación entre cuerpo y personalidad como antesala de la máscara. Esta analogía, por otro lado, parece sostenerse con más fuerza empleando el concepto de Yo-Piel de Anzieu así como refiriéndonos a *Los ojos sin rostro* (*Les yeux sans visage*, 1960, G. Franju), película que puede darnos claves de lecturas para la que aquí nos concierne.

Para Anzieu, el Yo-Piel es una figuración psíquica de la piel física, gracias a la cual el “Yo hereda [de la piel] la doble posibilidad de establecer barreras (que se convierten en mecanismos de defensa psíquicos) y de filtrar los intercambios (con el Ello, el Superyo y el mundo exterior)”⁹. La piel contiene pues en sí misma un carácter paradójico que encuentra ciertos ecos del psiquismo: a la vez que intenta equilibrar las perturbaciones exógenas que llegan al individuo, en ella quedan inevitablemente inscritas las trazas de dichas perturbaciones. Así, Anzieu concluye que, al igual que clásicamente se ha considerado a los ojos como el espejo del alma, bien podría serlo también la piel¹⁰. Este paso de los ojos a la piel es, como ya se ha adelantado, el que quizá se realice con el paso del film de Franju al de Almodóvar.

encuadrarlos, como ha desarrollado INCE, K. En “Visagéité, la figure humaine et l’(un)humanité dans le cinéma de Georges Franju” en *CinémAction*, n. 118, 2006, pp. 96-102.

⁷ “à l’inverse, effacer les pouvoirs expressifs du visage, soit en les masquant soit en les figeant, déshumanise”. Ibidem, p. 97.

⁸ BRENEZ, N. *De la figure en général et du corps en particulier. L’invention figurative au cinéma*. Louvain-la-Neuve: De Boeck Université, 1998.

⁹ “De cette origine épidermique et proprioceptive, le Moi hérite la double possibilité d’établir des barrières (qui deviennent des mécanismes de défense psychiques) et de filtrer les échanges (avec le Ça, le surmoi et le monde extérieur)”. ANZIEU, D. *Le moi-peau*. Paris : Dunod, 1995, p. 62.

¹⁰ Ibidem., p. 39

Mientras que en el primero *Christiane* se verá *condenada* a llevar la máscara durante casi toda la película (siendo pues sus ojos bajo la máscara lo que contribuyen a crear el pathos del personaje¹¹), en *La piel que habito* la máscara no aparecerá más que durante unos instantes del film –volveremos más tarde a ello-. Sin embargo, parafraseando a Ledgard, sí que se verá obligada a llevar un *body*, una segunda piel a la que se tendrá que acostumbrar, al igual que *Christiane* a su máscara –como le dice Génessier: “*Christiane*, tu máscara. Será mejor que te acostumbres a usarla [...] hasta que tengamos éxito”.

De esta forma, la piel de Vera se convierte en la primera máscara de Vicente que, al igual que la túnica envenenada con la que Deyanira hace enloquecer a Heracles¹², se pega a su cuerpo y, en un eco del gesto del héroe griego, intenta romper este envoltorio destructor –aunque sea aquí a nivel psicológico- que constituye su nueva piel. Así, dos intentos de suicidio se suceden en el film: el primero con un cuchillo¹³ con el que se corta la yugular y un segundo en el que se corta las venas con las cubiertas de unos libros. Y sin embargo, Vicente realmente no quiere morir: como le indica Ledgard, en ninguno de los dos intentos hace peligrar realmente su vida.

Por otro lado, acabará por asumir esta nueva piel, esta túnica envenenada que se le ha impuesto -o más bien fingirá que lo hace, aceptando maquillarse, vestirse y comportarse como Ledgard desea- para así poder devolver el castigo hacia su captor. Así, la aceptación de este nuevo status no conlleva la alineación de Vera con Vicente, lo que se traduciría en una separación de las tres funciones del Yo-Piel (sobre, pantalla y tamiz) si retomamos la terminología de Anzieu: la piel física se vuelve manifiestamente un sobre que recoge al individuo pero que, en la ausencia de correspondencia con la piel psíquica, proyecta una imagen que ya nada tiene que ver con su yo interior. Esto queda manifiesto en una escena hacia el final del film, en la que mientras Ledgard le espera en la cama, Vera ve la fotografía de Vicente en la sección de desaparecidos de un periódico y la besa: el yo que mira no es el yo que ve y, sin embargo, quiere aprehenderlo.

Si sustituimos el ‘yo’ por ‘ego’ y si el “*ego* enunciado en seguida se atrinchera frente a *ego* enunciante, y precisamente porque es el *mismo*, y porque de esta manera es *ego*: identidad atrincherada, identificado atrincherado, idéntico a su atrincheramiento¹⁴”, ¿no podríamos ver aquí una confluencia de estos dos egos que sin embargo, al enunciarse se superponen a su propio cuerpo haciendo de éste el obstáculo último de su relación? Cuerpo que se vuelve algo externo, una máscara que cubre al individuo sin dar cuenta de la complejidad de sus facciones.

¹¹ INCE, K. Op. cit., p. 99

¹² ANZIEU, D. Op. cit., p. 74.

¹³ Vera, consciente de su condición de experimento de laboratorio, le grita a Ledgard en este momento “Si sigues bajando, me corto el cuello y se te acabó el juguete”: ¿eco de la relación de la histérica de la Salpêtrière con Charcot, que se encargaba de ponerlas en escena para sus clases magistrales, disponiendo de ellas libremente? (DIDI-HUBERMAN, G., *Invention de l'hystérie: Charcot et l'iconographie photographique de la Salpêtrière*. París: Macula, 1982.). Volveremos más tarde a este punto.

¹⁴ NANCY, J.L. *Corpus*. Madrid: Arena Libros, 2010, p. 25.

Si con Canguilhem consideramos que “el estado de salud es la inconsciencia del sujeto con respecto a su cuerpo” y que “a la inversa, la conciencia del cuerpo se produce en el sentimiento de los límites”¹⁵, ¿no podríamos ver en esta toma de conciencia del cuerpo un síntoma que normalmente se consideraría como propio de la patología? En ésta, el Yo tiene “sensaciones difusas de malestar, un sentimiento de no vivir su vida, de ver funcionar su cuerpo y su pensamiento desde fuera”¹⁶: así, no es exactamente que Vicente/Vera sea patológico en cuanto a que Vicente esté comprendido en el cuerpo de Vera, sino a la relación con un cuerpo que no le pertenece, dando un nuevo matiz a la idea de patología.

Quizá, más que de enfermedad se debiese hablar de alteridad, de una intrusión y extranjería en el sentido en el que habla Nancy. Es como si a Vicente no le quedase “nada más que la “propia inmersión en mí de un “yo mismo” que nunca se había identificado como ese cuerpo [...] y que contemplaba de repente”¹⁷: así, se vuelve extranjero frente a sí mismo, en un nuevo estatus que “excede a todas mis posibilidades de representación”¹⁸. Ahora bien, en esta situación que excede prácticamente lo representable, ¿no podemos ver una inscripción del fuera de campo en la pantalla? Si con Foucault además afirmamos que el individuo considerado como anormal en una sociedad dada es creado a partir de la encrucijada de saber y poder, constituyendo sin embargo su límite necesario¹⁹, quizá podríamos ver en estos individuos que sobrepasan toda posibilidad de representación, extranjeros ante sí mismos, no sólo un *defecto* representativo fílmico, sino también una inclusión en la imagen del fuera de campo social, normativo.

Por otro lado, en la acción básica de la vida psíquica del individuo de “dar cuenta de sí mismo” (*accounting*)²⁰, en la que busca justificar sus actos y su coherencia interna para llevar a cabo un correcto proceso de subjetivación, éste ha de remitirse a las estructuras sociales en las que se ha generado. Pero, ¿cómo hacerlo cuando en este sistema de saber no se recoge la posibilidad de su existencia? Incongruencia insuperable que, sin embargo, se encuentra en casi todos los individuos pero que, debido a la garantía de la normalidad incuestionable derivada del saber/poder, acaba por “referirse a los monstruos para determinarla”²¹: una vez más, al que escapa de la norma que, sin embargo, se asemeja cada vez más al individuo normal²².

¹⁵ CANGUILHEM, G. *Lo normal y lo patológico*. Buenos Aires: siglo XXI, 1971, p. 67.

¹⁶ ANZIEU, G. Op. cit., p. 29.

¹⁷ NANCY, J. L. *El intruso*. Madrid: Amorrortu editores, 2007, p. 18.

¹⁸ *Ibidem*, p. 26.

¹⁹ FOUCAULT, M. “Le jeu de Michel Foucault”, en *Ornicar?*, n. 10, julio 1977.

²⁰ BONNAFOUS-BOUCHER, M. “De la domination par la violence éthique à la subjectivation” en *Sexualités, Genres et Mélancolie: s’entretenir avec Judith Butler*. París: Campagne première, 2009, p. 156.

²¹ “C’est pourquoi il est préférable de se référer aux monstres pour la déterminer”, DIDI-HUBERMAN, G. Op. cit. p. 39.

²² Basta con señalar la proliferación de personajes patológicos con apariencia de total normalidad (*American Psycho*, 2000; o *La Pianiste*, 2001, entre tantas), que también se ha hecho eco en el panorama español con *Canibal* (2013, M. Martín Cuenca), *La herida* (2013, F. Franco) o *Las horas del día* (2003, J. Rosales).

De esta manera, quizá podríamos ver en la máscara una cristalización de todas estas tensiones: Vera la llevará tan sólo en el momento de tránsito, en el que Vicente no ha asimilado aún lo ocurrido; Christiane la llevará para ocultar su rostro devastado, que apenas se dejará ver mediante una serie de planos desenfocados que dan lugar, además, a una reacción de pánico ante la chica que la ve sin la máscara...

3. El individuo como receptor de múltiples identidades: la máscara y lo grotesco

Así, la afirmación de Daney según la cual “la representación [...] [es] un travesti que, sobre todo, no puede decir nada sobre la naturaleza de las cosas, de su heterogeneidad, de su mutación”²³ parece cobrar aquí su sentido más literal, como si *La piel que habito* pusiese en evidencia esta falla bajo la apariencia de la máscara. Presentada de una forma radicalmente diferente, quizá se podría ver la misma idea subyacente en *Holy Motors* (2012, L. Carax).

En este film, para poder abordar todas sus citas diarias, Oscar se prepara en la limusina un dossier que, como si fuese el de un actor, contiene las coordenadas básicas de la persona a interpretar: una fotografía del rostro, de la casa, del arma y algunas líneas de diálogo que deberá repetir. Oscar puede ser cualquiera, tanto víctima como verdugo (asesinándose por dos veces en el film, una en un almacén en el que acaba gravemente herido y otra en el ataque en una terraza, en la que asesina al banquero que interpretaba al inicio del film). Sin embargo, al tomar presumiblemente los aspectos más externos de las personas a las que interpreta, reductibles a unas cuantas frases –al igual que sucede en *Alpeis (Alps)*, 2011, Y. Lanthimos–, o incluso a una serie de movimientos (en la escena del *motion capture*), ¿no podríamos ver que ambas películas realizan una tipificación, en la que se “designa menos un atributo del referente [...] que un concepto [...] cuyo referente [...] en particular, no habría sido más que un atributo”²⁴? Así, no tendríamos a Denis Lavant interpretando a un padre de familia por ejemplo, sino a todos los padres de familia canalizados en Denis Lavant (que bien puede ser aquél que va a recoger a su hija a una fiesta o aquél que tiene una familia de monos); no a un banquero, sino *al* banquero.

Esto parece ir una vez más en detrimento de la capacidad del individuo de “dar cuenta de sí mismo”: si ésta acción es un acto que sirve para dar pie a una subjetividad coherente que contemple la pluralidad de formas experienciales que conforman al sujeto²⁵, en estos individuos que tienden a la tipificación, la pluralidad de las formas interiores pasan a cristalizarse en una pluralidad de formas exteriores. Así, más concepto que atributo, los rostros de Oscar y los

²³ “[...]un travesti qui ne peut surtout rien dire sur la nature des choses, leur hétérogénéité, leur mutation”. DANNEY, S. y BONITZER, P. “L’écran du phantasme” en *Cahiers du cinéma*, n.236-237, marzo-abril, 1972. p. 40.

²⁴ “moins un attribut du référent [...] qu’un concept [...] dont le référent [...] n’aurait été qu’un attribut”. DIDI-HUBERMAN, G. Op. cit., p.46.

²⁵ BONNAFOUS-BOUCHER, M. Op. cit., p. 170.

interpretados por los personajes de *Alpeis* son *casi-rostros*²⁶, caras que generalizan un tipo de personalidad a partir de rasgos físicos concretos y que contienen en ellas “la unión sintética de lo universal y de lo singular: el rostro asignado al régimen de representación²⁷”. Los casos de Vera y de Christiane, aunque diferentes en tanto a que no buscan suplantar la identidad de nadie, sí que aspiran a conseguir una nueva propia que combine esta pluralidad de experiencias escindidas, a superar el desnivel creado entre la función sobre y la función de pantalla del Yo-Piel comentada anteriormente.

Además, si tenemos en cuenta que una máscara es el *casi-rostro* por excelencia, ¿no podríamos ver en ella la otra cara de las mutaciones de Oscar y de los miembros del grupo *Alpes*? La palabra máscara viene del latín vulgar “masca” y servía para designar tanto a una máscara como a una bruja, “conteniendo así la idea de lo sobrenatural, la fealdad o el miedo en su origen”²⁸, por lo que no es de extrañar que se emplease en ciertos rituales tribales para conjurar a los muertos. Utilizada también para ocultar el rostro en la tragedia clásica griega, Simmel²⁹ se valió de esta terminología para designar la perfecta correspondencia entre actor y personaje (que, a su vez, puede equipararse a la del individuo con respecto a la sociedad).

Tal es la relación que acaba por tener Christiane con su máscara: al principio se trata de un objeto externo, al que se tendrá que acostumbrar como hemos visto. Todos los espejos de la casa estarán por ello cubiertos y sólo los retratos recuerdan cómo era su verdadero rostro: la máscara es la representación de la extranjería que mantiene Christiane respecto a sí misma, que la obliga a estar recluida en la mansión y a acariciar la tela negra que le impide reflejarse. Sin embargo, en su acto de sublevación contra su padre podría verse una aceptación de la máscara como el rostro e, incluso, una naturalización de ésta: antes de escapar de la mansión, liberará a los perros que se vengarán del doctor, asesinándole; por otro lado, ella comenzará a caminar por el bosque, como fundiéndose con la imagen de los pájaros que liberaba en su cautiverio. Volviendo a la leyenda de la túnica de Deyanira y Heracles, parece ser como si Christiane hubiese pasado de equiparar la máscara con la túnica envenenada a los injertos de piel, a ese rostro que estaría compuesto de fragmentos de otros, pues este no le permitiría resolver su sensación de incompletitud y extranjería³⁰.

La máscara de Vera, en cambio, no llega jamás a equipararse completamente al rostro de ésta tanto por la duración de su presencia en la pantalla como por su función. Junto a la “máscara”,

²⁶ DIDI-HUBERMAN, G. Op. cit.p.84.

²⁷ “la liaison synthétique de l’universel et du singulier: le visage assigné au régime de la *représentation*”. DIDI-HUBERMAN, G. Ibidem, p. 51.

²⁸ “il contient donc l’idée du surnaturel, de la laideur ou de la peur dans son origine”. MALIZIA, L., “Masques fantastiques, lumière et visage: de la candeur à la terreur” en *CinémAction*, n. 118, 2006, p.104.

²⁹ En DE BENEDICTIS, M. “Il mascherone di Alberto Sordi” en *L’asino di B*, n. 12, enero 2007, pp. 176-177.

³⁰ INCE, K. Op. cit., p.100

se sitúa el “mascherone” (traducible por “mascarón” en castellano aunque sólo en su acepción grotesca) que se diferencia de ésta en su capacidad de “suscitar una extrañeza, una sorpresa asustada y, al mismo tiempo, apotropaicamente, de erigir una defensa contra ésta [...], quizá vehiculando la emoción estética, ya que pone en riesgo la sensibilidad del sujeto”³¹. Así, cuando Vera se ve frente al espejo por primera vez, tan sólo una máscara le devuelve su reflejo: una máscara que oculta el rostro que ya no le corresponde. En esta escena además no se verá jamás su cuerpo completo, sino cortado por planos detalles y medios en el montaje, que muestran sus cicatrices –algo que enfatiza una línea de Ledgard, quien expresa que es “una pena que no puedas verte el cuerpo completo”. Así, Vicente aún no se asimila a su máscara, atacando a Ledgard e intentando suicidarse como ya se ha comentado.

De esta manera, parece como si la máscara quisiese retener algo que le desborda, dándole tanto a Christiane como a Vera “un aspecto de muñeca de porcelana”³²: ¿quizá un intento de mantener lo bello, enfatizado por la delicadeza de Christiane y por la ropa y extrema feminización que Vera debiera llevar según Ledgard? Si esto fuese así y si seguimos las ideas de Trías³³, ¿no podríamos ver la confluencia de lo bello y lo siniestro en la máscara? Así, bajo ésta yacería lo siniestro (en cuanto a que es lo que se quiere mantener oculto, es decir, el rostro que aún no es el de Vicente y la deformidad de Christiane) que aún no está preparado para ser mostrado. La máscara así podría constituir una especie de crisálida que espera desvelar algún día lo que yace bajo ella, un espacio limítrofe entre lo estético y lo monstruoso.

4. La máscara como heterotopía : sobrevivir al caos y a la muerte

Retomando lo que se había expuesto en la introducción: ¿qué queda de identidad en esta máscara, de ese ego que se enunciaba a sí mismo viendo su cuerpo como un propio obstáculo? Lo habíamos adelantado con el rol de la máscara de Christiane: podríamos hablar de una desterritorialización de la propia identidad, empleando la terminología deleuziana, que busca así “reterritorializar[se] casi sobre cualquier cosa, recuerdo, fetiche o sueño”³⁴, aquí en torno a la máscara. En cuanto a Vicente/Vera, podríamos considerar que la máscara análoga a la de Christiane es más bien el rostro de Vera. La máscara en *La piel que habito*, como objeto, se trataría así tan sólo de un lugar de territorialización temporal, destinado a desaparecer y que, como se ha señalado antes a propósito de los diferentes roles de Denis Lavant en *Holy Motors*, jugaría con la idea de lo universal (Vera, con la cara tapada, podría ser prácticamente *cualquier*

³¹ “nel senso di suscitare una stranita, impaurita meraviglia e al contempo, apotropaicamente, di erigere una difesa contro questa [...] magari veicolandosi nell’emozione estetica, per quanto mette a rischio la sensibilità del soggetto.” DE BENEDICTIS, M. Op. cit., p. 173

³² LAMEIRAS, M. CARRERA, M.V. y RODRÍGUEZ CASTRO. “La piel que habito” en *Intersecciones*, n.4, 2013, p. 148

³³ TRÍAS, E. *Lo bello y lo siniestro*. Barcelona: DeBolsillo, 2014.

³⁴ Citado en SEGUIN, J.C. “Madrid y Pedro Almodóvar” en *El cine de Almodóvar. Una poética de lo “trans”*. Sevilla: Universidad Internacional de Andalucía, 2014. p. 31.

mujer) y lo singular (sin embargo, su piel es única en todo el mundo y su historia probablemente también). Así, parecemos encontrarnos en la antítesis de la expresión de Bataille, “la máscara es el caos convertido en carne”³⁵: el caos es energía en estado puro pero sólo puede intentar armonizarse bajo la forma de máscara: Vicente revolviéndose contra su presente, Christiane esperando ser suplantada por injertos de carne sin conseguir nunca el éxito...

Ahora bien, ¿hacia dónde tienden tales tensiones? Supongamos que hacia la utopía de hallar de nuevo en sí un Yo-Piel coherente, de sobrepasar esta dualidad que ha cristalizado en la máscara en una asimilación de la nueva piel. En el individuo normal, el cuerpo se da de entrada como el lugar anti-*utópico* por excelencia, en cuanto a que, en su carnalidad, ocupa siempre un lugar. Y, sin embargo, esta afirmación se tambalea cuando pensamos que es a partir de él del que parten todas las utopías y que si “mi cuerpo, de hecho, está siempre en otra parte, vinculado con todos los allá que hay en el mundo, y a decir verdad, está en otro lugar que no es precisamente el mundo, pues es alrededor de él que están dispuestas las cosas”³⁶, el cuerpo puede esconder en sí una utopía que yacería bajo todas las demás.

Pero, si como hemos afirmado antes, la característica de Christiane y de Vera es aquélla de sentir el peso del propio cuerpo debido a la intrusión que realiza éste en su personalidad, parecen estar lejos de hallar en él su utopía profunda, pues sus *topos* se vuelven demasiado latentes y opacos. Aquí podemos observar otra función de la máscara: la de consentir que “el cuerpo [sea] arrancado de su espacio propio y proyectado en otro espacio”, en un lugar que “no tiene ningún lugar directamente en el mundo”³⁷. La máscara se volvería así el símbolo clave de la Extranjería, esta vez con todo su peso, una forma de demarcar los límites de la normalidad, designando a ese Otro que no puede ocupar el lugar común.

La máscara tendría así una dimensión que la trasciende: no pudiéndose tratar de una utopía por su fisicidad, sí que podría tratarse de una heterotopía foucauldiana en su doble función: “creando una ilusión que denuncia al resto de la realidad como si fuera ilusión, o [...] creando realmente otro espacio real tan perfecto, tan meticuloso y arreglado cuanto el nuestro está desordenado, mal dispuesto y confuso”³⁸. La máscara crearía así ese espacio nuevo en el que las dos protagonistas pueden refugiarse, a la vez que denunciar lo artificial de la realidad que las ha creado mediante el caos que yace bajo su forma plana, más aún si tenemos en cuenta que en ambas su uso ha sido impuesto.

Esta sería la función de la máscara para Vera y para Christiane, pero ¿cuál sería la que le atribuyen Ledgard y Génessier? Parece que, precisamente, la de ocultar el caos que yace bajo

³⁵ “Lemasque est le chaos devenu chair” Citado en DIDI-HUBERMAN, G. Op. cit. p. 257.

³⁶ FOUCAULT, M. “Des espaces autres”, conferencia de 1967, publicada en 1984. p. 17.

³⁷ Ibidem, p. 15.

³⁸ Ibidem, p.9.

sus creaciones que ambos consideran artísticas, algo que queda explícito en *La piel que habito* si vemos cómo Ledgard contempla a Vera mientras ésta está tumbada en una postura análoga a la de las dos Venus de Tiziano que aparecen en la mansión. Asimismo, puede verse como una forma de rechazar la muerte del otro: Génessier intenta devolverle el rostro a su hija, oficialmente fallecida, para que pueda volver a ocupar su lugar en la sociedad. Para Ledgard, este juego de la máscara es doble: bajo la máscara de Vera puede verse la expectativa por el éxito de sus experimentos y bajo el rostro de Vera, el deseo de que vuelva a ser como su difunta esposa, Gal. Así, esta expectativa se encuentra cargada con la “inestabilidad fundamental en el placer del ver, a la *Schaulust*, entre la memoria y la amenaza”³⁹: el deseo de que Gal vuelva tal y como era en el cuerpo de aquél que presuntamente ha violado a su hija.

Por otro lado y, si siguiendo las teorías freudianas, la creación artística supone una sublimación que sería el contrapeso de la pérdida a la cual la libido se aferra, ¿se podría ver en lo bello una suplantación de esta pérdida?⁴⁰ La creación supondría así una tentativa de vencer a la muerte, en una especie de nueva momia, cuerpo enmascarado utópico por excelencia que supera las fronteras del tiempo⁴¹. Así, el creador y su obra entran en una paradójica dialéctica: mientras que para ellos se trata del cuerpo utópico, siendo la máscara el obstáculo último para su éxito completo, para ellas la máscara es la heterotopía que les permite denunciar el exceso de *topos* de su cuerpo, el refugio último para ese ego que se ha vuelto extranjero ante su propio cuerpo. Llevado al extremo, tal es la dicotomía que podemos encontrar en el personaje de Alphonse, del manga *Fullmetal Alchemist* (2002-2010, H. Arakawa): al perder su cuerpo en una especie de sacrificio ritual por recuperar a su madre, su hermano Edward ancla su alma en una vieja armadura. Ya no se trata de una máscara para el rostro: todo el cuerpo se ha vuelto aquí una especie de caparazón en el que, *a priori*, no hay reconciliación posible entre alma y cuerpo.

En cualquier caso, es en esta voluntad de superar la muerte donde encontramos un último hilo común en *Holy Motors*. Aquí no hay máscara sino maquillaje, en relación al cuál, Didi-Huberman se preguntaba si la apariencia no sería una diversión de muerte⁴², un hacer que busca trascender lo momentáneo. Y, en efecto, esto es lo que parecen buscar las diferentes versiones de Oscar a lo largo del día: la búsqueda de la trascendencia y superación del presente a partir de la belleza del gesto.

En una escena, Oscar camina con su antigua pareja, Jean (Kylie Minogue), en una referencia por su ropa, acento y nombre a Jean Serberg (primera señal del pasado que vuelve). En cualquier caso, ambos personajes avanzan en un travelling en el que la cámara permanece

³⁹ “cette instabilité fondamentale au plaisir de voir, à la *Schaulust*, entre mémoire et menace” DIDI-HUBERMAN, G. Op. cit. p.

⁴⁰ KRISTEVA, J. *Soleil noir: dépression et mélancolie*. Paris: Éditions Gallimard, 1987, pp. 110-111.

⁴¹ FOUCAULT, M., 1984, Op. cit., p. 12

⁴² DIDI-HUBERMAN, G. Op. cit, p. 164.

bastante distanciada, situando muchas veces a ambos personajes en la parte inferior del encuadre, con una iluminación muy homogénea que apenas consigue destacarse del fondo – como si forma y fondo, personajes y escenario tuviesen el mismo valor. En este plano, parte del diálogo que mantienen los personajes es el siguiente: -“Desapareciste” -“No, nunca he desaparecido del todo” -“¿Ese es tu pelo?” “No, todavía no: me han envejecido. ¿Esos son tus ojos?” “No. Son los ojos de Eva. Eva Grace”.

Es como si ambos estuviesen en continua tensión entre la disolución en el pasado “desapareciste, no del todo”, una personalidad que no es la suya (no es mi pelo, no son mis ojos) y su propia vida, la de dos amantes que se encuentran largo tiempo después. Pero el pasado gana en fuerzas como un subtexto: no sólo se trata de Jean Serberg y de los recorridos – ahora nocturnos- por las calles de París al estilo de la Nouvelle Vague, sino que esta escena tendrá lugar en el edificio *La Samaritaine*, antiguo centro comercial de la ciudad que, sin embargo, tal y como se dice en el film, queda reducido a un lugar abandonado en el que diversos maniquís descuartizados dan cuenta de su antiguo esplendor y posterior decadencia. Por otro lado, la muerte de ella (quizá la única muerte real del film) se da significativamente justo frente al Pont Neuf, escenario privilegiado de la película de Léos Carax *Les amants du Pont Neuf* (1991).

El pasado vuelve asimismo a Edith Scob, quien está apunto de matar a un pájaro con la limusina (animal que, como se ha señalado, simbolizaba a su personaje en *Les yeux sans visage*) y quien se pondrá al final de la película una máscara exactamente igual a la que llevaba en el film de Franju y realizará una llamada telefónica. Sin embargo, allí donde en el film de 1959 era incapaz de articular nada más que el nombre de su prometido, ahora parece continuar dicha llamada desde un móvil, con un “Vuelvo a casa”. Como ha afirmado Léos Carax⁴³, todo el film parece girar en torno a la idea de revivir: no sólo en el sentido inmediato de la palabra sino también en el sentido de volver a vivir un pasado que, sin embargo, parece evaporarse, escaparse, desbordando la máscara que lo contenía y remitiendo a un presente que queda así incomprensible para Oscar, incompleto para Edith Scob.

5. Conclusiones

La máscara tendría una diferente función para aquél que la lleva y para el que la ve: mientras que para Vera y Christiane la máscara era una heterotopía en la que intentar reterritorializar su identidad, para Ledgard y Génessier suponía la materialización de unas expectativas que diesen pie a un cuerpo utópico. En cualquier caso, estos dos visiones de la máscara parecen coincidir en que es el espacio limítrofe en el que se aunaban lo bello y lo siniestro,

⁴³ CHIESI, R. “*Holy Motors: il viaggio virtuale e luttoso del camaleonte*” en Cineforum, n.526, julio 2013, p.14

En cambio, en *Holy Motors* la caracterización sustituye a la máscara, poniendo de relieve la artificialidad de la propia imagen que acaba por caer en la tipificación, algo que también denuncia *Alpeis*: una persona puede encarnar perfectamente a un difunto con tal de que respete detalles nimios, como llevar gafas o el pelo recogido en una coleta, sin que importe nada más.

Las máscaras en sentido amplio de todas estas películas parecen reflejar así la imagen artificial de la supuesta cohesión de una identidad que, sin embargo, es fluida, compleja e incongruente. Este aspecto, que está presente en todos los individuos, queda así designado como la característica particular de la Alteridad, pues es tan sólo el Otro el que la lleva, aliviando a aquél que es partícipe de la normalidad. Y es aquí donde puede equipararse la máscara al fuera de campo, pudiéndose leer en ella lo que normalmente es rechazado: la deformidad (*Christiane*), la hibridación de géneros (*Vicente/Vera*), la futilidad de la personalidad (*Holy Motors*) ya que es reductible a unas cuantas frases (*Alpeis*).

Pero quizá si todas las máscaras tienen algo en común, es la inscripción de ellas del fuera de campo absoluto: la muerte. Y sin embargo, al tratarse de este espacio limítrofe, la manifiestan más que la ocultan...

BIBLIOGRAFÍA

- ANZIEU, D. *Le moi-peau*. Paris : Dunod, 1995
- BONNAFOUS-BOUCHER, M. “De la domination par la violence ética a la subjectivación” en DAVID- VENARD, M. (dir.) *Sexualités, Genres et Mélancolie: s’entretenir avec Judith Butler*. París: Campagne première, 2009, pp. 155-171.
- BONITZER, P. y DANNEY, S., “L’écran du phantasme” en *Cahiers du cinéma*, n. 236-237, marzo-abril 1972, pp. 31-40.
- BRENEZ, N. *De la figure en général et du corps en particulier. L’invention figurative au cinéma*. Louvain-la-Neuve: De Boeck Université, 1998.
- CANGUILHEM, G. *Lo normal y lo patológico*. Buenos Aires: siglo XXI, 1971.
- CHIESI, R. “*Holy Motors: il viaggio virtuale e luttoso del camaleonte*” en *Cineforum*, n.526, julio 2013, pp. 12-15.
- DE BENEDICTIS, M. “Il mascherone di Alberto Sordi” en *L’asino di B*, n. 12, enero 2007, pp. 165-202.
- DIDI-HUBERMAN, G., *Invention de l’hystérie: Charcot et l’icnographie photographique de la Salpêtrière*. París: Macula, 1982.
- DOUCHET, J. “Le visage comme révélation, le geste comme signe, le corps découpé comme figure, le corps plein comme opacité” en AUMONT, J. (dir.) *L’invention de la figure humaine : le cinéma. L’humain et l’inhumain*, París: Cinémathèque française, pp. 113-121.
- FOUCAULT, M. “Le jeu de Michel Foucault” (entrevista con D. Colas, A. Grosrichard, G. Le Gaufey, J. Livi, G. Miller, J. Miller, J.A. Miller, C. Millot, G. Wajeman), en *Ornicar?*, Buletín periódico del campo freudiano, n. 10, julio 1977, pp. 62-93. Disponible en: <http://1libertaire.free.fr/MFoucault158.html> [Última consulta: 6/01/2016]
- “Des espaces autres”. Conferencia dada en el *Cercle des études architecturales* el 14 de marzo de 1967. Publicada en *Architecture, Mouvement, Continuité*, n. 5, octubre de 1984. Disponible la traducción en: http://yoochel.org/wp-content/uploads/2011/03/foucault_de-los-espacios-otros.pdf [Última consulta: 7/01/2016]
- GRUNERT, A (dir.) *Le corps filmé*. Condé-sur-Noireau (Calvados): C. Corlet. Colección *CinémAction*, 2006.
- INCE, K. “Visagéité, la figure humaine et l’(un)humanité dans le cinéma de Georges Franju” en *CinémAction*, n. 118, 2006, pp. 96-102.
- KRISTEVA, J. *Soleil noir: dépression et mélancolie*. París: Éditions Gallimard, 1987.
- LAMEIRAS, M. CARRERA, M.V. y RODRÍGUEZ CASTRO, Y. “La piel que habito” en *Intersexiones*, n.4, 2013, p. 145-165. Disponible en: <http://intersexiones.es/Numero4/06.pdf> [Última consulta: 7/01/2016]
- MALIZIA, L. “Masques fantastiques, lumière et visage: de la candeur à la terreur” en *CinémAction*, n. 118, 2006, pp.103-108.
- NACACHE, J. *El actor de cine*. Barcelona: Ediciones Paidós, 2006.
- NANCY, J.L. *Corpus*. Madrid: Arena Libros, 2010
- *El intruso*. Madrid: Amorrortu editores, 2007
- SÁNCHEZ-BIOSCA, V. *Una cultura de la fragmentación. Pastiche, relato y cuerpo en el cine y la televisión*. Valencia: Filmoteca de la Generalitat Valenciana, 1995.
- SEGUIN, J.C. “Madrid y Pedro Almodóvar” en POYATO, P. (ed.) *El cine de Almodóvar. Una poética de lo “trans”*. Sevilla: Universidad Internacional de Andalucía, pp. 29-52.
- TRÍAS, E. *Lo bello y lo siniestro*. Barcelona: DeBolsillo, 2014

FILMOGRAFÍA

Alpeis (Alps). Francia, Canadá, Estados Unidos, Grecia, 2011. Dir: Yorgos Lanthimos. Guión: Efthymis Filippou y Yorgos Lanthimos.

Amants du Pont Neuf, Les (Los amantes del Pont Neuf). Francia, 1991. Dir: Léos Carax. Guión: Léos Carax.

American Psycho. Estados Unidos, 2000. Dir: Mary Harron. Guión: Mary Harron y Guinevere Turner, sobre la novela de Bret Easton Ellis.

Canibal. España, Francia, Rumanía, Rusia, 2013. Dir: Manuel Martín Cuenca. Guión: Alejandro Hernández y Manuel Martín Cuenca sobre el relato de Humberto Arenal.

Herida, La. España, 2013. Dir: Fernando Franco. Guión: Fernando Franco y Enric Rufas.

Holy Motors. Alemania, Francia, 2012. Dir: Léos Carax. Guión: Léos Carax.

Horas del día, Las. España, 2003. Dir: Jaime Rosales. Guión: Jaime Rosales y Enric Rufas.

Pianiste, La. (La pianista). Austria, Alemania, Francia, 2001. Dir: Michael Haneke. Guión: Michael Haneke, sobre la novela de Elfriede Jelinek.

Piel que habito, La. España, 2011. Dir: Pedro Almodóvar. Guión: Agustín Almodóvar y Pedro Almodóvar, sobre la novela de Thierry Jonquet.

Yeux sans visage, Les (Los ojos sin rostro). Francia, 1960. Dir: Georges Franju. Guión: Pierre Boileau, Thomas Narcejac, Jean Redon, Claude Sautet y Pierre Gascar, sobre la novela de Jean Redon.

OTRAS OBRAS CITADAS

ARAKAWA, H. *Fullmetal Alchemist*. Japón: Square Enix, 2002-2010. Para la edición en castellano, Barcelona: Norma Editorial, 2007-2011.

CAMUS, A. *Caligula*. París: Editions Gallimard, 1993.