

Colby



Colby College
Digital Commons @ Colby

Honors Theses

Student Research

2019

Precariedad en la pantalla: El género fílmico de la crisis española

Lauren M. Grant

Follow this and additional works at: <https://digitalcommons.colby.edu/honorstheses>



Part of the [Spanish and Portuguese Language and Literature Commons](#)

Colby College theses are protected by copyright. They may be viewed or downloaded from this site for the purposes of research and scholarship. Reproduction or distribution for commercial purposes is prohibited without written permission of the author.

Recommended Citation

Grant, Lauren M., "Precariedad en la pantalla: El género fílmico de la crisis española" (2019).
Honors Theses. Paper 921.
<https://digitalcommons.colby.edu/honorstheses/921>

This Honors Thesis (Open Access) is brought to you for free and open access by the Student Research at Digital Commons @ Colby. It has been accepted for inclusion in Honors Theses by an authorized administrator of Digital Commons @ Colby.

Precariedad en la pantalla
El género filmico de la crisis española

Lauren Grant

Honors Thesis
Spanish Department
Colby College
© May 2019

Signature Page

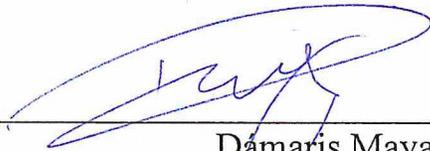
Lauren Grant has fulfilled the requirements for Honors in the Department of Spanish with the completion of this senior honors thesis.



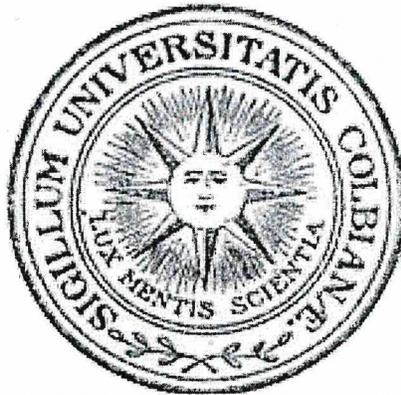
Dean Allbritton
Director



Michael Martínez-Raguso
Reader



Damaris Mayans
Second Reader



Precariedad en la pantalla

El género filmico de la crisis española

Lauren Grant

Honors Thesis
Spanish Department
Colby College
May 2019

Resumen

La crisis económica española (2008—Presente) impactó España con mucha fuerza, dejando a mucha gente en estados de precariedad y vulnerabilidad. Estas experiencias de la crisis se reflejan en cine de crisis español, lo que frecuentemente pone a los protagonistas en situaciones de precariedad física que representan metafóricamente las realidades de la crisis. Además, el cine de crisis puede tener aplicaciones activistas a través de animar a la gente de tomar acción contra la corrupción política y desigualdad económica. Esta tesis analiza tres películas españolas de distintos géneros filmicos que son ejemplos del cine de crisis: *Los amantes pasajeros* (Almodóvar, 2013), *La piel que habito* (Almodóvar, 2011), y *Extraterrestre* (Vigalondo, 2012). Investigo las metáforas para la precariedad de la crisis que presentan las tres, si constituyen llamadas a acción activista, y cómo el género filmico está utilizado y manipulado para realizar el trabajo del cine de crisis. En fin, *Los amantes pasajeros* es la única película que podría tener éxito como película activista, pero las tres son inextricablemente vinculadas a temas relacionados a la crisis y que funcionan como objetos de esperanza.

Índice

Introducción	1
Reírse frente a la realidad: La crisis en <i>Los amantes pasajeros</i>	12
Monstruos, metáfora y miedo en <i>La piel que habito</i>	35
El ovni, la ciudad vacía, y la casa llena: representaciones de la crisis en <i>Extraterrestre</i>	65
Conclusión	88
Bibliografía	98

Lista de figuras

Figura 1	Advertencia antes de <i>Los amantes pasajeros</i> (Almodóvar, 2013).....	15
Figura 2	Periódico económico que nombra escándalos económicos reales (Almodóvar, 2013)	18
Figura 3	Los azafatos (Raúl Arévalo, Carlos Areces y Javier Cámara) interpretan “I’m So Excited” (Almodóvar, 2013).....	22
Figura 4	Bruna (Lola Dueñas) entra la clase turista, donde todos los pasajeros están drogados con relajantes musculares (Almodóvar, 2013).....	25
Figura 5	Toma del interior del Aeropuerto de La Mancha, tomada en el aeropuerto Ciudad Real (Almodóvar, 2013)	28
Figura 6	Los carteles oficiales de <i>La piel que habito</i> (Almodóvar, 2011) y <i>Les Yeux Sans Visage</i> (Franju, 1960).....	39
Figura 7	Dibujo simbólico de un cuerpo femenino con una casa en vez de cabeza (Almodóvar, 2011).....	48
Figura 8	Un presagio fuerte de su forma futura: visto a través de un alambre con forma femenina, Vicente (Jan Cornet) cose la “piel” de un maniquí (Almodóvar, 2011).....	55
Figura 9	Líneas trazadas en el cuerpo de Vera (Elena Anaya) que llaman a mente el monstruo de Frankenstein (Almodóvar, 2011).....	55
Figura 10	Las calles vacías de Madrid (Vigalondo, 2011).....	71
Figura 11	Haz de luz en el techo sobre Julio (Vigalondo, 2011).....	75
Figura 12	Los carteles oficiales de <i>Extraterrestre</i> (Vigalondo, 2011).....	76
Figura 13	Carlos (Raul Cimas) antagoniza a Ángel (Carlos Areces) mientras que Julia (Michelle Jenner) se preocupa que su secreto se revela (Vigalondo, 2011).....	82
Figura 14	Ángel (Carlos Aceras) está secuestrado y llevado a las afueras de la ciudad (Vigalondo, 2011).....	84

Acknowledgements

For all of your advice, guidance, and many, many revisions, thank you to the director of my thesis, Dean Allbritton. Your mentorship made my writing experience as fun as it was challenging and enriching. Thank you also to my first reader, Michael Martínez-Raguso, for your thought-provoking suggestions throughout the writing process, and my second reader, Dámaris Mayans, for your insightful recommendations for the final version. Finally, thank you to Lola Bollo-Panadero for your suggestions and advice at the *taller de escritura* and beyond.

Introducción

La crisis financiera mundial que empezó en 2008 impactó España con mucha fuerza. Durante los años que precedieron la crisis¹, el país había experimentado una fase larga de creación de empleo y crecimiento económico gracias a una industria de construcción exitosa y a préstamos bancarios baratos. Exacerbado por este crecimiento, el colapso de la burbuja en 2008 puso en marcha una crisis económica cuyos efectos todavía se sienten en España hoy en día.

Mientras las tasas de desempleo alcanzaron niveles catastróficos —llegando a su pico de 26.3% en 2013 (eurostat)—se estaba afianzando una experiencia colectiva caracterizada por la vulnerabilidad a unos sistemas fallados. La cultura de indignación que se extendía por la sociedad española, encendida por la exposición de corrupción política, el fracaso de las instituciones españolas y prácticas neoliberales que priorizaban el reembolso de deuda sobre la salud y bienestar de los ciudadanos culminó en unos movimientos activistas: concretamente, el Movimiento 15M y otros similares. El 15M es un movimiento activista dirigido por aquellos que se llaman a sí mismos “los indignados”, debido a su frustración con el fallo de los sistemas socioeconómicos de España y las consecuencias de austeridad en el individuo. El 15M galvanizó a muchas personas abrumadas por la precariedad económica y el desempleo — una clase social llamada el “*precarariat*” por Guy Standing en su libro de 2011 — a expresar colectivamente su experiencia afectiva tras la crisis. Las experiencias del *precarariat*, o “el precariado”, como los llamaré, están en el seno del activismo.

¹ A lo largo de esta tesis, uso la frase “la crisis” para denotar la crisis económica de España que empezó en 2008.

² Aunque la intención de esta tesis no es constituir un estudio del cine de Almodóvar, el hecho de que he escogido dos películas del director significa que su trabajo tiene una influencia bien grande en los resultados de este estudio. Sin embargo, Almodóvar ocupa un nivel de importancia cultural sin par como

La cultura del 15M superó obstáculos económicos para estimular nuevos modos de producción cultural; es decir, los medios a través de los cuales los artistas creaban su arte cambiaron. Las medidas de austeridad trataron de reducir gastos que se consideraban superfluos (por ejemplo, la asistencia médica, las prestaciones de desempleo y las bonificaciones de empleados) y por lo tanto la industria cultural experimentó recortes presupuestarios y cambios incapacitantes. Concretamente, el impuesto sobre el valor añadido (IVA) cultural aumentó desde 8% hasta 21% en 2012, un golpe devastador a la industria cinematográfica (García). A pesar de ello, ha surgido un nuevo género de producción cultural que, según Bryan Cameron, trata de producir imaginaciones nuevas y articular subjetividades alternativas durante una época de crisis (4). De manera importante, los artistas activistas frecuentemente operan fuera de los sistemas neoliberales y toman un planteamiento colectivo y accesible a la resistencia (2). Esta tesis se centra en la cinematografía que afronta la experiencia afectiva de vivir en un estado de vulnerabilidad infligido por la crisis.

Dean Allbritton acuña el término “*crisis cinema*” para dar nombre a estas películas españolas contemporáneas que intentan localizar la fisicalidad de vivir en la precariedad de la crisis (102). Lauren Berlant usa los términos “*cinema of precarity*” (una estética) y “*genre of crisis*” (un género interpretativo) para denotar al cine que aborda la precariedad social (en general). En muchos casos, *cinema of precarity* se acerca a la precariedad por distorsionar fenómenos “ordinarios” a algo que parece excepcional, sorprendente o espeluznante (7). Los dos marcos conceptuales informan y enriquecen cómo entiendo “el cine de crisis” a lo largo de esta tesis. A través de analizar el género filmico de tres películas contemporáneas españolas, esta tesis expone las técnicas cinematográficas empleadas por películas categóricamente distintas, todas las

cuales abordan el sentido de precariedad, vulnerabilidad, e indignidad que han aumentado en España desde el 2008.

La tesis trata tres géneros fílmicos—la comedia, el terror, y la ciencia ficción—para analizar cómo construyen realidades de la crisis y si funcionan como llamadas a acción activista. En sus respectivos capítulos, la tesis analizará *La piel que habito* (Pedro Almodóvar, 2011), *Los amantes pasajeros* (Pedro Almodóvar, 2013) y *Extraterrestre* (Nacho Vigalondo, 2011).

Metodología

¿Qué se puede ganar de analizar el cine de crisis? En su ensayo “Political Mimesis”, Jane M. Gaines afirma que el cine produce el afecto “through the senses to the senses”; es decir, su punto fuerte como una herramienta para el activismo es a través de imágenes de la lucha, las cuales resuenan con las circunstancias politizadas del mundo del espectador (90-92). Además, Linda Williams explica en su ensayo “Film Bodies: Gender, Genre, and Excess” que el placer de ver una película es que las encarnaciones de sensaciones en los cuerpos en la pantalla producen sensaciones inconscientes análogas en el cuerpo del espectador: reírse por una comedia; llorar por un melodrama; chillar por terror; y tener un orgasmo por la pornografía (4). En el contexto del cine de crisis, los cuerpos cinematográficos que experimentan sensaciones de vulnerabilidad, desesperación e indignación tanto como experimentan fuerza, esperanza, y euforia pueden galvanizar a otros cuerpos politizados (el público) que los ven. En su libro *Filming the Body in Crisis: Trauma, Healing and Hopefulness*, Davina Quinlivan contempla el cine como un objeto mediador con potencial catártico para invocar la esperanza y cicatrización. Informada por estos autores, esta tesis considerará el cine como una expresión cultural de importancia invaluable. Adopto la estrategia expuesta por Berlant para analizar el cine del crisis; es decir, no entiendo lo

que pasa a los personajes como algo equivalente a lo que pasa a la gente real, sino que discierno afirmaciones sobre la situación en España a través de los escenarios afectivos representados en el cine (9).

Aunque esta tesis deriva mucha de su base conceptual metodológica del trabajo de los autores susodichos (Standing, Cameron, Allbritton, Berlant, Williams, Quinlivan) y otros, ofrece un análisis novedoso del cine de crisis, explorando cómo los géneros filmicos de comedia, terror y ciencia ficción son bien acertados y/o han sido adaptados para dibujar experiencias de la crisis y posiblemente transmitir mensajes de resistencia con relación a la Crisis. Los capítulos siguientes explorarán cómo *La piel que habito*, *Los amantes pasajeros* y *Extraterrestre* se relacionan con el tema de precariedad socioeconómica (bien sea abiertamente o a través de la metáfora), compelan al espectador a sentir y actuar, y utilizan tropos y estrategias narrativas/cinematográficas tradicionales en su género para abordar un tema tan corriente como la crisis financiera moderna. Este enfoque único añade una perspectiva nueva a un cuerpo de literatura abundante.

Antes de profundizar más en la metodología, es necesario definir el concepto de “género filmico” que se usará a lo largo de este estudio. Según Andrew Tudor, quien escribe el primer capítulo de *The Genre Reader III*, titulado “Genre”, el género es un concepto ilusivo basado en un sistema de clasificación que es, en muchos casos, arbitrario (4). El reto en definir el género es que, para analizar las características de un género en concreto, se necesita un cuerpo definitivo de películas que pertenecen a él; sin embargo, para definir esa colección se necesita un conjunto de características establecidas del género (5). A causa de este dilema circular, en la práctica la definición de cada género filmico confía en un consenso cultural respecto a sus convenciones (5). Es decir, hablar sobre un género es llamar a mente un conjunto de significados culturales (6).

Por lo tanto, esta tesis clasifica el género de *La piel que habito*, *Los amantes pasajeros* y *Extraterrestre* según su escenario, tropos de personajes, tema y técnicas audiovisuales.

El entendimiento de la crisis, el Movimiento 15M y la cultura de indignación que aplicará esta tesis al análisis del cine se construye sobre unos ensayos académicos además de noticias y el periodismo. El ensayo “Spain in Crisis: 15-M and the Culture of Indignation” de Bryan Cameron provee información integral sobre los objetivos del movimiento, sus estrategias, fortalezas, debilidades y el carácter general de la gente. Lo que es más, Cameron dice que el Movimiento ha inspirado un cambio en el panorama de producción cultural: una afirmación que esta tesis investigará profundamente. De interés particular es su afirmación que el 15M (re)imaginó los paradigmas de la ciudadanía democrática fuera de los sistemas hegemónicos. Tomando “Spain in Crisis” como una fuente principal, esta tesis establece conexiones entre los temas presente en el 15M y las tres películas para entender sus papeles como transmisores de la expresión colectiva de “new imaginaries” en un periodo de crisis (4). El ensayo de Cameron da el contexto cultural que valida y moldea el análisis de la tesis.

La “precariedad”, lo que ya está mencionado en la Introducción, es un termino clave que se debe definir. Es un concepto utilizado por numerosos autores que cita esta tesis (Allbritton, Cameron, de la Fuente, Labrador Méndez, Moreno-Caballud,) que, en las palabras de Allbritton, resulta de las prácticas laborales neoliberales que ponen a la gente en estados de vulnerabilidad socioeconómica (102). Mientras la precariedad se amplificaba después de la crisis, crecía también la parte de la población unida por su sufrimiento por parte de la precariedad, “el precariado”. Aunque esta tesis se enriquece por la incorporación de la teoría de clase de Standing y su entendimiento de cómo ha cambiado la sociedad español desde la crisis y como se orienta el

15M, sería erróneo decir que la precariedad se centra sobre solo un grupo definido cuando, en realidad, abarca el espectro entero de las vulnerabilidades (Allbritton, 102).

Para encapsular esta metodología, hay unas fuentes que actuarán como guías principales en la lectura de las tres películas como productos culturales de la crisis. Como se ha indicado, esta tesis deriva su concepción del “cine de crisis” de los marcos conceptuales de Allbritton (“crisis cinema”) y Berlant (“cinema of precarity” y “genre of crisis”). Porque mucho de lo que puede ser interpretado como comentario político en el cine viene de lo que está infligido en el cuerpo de los protagonistas, se utiliza varios ensayos y libros que exploran el cuerpo filmico: “Film Bodies: Gender, Genre, and Excess” de Linda Williams, *Men, Women, and Chain Saws: Gender in the Modern Horror Film* de Carol J. Clover y *Filming the Body in Crisis: Trauma, Healing and Hopefulness* de Davina Quinlivan. En más, para construir el análisis por género filmico/cinematográfico, esta tesis incorpora unos recursos que investigan las tradiciones de un género o varios géneros respectivamente. Se examinan en detalle en la propuesta de investigación.

Temas de investigación

El primer capítulo, “Reírse frente a la realidad: La crisis en *Los amantes pasajeros*”, se centra en la comedia, la cual está analizada junto a *Los amantes pasajeros* (2013) de Pedro Almodóvar. Después de que un asistente de vuelo droga a todos los pasajeros en la sección turista, se revela que el avión está experimentando dificultades técnicas y que no puede aterrizar seguramente. Durante el resto del vuelo, sabiendo que todos podrían morir, los azafatos intentan distraer a todos los pasajeros con las drogas y el alcohol, el sexo y una interpretación de “I’m So Excited” de los Pointer Sisters.

Los amantes pasajeros menciona la crisis abiertamente y, por eso, la acción de la película tiene conexiones innegables a la situación económica de España. También aborda la crisis por emplear unas metáforas extendidas y símbolos potentes de la misma. Esta tesis explora cómo funciona esta metáfora y cómo la película encarna el sentido de la precariedad para hacer una llamada a acción activista. Además, empleo recursos como *Comedy, Seriously: a Philosophical Study* de Dmitri Nikulin, “Comedy and the World” de Robert B. Heilmen, *Comedy* de Andrew Stott, *The Cambridge Introduction to Comedy* de Eric Weitz y *Farce* de Jessica Davis para entender cómo funciona la comedia formalmente, estéticamente, culturalmente, y como herramienta posible de activismo. Analizo temas y conceptos como el final feliz, la risa, el cuerpo en precariedad, el simbolismo del choque, y el aeropuerto fantasma en un contexto cómico. Importantemente, exploro qué reacciones inspiran la comedia en los espectadores y pregunto si estas están bien equipadas a movilizar a la audiencia de una manera activista.

El segundo capítulo, “Monstruos, metáfora y miedo en *La piel que habito*” enfoca en el género de terror y consiste en un análisis de *La piel que habito*, una película de Pedro Almodóvar² de 2011. La historia se centra en un cirujano plástico llamado Robert Ledgard y su cautivo, Vicente/Vera. A lo largo de la película, se revela que Robert ha sometido a Vera a muchos experimentos médicos como una forma de venganza, incluyendo un proceso extendido de reasignación de género a través de la cual Robert convierte a Vicente en Vera, una réplica de su difunta esposa.

² Aunque la intención de esta tesis no es constituir un estudio del cine de Almodóvar, el hecho de que he escogido dos películas del director significa que su trabajo tiene una influencia bien grande en los resultados de este estudio. Sin embargo, Almodóvar ocupa un nivel de importancia cultural sin par como “Spain’s most influential, internationally respected and exportable living filmmaker” (Armstrong 9). Porque es tan prolífico en la cultura de cine español, mantengo que su influencia en esta tesis no es indebida.

En comparación con los otros géneros presentados en esta tesis, el género de terror se basa muchísimo en la imitación y repetición de narrativas, tropos, y temas (Clover 6). Me interesa esta película para representar la categoría de terror de la crisis porque subvierte las técnicas tradicionales de terror a la vez que las replica. Exploro el valor de sentidos como temor, revulsión, venganza y vulnerabilidad en el terror. De interés particular es el tema canónico del cuerpo femenino como la encarnación paradójica de la vulnerabilidad del victimismo y la furia del heroísmo. Este capítulo toma como fuentes principales dos trabajos de Carol J Clover—*Men, Women, and Chain Saws: Gender in the Modern Horror Film* y “Her Body, Himself: Gender in the Slasher Film”—porque ellos presentan una riqueza de información sobre el papel complejo (y muchas veces incomprendido) de género en el terror. En *La piel que habito*, Almodóvar juega con los elementos binarios de masculino/femenino y monstruo/víctima, temas que analizo a través del trabajo de Clover. Además, Almodóvar reinterpreta los tropos de género de terror para reconocer la tradición del terror mientras critica los estereotipos. En este capítulo, contemplo cómo el terror, un género bastante marginalizado, permite (o aún promueve) estas contorsiones complejas y cómo *La piel que habito* encaja con la escala de desestimación del corpus de cine de terror. Además, estudio las dinámicas entre los personajes de Robert y Vera como metáfora para la crisis y por qué esta metáfora no funciona bien como llamada a acción activista.

La segunda fuente que me ayuda a hacer el análisis de *La piel que habito* es “Film Bodies: Gender, Genre, and Excess” de Linda Williams que explora los “body genres” del terror, melodrama y pornografía y sus valores como objetos de estudio. El ensayo enfoca en el cuerpo femenino en la pantalla como la encarnación de placer, miedo, y dolor. Williams argumenta que estos géneros están percibidos como “low” no solo porque inspiran al espectador a experimentar sensaciones involuntarias (chillar, llorar, correrse), sino porque experimenta estas sensaciones a

través de un cuerpo femenino filmico. Uso “Film Bodies” para investigar cómo el cuerpo representativo de Vicente/Vera y los cuerpos de los espectadores están en conversación uno con otros y si es a través de esta conversación que el mensaje de resistencia es transmitido. Otras fuentes que me ayudan a entender las tradiciones, estéticas, formas y estrategias del terror son *Horror and the Horror Film* de Bruce Kawin, *Horror Film: A Critical Introduction* de Murray Leeder, “When the Woman Looks” de Linda Williams. A través de estos recursos, analizo cómo *La piel que habito* aborda la crisis de una manera que manipula a los sentimientos posiblemente reprimidos de la crisis que la audiencia lleva consigo al ver la película.

En el tercer capítulo, “El ovni, la ciudad vacía, y la casa llena: representaciones de la crisis en *Extraterrestre*”, analizo la película *Extraterrestre* (2012) de Nacho Vigalondo. Un género caracterizado por la especulación e imaginación, la ciencia ficción parece ser (de un nivel bastante general) un género que funciona efectivamente en idear nuevas posibilidades para la vida fuera de sistemas existentes. Sin embargo, *Extraterrestre* es una película que diverge mucho de las tradiciones de su género filmico. En la trama de *Extraterrestre*, Julio se despierta en el apartamento de Julia después de un ligue de una noche. Se dan cuenta de que hay un ovni de kilómetros de largo que cierne sobre la ciudad, pero en vez de salir para escapar o crear un plan para sobrevivir, Julio y Julia, juntos con el novio de Julia, Carlos, y el vecino, Ángel, se quedan en el apartamento navegando las tensiones sociales entre el grupo. A causa de la desviación de *Extraterrestre* de las narrativas típicas de las películas de ciencia ficción—las cuales presentan usualmente a unos protagonistas que hacen grandes esfuerzos para “salvar el mundo”—es necesario analizar los elementos canónicos que se utilizan en *Extraterrestre*, cómo funcionan como parte del cine de crisis y cómo las desviaciones hacen lo mismo.

En este capítulo, exploro la ciudad vacía, los símbolos del ovni y el extraterrestre, la paranoia, y el enfoque en la vida cotidiana como estrategias que la película usa para aprovechar de las expectativas de la audiencia y sus experiencias de la crisis. Unos recursos claves me ayudan a analizar estos temas en el contexto de ciencia ficción: “Cities on the Edge of Time: The Urban Science Fiction Film” de Vivian Sobchack, *Metamorphoses of Science Fiction* de Darko Suvin, *Science Fiction Film* de J.P. Telotte. Otro recurso clave para este capítulo es “Affect, aliens, and crisis in Nacho Vigalondo’s *Extraterrestre*” de Susan Divine, quien opina que *Extraterrestre* confunde a los tropos de género filmico para hacer un comentario sobre las relaciones afectivas y performativas de la crisis (117-118). Muy interesante es la incorporación de estrategias del melodrama, un género filmico que no tiene su capítulo propio pero que nos ayuda a entender cómo *Extraterrestre* retrata la vida cotidiana en la crisis.

Aunque la película no menciona la crisis abiertamente, el paisaje familiar de España en crisis es omnipresente y simbólico: una ciudad vacía, el desempleo y desalojo, una presencia opresiva que se cierna sobre la ciudad, y más. Como Divine señala, *Extraterrestre* diverge de producciones típicas de Hollywood de ciencia ficción porque usa elementos del melodrama. En este capítulo, analizo no solo cómo *Extraterrestre* usa y rechaza los tropos de su género, sino también cómo las manipulaciones de género informan u trabajo como cine de crisis.

Por analizar *La piel que habito*, *Los amantes pasajeros* y *Extraterrestre*, concluyo que las tres funcionan como objetos de esperanza políticos. Todas las películas implican que hay un futuro que es diferente que el presente de la crisis y, por eso, según la teoría de Quinlivan, todos terminan con la esperanza. Aunque *Los amantes pasajeros* es la única que funciona como una llamada a acción activista, las tres son objetos de mediación cuyas representaciones de la crisis

proveen oportunidades controladas para experimentar y superar sentimientos que vienen de vivir en la crisis.

Capítulo 1

Reírse frente a la realidad: La crisis en *Los amantes pasajeros*

Introducción

El género filmico de la comedia es uno de los géneros más antiguos de la industria cinematográfica y, por lo tanto, mantiene un lugar importante, reconocible y establecido en la cultura moderna. Algo que ha definido el género desde su inepción es la intención de ser divertido o gracioso, algo que hace por manipular, exagerar y re-imaginar la realidad. Aunque es posible que muchos descarten la comedia como superficial porque parece simple y alegre, su éxito como género depende en su manejo de la realidad del espectador y, por eso, tiene que estar en comunicación con ella de una manera sofisticada. Como otros géneros, hay películas de comedia cuya intención sólo es entretener y hay películas que también intencionalmente presentan comentario político o social. *Los amantes pasajeros* es una película que intenta entretener tanto como comentar en el tema serio de la crisis. Para enfatizar esta dualidad, durante entrevistas, el director Pedro Almodóvar ha dicho que la película es “a light, very light comedy” (Pérez) tanto como “the most political film I’ve ever made” (Gritten). Este capítulo explora las maneras en que *Los amantes pasajeros* es alegre y seria de forma que hacen posible su trabajo como cine de crisis.

Los amantes pasajeros (Pedro Almodóvar, 2013) es una comedia producida por El Deseo, la compañía de producción filmica de los hermanos Pedro y Agustín Almodóvar. La historia tiene lugar en un vuelo español destinado a México. Sin embargo, lo que resulta sorprendente tanto a la audiencia como a los pasajeros es que el vuelo nunca sale de España; da vueltas sobre Toledo porque hay un problema con el equipo de aterrizaje. Por eso, los azafatos de

primera clase drogan con relajantes musculares a todos los pasajeros y azafatos de la clase turista para que no se den cuenta de que están en peligro. Sólo están despiertos los pilotos y los pasajeros y azafatos de primera clase. A lo largo de la película, los pilotos no pueden encontrar a ninguna pista en la cual puedan hacer un aterrizaje de emergencia. Para hacer frente al estrés que se genera, los pilotos y los azafatos beben alcohol y los azafatos preparan una interpretación de “I’m So Excited” de The Pointer Sisters para distraer y entretener a los pasajeros. El nombre de la versión inglés de la película—*I’m So Excited!*—viene de esta producción, a la cual los asistentes refieren como su arma secreta para entretener a los pasajeros. Luego, preparan cócteles Valencia drogados con mezcalinas para todos los pasajeros despiertos, los cuales rápidamente se ponen alegres y excitados. Al final, el vuelo consigue el permiso para aterrizar en La Mancha, un pueblo fantasma de un aeropuerto construido durante el boom desventurado de la industria de construcción.

A diferencia de las otras películas que aborda esta tesis, no hay mucha incertidumbre sobre el género de *Los amantes pasajeros*. Aunque tiene elementos del teatro, melodrama y telenovela, es una comedia ante todo. Su ubicación en el género está aclarada por el hecho de que todos los sitios web, artículos y anuncios sobre ella también la categorizan como comedia. Lo que es más, *Los amantes pasajeros* llama a mente una de las películas más clásicas del género de comedia—*Airplane!* (David Zucker, Jim Abrahams y Jerry Zucker 1980)—que también toma lugar dentro de un avión sufriendo un desastre y utiliza el humor raro y chistes físicos del estilo *slapstick*. La clasificación fuerte de *Los amantes pasajeros* como comedia alegre fue intencional por parte de Almodóvar, lo que se ve en la expresión citada previamente en la que el director dice que es “very, very light comedy” (Pérez). De hecho, argumentaría que *Los amantes pasajeros* encaja bien con la farsa, un subgénero de comedia que se considera “comedia baja”

por su uso de comedia física y situaciones extravagantes, a pesar de que es muy elaborada de construir y cumplir, es el género que más deleita a audiencias y la cultura popular depende de él (Davis 2). Que la farsa se considera ser “baja” es un ejemplo de cómo el clasismo permea la cultura de teoría del género (una tendencia que se remonta a las raíces en el teatro antiguo). Esta idea supone que la comedia “baja” existe para la clase baja y se apoya mucho de chistes físicos y groseros y la comedia *slapstick*, mientras que la comedia “alta” debe ser más culta y sofisticada para una clase más educada. Ejemplificando la categorización clasista del género de comedia, Paul Julian Smith pregunta “Why, now that Almodóvar is a feted and respected auteur around the world, should he return to farce?” (49). La implicación obvia aquí es que un artista tan respetado no debería tener que caerse tan bajo. ¿Qué significa, entonces, que Almodóvar haga uso de la farsa para construir una obra de comentario social? Lo que la cita ignora es que Almodóvar tiene una historia de usar lo tabú y desestimado de una manera artística y transgresora para romper jerarquías arbitrarias clasistas (Armstrong 11). En *Los amantes pasajeros*, Almodóvar combina la farsa con el comentario social para crear una obra de cine de crisis. De verdad, para la gente mundial que la ve, puede que sólo sea una película alegre y superficial, pero para la gente española, su temática de la crisis es tan obvia como su intención de hacer gracia. Por lo tanto, *Los amantes pasajeros* utiliza la naturaleza de su género fílmico para ofrecer a la gente española un tipo de curación de las heridas dejadas por la crisis, aun mientras que les recuerda que la acción activista aún es posible.

Reírse de la realidad

Los amantes pasajeros abre con una advertencia de palabras blancas en un fondo de color verde azulado apagado: “Todo lo que ocurre en esta película es ficción y fantasía y no guarda

ninguna relación con la realidad”. Esta declaración es tan abrupta y aparentemente innecesaria que es difícil tomarlo a valor nominal. Antes de los créditos de apertura, el espectador está invitado a prestar más atención a la relación posible entre lo que ve en la pantalla y su realidad. De hecho, las palabras “película”, “ficción” y “realidad” son sobrepuestas encima de rectángulos irregulares de color fucsia, enfatizando más la relación entre el mundo ficcional de la película y la realidad. Esta frase desafía a los espectadores a buscar un mensaje más profundo una película que parece ridícula.



Figura 1. Advertencia antes de *Los amantes pasajeros* (Almodóvar, 2013)

La ironía de este prefacio se hace aún más obvia cuando se considera que una película de comedia sólo tiene sentido porque es una interpretación de la realidad. El género se define por su tratamiento juguetón del mundo rutinario del espectador, o sea, las preocupaciones del individuo en el día a día (Weitz 12-13, 18). Por eso, la comedia refleja un entendimiento profundo de la realidad porque tiene que ser relevante a las vidas de la audiencia (Nikulín 50). *Los amantes pasajeros* cumple con esta característica. El avión como la ambientación principal, por ejemplo,

ejemplifica la tendencia de la comedia de sacar su temática de las partes de la vida no espectaculares. Aún si la persona española media quizás no puede relacionarse con viajar en primera clase, donde la película toma lugar, el acto bastante mundano de viajar por avión es una experiencia con la que mucha gente pueden relacionarse y que muchas veces es una fuente de estrés y frustración. Todo el mundo tiene una idea de cómo es viajar por avión: que sólo es un medio y no un fin y por eso usualmente no es algo muy emocionante, sino una tarea necesaria. *Los amantes pasajeros* deriva mucho de su valor cómico del juego con la tarea rutina de viajar por avión; reinterpreta la experiencia bastante aburrida con colores vibrantes, escenografía caprichosa, personajes extraños, situaciones locas y aún una producción teatral. Este tipo de comedia es eficaz porque hace un chiste de una experiencia bastante común. Similarmente, como la película también deriva valor cómico de interpretar la crisis de una manera cómica.

Los temas y símbolos de la crisis son unidos inextricablemente con la trama desde el principio al final, enfatizando aún más el hecho de que la realidad y la ficción no están separadas en *Los amantes pasajeros*. Almodóvar da pistas constantemente al espectador para dibujar conexiones entre la acción de la película y la realidad de la crisis. Por ejemplo, cuando el espectador encuentra todos los personajes principales por primera vez, cada uno hace algo que explica su carácter, incluyendo Sr. Mas, el presidente de un banco ficticio llamado La Caja de Ahorros y Pensiones del Guadiana (Caja Guadiana). Lee la sección económica de un periódico, la cual está totalmente llena con noticias del fracaso de las instituciones financieras españolas. Se pueden leer las palabras en el periódico en una toma de primer plano. La cámara se mueve lentamente hacia abajo por la página, llamando la atención del espectador a lo que dice al artículo del periódico, cuyo titular dice: “Caja Guadiana: Intervención inminente. El Banco de España podría tomar en breve las riendas de la gestión de la entidad”. El artículo explica que La

Caja Guadiana “pasará a engrosar la lista negra de entidades crediticias que han sido intervenidas por el máximo regulador bancario”, indicando que hay un problema desarrollando rápidamente en la tierra que sobrevuelan. Un texto en negrita dice “las malas inversiones inmobiliarias y un presunto fraude podrían estar detrás de la crisis de la entidad” y “el máximo regulador bancario nombrará un nuevo equipo gestor para reestructurar la deuda y los activos tóxicos de la entidad”. Aunque este asunto con La Caja Guadiana es un problema ficticio que se convierte en importante durante la película, en el periódico que lee el Sr. Mas también se incluyen noticias similares tomadas de la realidad. La mitad inferior de la página tiene el artículo “El top ten de los escándalos económicos nacionales del año”, con una lista de descripciones fuertemente redactadas de diez verdaderos escándalos financieros y políticos, incluyendo varios aeropuertos y polideportivos estafadores. Esta referencia es importante porque el tema de construcción despilfarrador es central en la metáfora presentada en la película. A través de este objeto cultural que lleva Sr. Mas, la crisis ficcional y La Caja Guadiana están relacionadas con la crisis y las instituciones que existen de verdad. Por lo tanto, y en pocos segundos, Almodóvar ha dado todas las herramientas contextuales necesarias para interpretar *Los amantes pasajeros* como un comentario en la crisis.



Figura 2. Periódico económico que nombra escándalos económicos reales (Almodóvar, 2013)

La conexión entre el mundo ficticio de la película y el mundo real/verdadero de la audiencia está enfatizada también por técnicas cinemáticas. Los personajes frecuentemente miran directamente en la cámara, acto que rompe la cuarta pared y disuelve aún más la división entre la ficción de la película y la realidad. Esta estrategia funciona tanto para aumentar el tono cómico de una obra como para hacer que la cámara no sea pasiva (Savorelli, 65). Hay un sentido de que el espectador y la cámara son uno en estos momentos. Cuando un actor mira a la cámara, también mira al espectador directamente. La sensación que esta estrategia incita en el espectador es una de estar visto e involucrado en la acción de la película por un momento. Estimula la participación más activa de la audiencia por hacer que ellos se sientan casi como personajes en la acción de la película. Al mismo tiempo, crea una conexión entre la realidad ficcional de la película y la realidad de la audiencia.

Hay momentos menos directos cuando un personaje mira al espectador sin hacer mucho, como cuando Ulloa mira fijamente sin expresión a la cámara mientras demuestra los procedimientos de seguridad. También hay momentos en que los personajes se dirigen directamente al público, lo cual puede tener un efecto fuerte en la audiencia. En particular, la escena en que el Sr. Mas entra en la cabina con los pilotos es un buen ejemplo de este efecto estratégico. En esta escena, la cámara está ubicada enfrente de los pilotos, Álex y Benito, en lo que sería la consola, mirando hacia atrás a las caras de los tres personajes: los pilotos sentados en cada lado y Sr. Mas en pie, inclinándose hacia adelante hacia la cámara en el centro. Sr. Mas ofrece echarles una mano porque tiene una licencia de piloto, pero Álex le dice que no es necesario. De repente, Sr. Mas dirige su mirada a la cámara, apunta al espectador y dice “tenemos un problema”. La toma siguiente mira sobre el hombro de Álex, cuya cara no está enfocada pero el periódico que tiene en la mano está. “¿Con la Caja Guadiana?” responde Álex, apuntando a la misma página económica mostrada antes sobre la crisis económica en desarrollo. Una música inquietante empieza a sonar de fondo mientras Álex dice las palabras. Sr. Más responde “no, me refiero a un tren de aterrizaje”, devolviendo el dialogo a la trama en cuestión. En este momento, el espectador averigua que el viaje no irá según lo planeado.

Esta escena pone en relieve el hecho de que el avión es una metáfora de la crisis. Cuando Sr. Mas se dirige a la cámara, está apuntando al mundo del espectador y aparentemente comentando tanto su propia realidad como la de la audiencia. De repente, el espectador está mirando el periódico que habla de ruina económica y problemas de la vida actual, como el titular que dice “auténtico festival de todo tipo de malversaciones, fraudes crediticios, especulación inmobiliaria desbocada, pensiones vitalicias astronómicas...” de los bancos valencianos, por ejemplo. Aunque la audiencia ya probablemente tiene la crisis en mente, la yuxtaposición de las

escenas asegura que se cree una conexión entre la acción de la película y las realidades de la crisis real. La música inquietante que suena cuando Álex se refiere a la crisis notifica a la audiencia que lo que dice no es una broma intrascendente sino que es una referencia importante. Esta escena establece que el avión físico es una metáfora para la crisis; si el fracaso de La Caja Guadiana, parte del colapso económico, es análogo al tren de aterrizaje, una parte del avión, entonces el avión funciona como microcosmos de la crisis. A través de esta marca se puede analizar la acción dentro del avión como representativo de la sociedad española que está atrapada dentro de las condiciones de crisis.

Los tipos de personajes de *Los amantes pasajeros* siguen el estilo cómico de no retratar a personajes de morales extraordinarias, sino a personajes comunes de diferentes condiciones sociales con quienes la audiencia puede identificarse. Tradicionalmente, estos personajes cómicos trabajan juntos para resolver un problema común para el bien de todos (Nikulin 95, Stott 1). Mucho del entretenimiento de la película viene de esta combinación de personalidades diferentes y a veces exageradas porque no son ni héroes ni villanos sino representaciones de la persona “normal,” estos personajes son susceptibles a limitaciones humanas comunes como la estupidez, la incapacidad de elevarse por encima de los intereses propios, la codicia, la envidia y la vanidad (Weitz 95). El placer de una comedia es ver los defectos y conflictos de la vida diaria representados más o menos directamente en la pantalla a través de interacciones entre personajes relacionables. Heilman dice que es esta multiplicidad — de personas, puntos de vista, estilos de vida o lo que sea — que crea la comedia; es decir, la aceptación de la diferencia permite la creación del humor. Aunque no estoy de acuerdo con él que la aceptación de la diferencia sea una justificación para promover estereotipos opresivos, ni que una mentalidad igualitaria quiera eliminar todas las diferencias intrínsecas en el mundo (56-57), tomo su concepción de

disparateness en la medida en que significa una diversidad de actitudes, experiencias, identidades y personalidades retratada en los personajes.

Los amantes pasajeros usa caricaturas de tropos comunes de personajes para establecer rápidamente la diversidad de las personalidades en el avión. Esta diversidad es ejemplificada en una de las primeras escenas, cuando vemos a muchos de los pasajeros haciendo algo que explica su carácter; por ejemplo, Norma, la dominatriz famosa que conoce a todos los hombres más poderosos, lee la revista *InTouch*, tanto una referencia a sus conexiones al mundo social como un juego de palabras sobre su profesión, en la que *toca* a sus clientes; el hombre misterioso que se revela como el asesino de Norma tiene el libro *2666* de Roberto Bolaño, una novela sobre un hombre elusivo y una serie de asesinatos no resueltos de mujeres; Bruna, una mujer rara y simpática que también es clarividente, simplemente mira fijamente al azafato durante su demostración; y Sr. Mas, el jefe de la Caja Guadiana, lee el periódico económico sobre la crisis financiera. Durante el resto de la película, todos muestran cualidades malas o extrañas, como celos, vanidad, cobardía, ingenuidad y codicia, para nombrar solo algunas. En consecuencia, *Los amantes pasajeros* aumenta su capacidad de impactar a más gente de una manera cómica. Además, yuxtapone a personajes vibrantes y diferentes que tienen que relacionarse y trabajar juntos en distintos momentos para distraerse de la realidad.

La comedia en general es una fuga de las realidades duras de la vida humana (Weitz, 9). Ver una película de comedia es una manera de escapar temporalmente de cualquier dificultad y entrar en un mundo alegre. Por lo tanto, la misión de los azafatos de distraerse de pensar en “el problema”—a través de drogarlos y, lo que es más importante, interpretar dramáticamente “I’m So Excited”—es análogo a la misión de la película en que están. *Los amantes pasajeros* es una comedia en la que esta intención está explicada explícitamente en el diálogo entre los azafatos.

En el microcosmos para la crisis que es el avión, los azafatos llegan a representar Almodóvar por su deseo de proveer entretenimiento para aliviar el sufrimiento. Mientras que los azafatos dan una producción dramática de “I’m So Excited” a los pasajeros, Almodóvar da *I’m So Excited!* a la gente española. La conexión entre la representación en la pantalla y el efecto de la película en general está enfatizada en esta escena a través de cómo los azafatos rompen la cuarta pared y dirigen su interpretación directamente al espectador en vez de a los pasajeros.

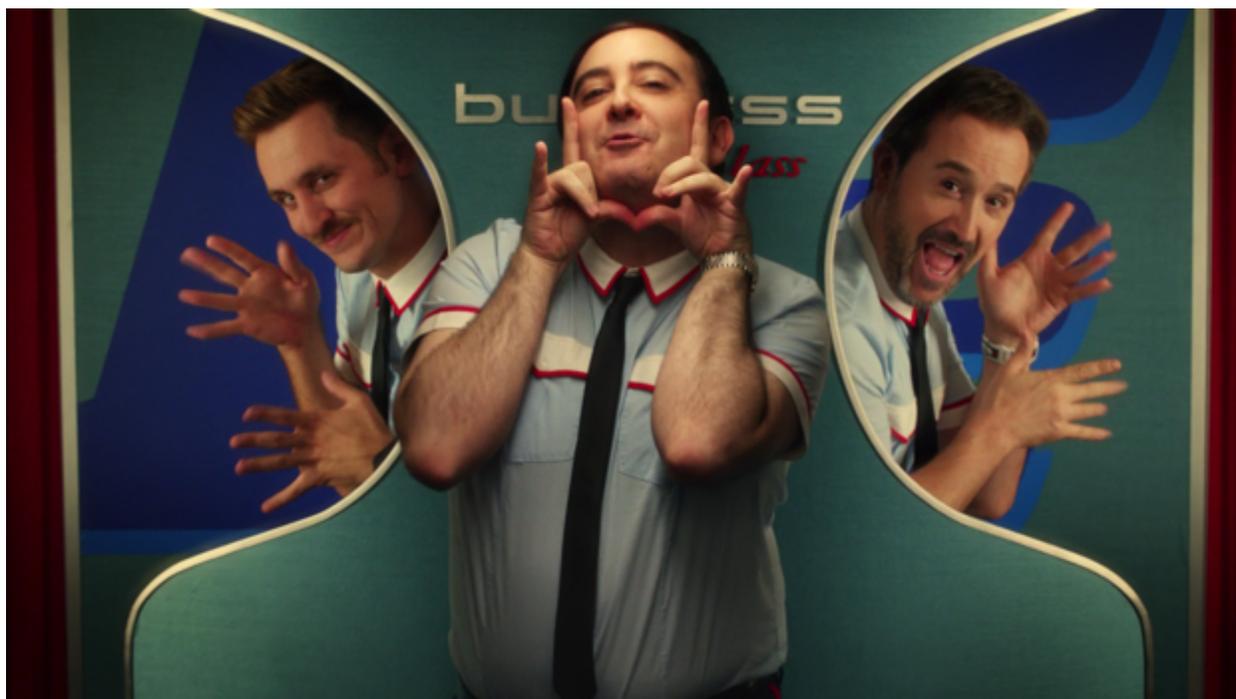


Figura 3. Los azafatos (Raúl Arévalo, Carlos Areces y Javier Cámara) interpretan “I’m So Excited” (Almodóvar, 2013)

El proyecto de las dos obras es el mismo: usar la comedia para curar, una intención evidenciada por el hecho de que “in numerous interviews, [Almodóvar] claimed that comedy would be a healing balm to a crisis rocked country that feels the need to laugh” (Scott 49). Distraerse no es escapista, según Weitz, sino que está caracterizado por la libertad de cómo aborda el mundo que no está constreñido por el discurso “serio” (9). El poder de la comedia yace en su capacidad de vencer el sufrimiento y sugerir maneras de hacerlo (Nikulín 95). No es que la

realidad dura se resuelva en el mundo cómico de una película, sino que los personajes intentan aliviar el sufrimiento, un tema que persiste a lo largo de *Los amantes pasajeros* mientras que los azafatos intentan entretener a los pasajeros de primera clase.

Aunque todas las películas de comedia podrían tener un efecto alegre en la audiencia, *Los amantes pasajeros* utiliza esta propiedad de la comedia estratégicamente para abordar un problema muy específico: el estrés y la enfermedad mental que viene de vivir en la precariedad de la crisis. Como ha pasado en otros países europeos, la crisis ha tenido un impacto negativo en la salud mental de España. Un estudio de asistentes de atención primaria encontró que la recesión ha aumentado la frecuencia de trastornos de salud mental y abuso de alcohol entre 2010 y 2016, especialmente entre familias que experimentan el desempleo y dificultades de pago de hipoteca (Gili et. al 103). Entonces, aunque ver una película que da risa no puede proveer un escape de estas realidades de la crisis, es verdad que puede ofrecer una distracción del sufrimiento, si sólo temporalmente. Dentro del microcosmos de la crisis, los intentos bienintencionados de los azafatos de aliviar el sufrimiento de los pasajeros refleja alegóricamente el trabajo que hace *Los amantes pasajeros* en general para su audiencia; trata de dar alegría y risa frente a una realidad que puede engendrar la enfermedad mental.

El cuerpo y la precariedad de clase

Analizar la metáfora que presenta *Los amantes pasajeros* aclara el mensaje específico que la película ofrece a la audiencia que vive en la crisis. Los protagonistas—sus cuerpos, sus acciones y las condiciones a las que se exponen—juegan un papel importante en la metáfora. Las concepciones de vulnerabilidad y precariedad son importantes para entender la crisis y la reflexión de ella en *Los amantes pasajeros*. La precariedad afecta a la gente que es vulnerable

socioeconómicamente al daño de una plétora de maneras, un grupo definido por su diversidad de situaciones vulnerables. Es decir, la vulnerabilidad (de cualquier tipo, ya sea la pobreza absoluta, el desalojo, el desempleo, etc.) puede llevar a la precariedad (el estado de estar dañado) (Allbritton 102). En su análisis de cine de crisis español, Dean Allbritton dice que los directores exponen los cuerpos de sus protagonistas al daño de una manera que refleja “the communally lived, bodily experience of austerity and crisis” (102). *Los amantes pasajeros* es un ejemplo de cómo funciona esta estrategia; puesto simplemente, el avión representa la crisis y los pasajeros representan la sociedad española. La experiencia física de ser vulnerable a la precariedad causada por estar dentro del avión, es decir dentro de la crisis, está asignada a los cuerpos de los pasajeros, los cuales están divididos entre clases económicas y atrapados en el avión a merced de sus circunstancias. Mientras que todos los cuerpos dentro del avión son vulnerables (si el avión no puede aterrizar y se estrella, todos están en peligro de morir), mucho como la sociedad española, los pasajeros experimentan diferentes intensidades de vulnerabilidad y privilegio basadas en su estatus socioeconómico.

Como todos los aviones, el de *Los amantes pasajeros* está dividido en dos clases: la turista y la primera. La clase turista es mucho más susceptible al daño físico que la primera, a causa de las restricciones físicas de su compartimento y su tratamiento por la aerolínea. En primer lugar, los pasajeros de la clase turista están drogados sin permiso con relajantes musculares y no están conscientes hasta el fin de la película. Mientras tanto, los pasajeros de la primera clase están despiertos y pueden caminar sobre el avión, hablar con los pilotos y hacer llamadas a los queridos. Posiblemente el más privilegiado, Sr. Más, aún posee una licencia de piloto que podría darle aún más control de su destino que los otros pasajeros de primera clase. La razón por la cual las azafatas drogan a la clase turista es en teoría para ayudar con lo que llaman

el “síndrome de la clase turista”, que es en realidad la trombosis venosa profunda, una condición peligrosa que ocurre usualmente cuando un coágulo de sangre forma en una de las venas profundas de las piernas (Mayo Clinic).



Figura 4. Bruna (Lola Dueñas) entra la clase turista, donde todos los pasajeros están drogados con relajantes musculares (Almodóvar, 2013)

En el avión de *Los amantes pasajeros*, los pasajeros de la clase turista están más vulnerables a este problema corporal que los de la clase primera porque tienen menos espacio para sus piernas. Esta vulnerabilidad aumentada de la clase turista está ejemplificada en una escena en que Bruna, una pasajera de la primera clase, se aprovecha del cuerpo inconsciente de un hombre de la clase turista para perder su virginidad. Usa el cuerpo del hombre para satisfacerse, aprovechando de su posición inferior en el avión y su estado drogado e inconsciente. La jerarquía se ejemplifica otra vez luego, cuando todos están conscientes y están preparando para un aterrizaje forzoso. Para la postura de seguridad, los pasajeros de la clase primera pueden inclinarse hacia adelante todo el camino, con la cabeza en las piernas, y cruzan sus brazos debajo

de sus piernas. Esto es posible por el espacio amplio que tienen en la clase primera. En cambio, los de la clase turista tienen que cruzar sus brazos en el asiento en frente de ellos y ponen sus cabezas en sus brazos. Los expertos dicen que para asumir la postura de seguridad, los pasajeros deben inclinarse lo más hacia delante que sea posible. Dicen también que la postura intenta evitar la ruptura de las piernas en los asientos de enfrente (Oliver). Según este aviso, los pasajeros de la primera clase tienen la mejor oportunidad de evitar daño durante el aterrizaje forzoso y por eso son menos vulnerables físicamente. Esta ventaja se agrava por el hecho de que, mientras practican la postura, los pasajeros de la clase turista están visiblemente somnolientos por los relajantes musculares y algunos necesitan ser despertados por la azafata. *Los amantes pasajeros* pide al espectador que haga la comparación entre los dos grupos al yuxtaponer sus preparaciones para el choque en la misma escena, cambiando de acá para allá entre las cabinas. Durante toda la película, *Los amantes pasajeros* muestra cómo sus protagonistas están en posiciones de vulnerabilidad que aumentan con la disminución de clase socioeconómica.

El choque y el crac

La escena en que el avión choca en la pista está llena de simbolismo y funciona más metafóricamente. El vuelo obtiene permiso para hacer el aterrizaje forzoso en el aeropuerto de La Mancha, una alusión poco sutil del aeropuerto del Aeropuerto Central Ciudad Real, uno de los “aeropuertos fantasma” de España. Un artículo de 2012 de ABC arroja luz sobre cómo Ciudad Real representa lo que puede ir mal “cuando se mezclan los políticos y los negocios”. Aunque fue diseñado para manejar 2.5 millones de personas al año, sólo tenía un puñado de vuelos cada semana cuando estuvo activo. El problema con este aeropuerto, como otros proyectos similares, es que no fue una idea viable desde el principio; el aeropuerto está

demasiado lejos de Madrid para conseguir los negocios, ubicado en un pueblo que es demasiado pequeño para un aeropuerto de tamaño internacional. Ciudad Real es un símbolo para la “historia [de España] de grandes cantidades de dinero público en proyectos dudosos para impulsar las carreras de los políticos ambiciosos y empresarios locales, que han producido una deuda pantanosa que tardará años en aflorar” (ABC). Almodóvar escogió este aeropuerto para la inspiración e imagen de La Mancha porque tiene tanto valor simbólico como manifestación física de la corrupción y extravagancia del gobierno. Para enfatizar aún más esta comparación entre La Mancha y Ciudad Real, La Mancha se revela por ser una estafa financiada por el Sr. Mas y su Caja Guadiana, la caja de ahorros que es la primera por ser salvada por el Banco de España, mientras que Ciudad Real fue financiada por “la Caja Castilla-La Mancha y terminó siendo la primera de las cajas de ahorros de España en tener que ser rescatada por el Banco de España” (ABC). Por lo tanto, La Mancha es una interpretación literal de la realidad, en los que “las cajas han venido siendo la mano financiera utilizada por ese neocaciquismo local y regional para sacar adelante sus grandes operaciones inmobiliarias y los megaproyectos de dudosa rentabilidad que les servían de pretexto” (Naredo, 17). A través de este simbolismo, La Mancha funciona como síntoma de la crisis que existe tanto en el microcosmos del avión como en la realidad de la audiencia.



Figura 5. Toma del interior del Aeropuerto de La Mancha, tomada en el aeropuerto Ciudad Real (Almodóvar, 2013)

En la escena en la que el avión choca en la pista de La Mancha, no vemos el avión o los pasajeros; todas las tomas son del interior de “La Mancha”, tomadas dentro del verdadero aeropuerto de Ciudad Real. Música orquestal llena de suspense y terror da paso a los sonidos de metal chirriando y chocando durante la toma primera, en la cual se ven filas de asientos vacíos, un piso brillante y un mural compuesto de los nombres de países pintados en rojo, aludiendo a los orígenes globales de la crisis financiera de España. El choque es una metáfora para la crisis y este mural simbólico sirve como recordatorio de las implicaciones mundiales. Hay casi un minuto de tomas que muestran el interior de un aeropuerto misteriosamente vacío: un “aeropuerto fantasma”. Se ven escaleras mecánicas inmóviles, pasillos oscuros, asientos vacíos, líneas ordenadas de carros y, sobre todo, un nuevo aeropuerto que ya no está en uso. Junto con los sonidos de un choque horrible, y luego los sonidos de sirenas y gritos frenéticos, estas imágenes son discordantes para el espectador. Tal como la escena con el Sr. Mas y los pilotos en

la cabina, el estilo filmográfico en esta escena hace que sea difícil no darse cuenta del hecho de que tiene un mensaje más profundo que la representación de un accidente de avión. Es un momento extendido que es inquietante y serio en una película que es, por otra parte, alegre y cómica. Esta escena discordante funciona para recordar a la audiencia que, aunque la película ofrece una oportunidad de aliviar el sufrimiento a causa de la crisis, todavía hay que abordar la corrupción y codicia que está representado por los aeropuertos fantasmas como La Mancha.

Feliz para siempre

Directamente después del choque viene el final feliz, en marcado contraste. El final feliz es una característica integral de la comedia porque define el tipo de impacto que la película tiene en el espectador. La resolución está calculada cuidadosamente a lo largo del “argumento cómico,” lo que constituye la acción de la película (93). El final de la comedia suele ser feliz y cualquier conflicto que ocurrió durante la acción se resuelve (Weitz 11; Nikulin 94; Stott 1). Mientras que hay argumentación, tensión, malentendido, peligro y complicación durante la acción de una comedia, en el fin hay un reconocimiento final en el que todas las complicaciones son resueltas, muchas veces a través de inversiones improbables y repentinas de la fortuna (Weitz 10). Aristóteles dice en *On the Art of Fiction* que la comedia (a diferencia de la tragedia) es la historia en que “the greatest enemies... make friends and go off at the end, and nobody is killed by anybody” (citado por Weitz 11). Tradicionalmente, una comedia termina con un emparejamiento o una fiesta que es simbólica de esta resolución (Nikulin, 93; Weitz, 10) Por supuesto, esta estructura no es una regla formal sino una tendencia tradicional dentro del cuerpo de películas de comedia, de las cuales hay una cantidad incontable de excepciones. Sin embargo,

un espectador de una comedia viene con una expectativa de cómo la acción se resolverá en la película, algo importante a la internalización de esta.

El final de *Los amantes pasajeros* seguramente es feliz. El aterrizaje forzoso en La Mancha es exitoso y todos los pasajeros salen ilesos. El éxito del choque extiende también a los conflictos entre los personajes, los cuales están resueltos al aterrizar. Mientras que la acción de *Los amantes pasajeros* se define por los conflictos que existen y forman entre los personajes, la mayoría de los personajes experimentan una resolución buena al final. Unos personajes aparentemente incompatibles se juntan: Norma y su asesino se hacen amantes y socios; Ulloa y Benito se hacen amantes, aunque Benito afirmaba que no le gustan los hombres; Bruna y el hombre de la clase turista caminan brazo en brazo, aunque él no tiene una recolección de lo que pasó entre ellos mientras estaba inconsciente. También, las disputas viejas se resuelven al final: el Sr. Mas y su hija hablan después de años de silencio, y ella regresa a casa; y Ricardo obtiene un cierre con su exnovia. Se revela que el *affaire* entre Álex y Joserra ha estado en curso con el permiso de la esposa de Álex, resolviendo los sentimientos de culpa que experimentaba Álex. El personaje que se llama “el novio” lleva a “la novia” a través de la espuma, simbolizando el matrimonio como si estuviera llevándola a través del umbral, sacado de la tradición cómica de terminar con un emparejamiento oficial. Por lo tanto, el final de *Los amantes pasajeros* sigue el estilo clásico del género de comedia.

Entonces, ¿qué significa este final feliz? ¿Qué sentido deja el final feliz en el espectador? La teoría de Weitz de la “perfección suspendida” mantiene que el fin de la película no es más que un momento suspendido en tiempo, y el espectador quizás ya está pensando en lo que viene después. La comedia engendra el escepticismo por sugerir que las vidas humanas pueden acceder a una “perfección suspendida” mientras que todos saben que el momento final de la película es el

primer momento de la vida real en que el final feliz ya ha empezado a desenredar (12). Según esta teoría, el final feliz es irónico porque se sabe que después de este momento en el universo de la película, los amantes felices lucharán, las familias se disputarán y la gente inevitablemente llorará, enojada, dañada y desconsolada. Usualmente no es algo dicho explícitamente, aunque *Los amantes pasajeros* sí lo menciona en el caso de Sr. Mas, quien planea reunificarse alegremente con su hija en su hogar, aunque es cierto que será detenido a causa de las acciones fraudulentas de La Caja Guadiana. Sin embargo, en el contexto de la crisis, esto podría constituir otro final feliz porque la audiencia puede disfrutarse de la fantasía de que un agente de la crisis es castigado. Sin embargo, es probable que el concepto de la perfección suspendida no sea algo que los espectadores tienen en mente al ver el final de *Los amantes pasajeros* y, por eso, el final feliz funciona primariamente como sólo eso: un final feliz. Como máximo, el reconocimiento inconsciente de que el final es un momento de perfección suspendida que viene de los recordatorios constantes de la crisis y está manipulado por Almodóvar para enfatizar el final feliz.

El final feliz de *Los amantes pasajeros* funciona como una especie de catarsis para la audiencia. Si la comedia constituye una oportunidad de olvidar el sufrimiento temporalmente, el final feliz es el mecanismo final en este trabajo. En *Los amantes pasajeros*, la perfección suspendida del final tiene que ver con su manejo previo de referencias a la crisis. Las experiencias de los pasajeros en el avión son metáforas de la crisis, pero después de aterrizar tienen que enfrentarse con la crisis literal. Los pasajeros sí llegan sin problema a su destino, pero aun su destino es simbólico de la crisis: el aeropuerto de La Mancha/Ciudad Real se ha convertido en un símbolo potente para el boom de construcción que fue parte de las causas de la crisis. A lo largo de la película, la audiencia lee, ve y escucha a referencias a la crisis que está

desarrollando en tierra firme mientras el avión da vueltas en el aire. Los recordatorios constantes de la crisis hacen claro que los pasajeros tendrán que confrontarla después de salir del aeropuerto. No hay argumento que este conocimiento funcione para hacer que el fin sea una especie de perfección suspendida que no pueda creer el espectador. En cambio, creo que el final tiene un uso muy práctico en el trabajo de *Los amantes pasajeros* como cine de crisis: emitir un mensaje radical de esperanza.

Los amantes pasajeros ofrece una versión de la crisis en que los protagonistas no sólo sobreviven, sino que pueden ser felices. Los pasajeros vencen la amenaza que les pone en una posición de vulnerabilidad e inseguridad. El final feliz es el momento final en que todos los conflictos de la película—tanto con el avión como entre los personajes—culminan en catarsis para el espectador. La audiencia experimenta la fantasía de evadirse de la crisis y ver castigados a los responsables. El final feliz de *Los amantes pasajeros* ejemplifica que la comedia no es escapista sino que presenta nuevas maneras de conceptualizar el mundo en que el sufrimiento está vencido. En realidad, es una película que no permite que la audiencia olvide la realidad de la crisis; los espectadores tienen que confrontarla a lo largo de la película de una manera explícita y a través de recordatorios y críticas de ella. Por lo tanto, la catarsis que permite el final feliz está relacionada profundamente con las experiencias de la crisis que tiene la audiencia y podría animar a la audiencia de tomar acción activista.

Conclusiones

Aunque *Los amantes pasajeros*, una comedia que mantiene elementos y estrategias tradicionales de su género, presente un aire alegre y escandaloso, funciona también como cine de crisis que capta la audiencia y les pide pensar críticamente sobre su realidad. Se refiere

directamente a la crisis y la corrupción que la hacía posible, mostrando que la intención de ofrecer la risa y felicidad no tiene que ser escapista. El punto fuerte del género de la comedia es su capacidad de vencer el sufrimiento humano y sugerir maneras de hacerlo (Nikolin, 95). En el contexto de España, en que muchas veces vivir en la crisis es encarnar la vulnerabilidad en forma de trastorno mental, mensajes de esperanza de recuperación son mensajes de resistencia. Esto es algo que autores como Stott no toman en consideración cuando argumentan que “comedy has nothing to offer politics when the project requires something more than simple derision, aside from the use of laughter’s association with ridicule” (126). Al contrario, la comedia puede ofrecer narrativas alternativas a la realidad que no son constreñidos por el llamado “discurso serio”.

Sin embargo, *Los amantes pasajeros* no evita abordar el tema serio de la crisis. Realmente, presenta no solo oportunidades para el activismo sino mensajes de esperanza. El acoplamiento de la escena del choque con la escena siguiente del final feliz ejemplifican esta dinámica. Las referencias fuertes a la crisis y las técnicas cinematográficas en las que los personajes se dirigen al espectador piden que el espectador no olvide su indignación sobre la crisis actual. Al contrario, *Los amantes pasajeros* dibuja una realidad en que, a través de la acción colectiva, la gente sobreviven la crisis y no escapan la amenaza de precariedad. *Los amantes pasajeros* podría motivar a la gente que ha sido oprimida por la crisis. Las distracciones, las reconciliaciones, los emparejamientos y la felicidad última se apoyan de la acción colectiva de los pasajeros, sugiriendo que la felicidad (o al menos, la supervivencia) de la gente española requerirá la colaboración también. Por lo tanto, las críticas a la crisis y el trabajo cómico de ofrecer alternativas juguetonas a la realidad trabajan juntos para animar a la audiencia de una manera activista.

Capítulo 2

Monstruos, metáfora y miedo en *La piel que habito*

Introducción

Porque el género filmico de terror es uno que se aprovecha de la vulnerabilidad a daño—de sus protagonistas tanto como su audiencia—es un género bien equipado para ser cine de crisis. Como hemos visto a lo largo de esta tesis, el concepto de vulnerabilidad a precariedad es fundamental de la experiencia de la crisis española, y viene de un modelo neoliberal que surgió en los años 70 en el que los riesgos de maximizar crecimiento y desarrollo fueron transferidos a los trabajadores y su familia, quienes ya no tienen “anchors of stability” (Standing 1). La precariedad afecta a los que son socioeconómicamente vulnerables al daño de una plétora de maneras, un grupo definido por su diversidad de situaciones vulnerables. Es decir, la vulnerabilidad (de cualquier tipo, ya sea la pobreza absoluta, el desalojo, el desempleo, etc.) puede llevar a la precariedad (Allbritton 102). Como respuesta comunal a la precariedad individual, una cultura de ‘indignación’ llamó a que la gente saliera a las calles para protestar contra las prácticas neoliberales que habían producido “staggering unemployment, foreclosures and evictions, poverty and hunger, depression, an increased suicide rate” y que priorizaba el reembolso de deuda sobre la salud y bienestar de los ciudadanos (Cameron 4). Un símbolo potente y muy visual del fracaso y la corrupción de la autoridad y las instituciones sociopolíticas es el edificio; el boom de la construcción en España, que se estudió en el primer capítulo, resultó en numerosos proyectos inútiles y grandiosos en conjunción con “hectáreas y hectáreas de arquitectura anodina”, todos construidos sin ningún plan ni propósito (Saló). Un espectador español trae todo este bagaje cultural consigo al ver *La piel que habito* (Almodóvar, 2011).

Para un público español, mucho del terror de *La piel que habito* viene (inconscientemente) del manejo de sentimientos de vulnerabilidad e indignidad de vivir en la precariedad de la crisis español de 2008 hasta el presente. Más que una película que fue simplemente producida durante la cima de la crisis (es decir, en el 2011), *La piel que habito* está conectada profundamente a la crisis por su manipulación de sentimientos conectados a experiencias de la crisis, estructuras de poder metafóricas y temas de vulnerabilidad, clase y explotación. Es una película de terror, un género cuyo éxito depende en sus conexiones a los temores y la paranoia de la audiencia. Por todos sus juegos con lo imposible, es un género también conectado a la realidad a causa del hecho simple de que su éxito depende cuán bien explota las realidades de la audiencia. Los símbolos y temas relacionados a la crisis—como la jerarquía de clase, el abuso de poder y el elemento simbólico de la casa—funcionan como recordatorios ocultos que conectan la película a la realidad. Una dinámica similar se ve en las películas estadounidenses de casas embrujadas, las cuales se hicieron cada vez más populares durante la década de los 2000 y que se aprovechaban de ansiedades estadounidenses sobre bienes raíces durante la era de recesión (Murphy, citado por Leeder 84). Este capítulo analiza cómo *La piel que habito* representa metafóricamente la crisis, sus dinámicas de poder y la experiencia de estar empujado a un estado de precariedad. También analizo cómo utiliza y tuerce las tradiciones del género de terror para realizar su trabajo como cine de crisis. Por otra parte, determino que, aunque es un ejemplo fuerte de cine de crisis, no produce una llamada a la acción activista porque su significado metafórico está demasiado escondido.

Dirigida por Pedro Almodóvar, *La piel que habito* es la primera incursión del director en el género de terror. La película es una adaptación de *Mygale* (1984), una novela del autor francés Thierry Jonquet, pero como señala Francisco A. Zurián, Almodóvar “retained from the novel its

main idea only to proceed to completely rework the plot, characters, setting, narrative, temporality, and structure of events” (262). La trama de la película centra en las actividades de Dr. Robert Ledgard (Antonio Banderas), un cirujano plástico distinguido que ha desarrollado una nueva piel para injertos por transgénesis. Robert da a conocer su piel innovadora, nombrada “GAL” por su difunta esposa quemada en un choque, en un simposio médico en el que miente que la desarrolló a través de experimentos con ratones de laboratorio. No obstante, la historia verdadera de su éxito empieza seis años más temprano. Un joven que se llama Vicente (Jan Cornet) conoce a la hija de Robert, Norma (Blanca Suárez), en un banquete de bodas. Los dos jóvenes inician un encuentro sexual en el jardín que se convierte en una violación en que Vicente deja a Norma inconsciente en el suelo. Ella es llevada a un hospital psiquiátrico donde más tarde se suicida. Como una forma de retribución, Roberto secuestra a Vicente y lo encarcela en El Cigarral, su consultorio quirúrgico y casa en las afueras de Toledo. Ahí, Roberto realiza una vaginoplastia en el joven y, durante los próximos seis años, lo transforma en un *doppelgänger* de su esposa difunta. Atrapado en su nuevo cuerpo tanto como El Cigarral, Vera³ (Elena Anaya) lucha para sobrevivir y mantener su identidad ante los horrores físicos y psicológicos infligidos por el médico loco. Estos eventos no se revelan en orden cronológico durante la película, sino que desdoblán en múltiples líneas de tiempo. Mientras que la trama se complica y la narrativa no lineal se desarrolla, el espectador se da cuenta lentamente del horror total que ha ocurrido.

La piel que habito está en conversación con *Les Yeux Sans Visage* (*Los ojos sin rostro*) (Gorges Franju, 1960), una película de terror sobre un cirujano plástico que secuestra a mujeres para quitarles las caras y usarlas como piel para injertos para su hija, Christiane, cuya propia cara

³ Para el propósito de este trabajo, uso el nombre Vicente para referir al personaje masculino interpretado por Jan Cornet. El personaje femenino interpretado por Elena Anaya se llamará Vera. Aunque un tema central es la lucha de Vicente por preservar su identidad, sigo la división entre los personajes marcada en la película por la transformación de Vicente en una réplica de Gal, la difunta esposa de Robert, en el momento en que Robert dice que debe darle un nuevo nombre para combinar con su nueva identidad.

fue desfigurada en un choque. Almodóvar usa temas, tropos y eventos de *Les Yeux Sans Visage* en *La piel que habito*—las mujeres que se caen (o saltan) por una ventana, la icónica máscara facial que llevan Vera y Christiane, la figura del cirujano rico que presume de ser infalible, la resolución en que la mujer cautiva vence a sus captores, y más—pero los reinterpreta y los confunde para dibujar una historia y contexto completamente distintos. Por lo tanto, la intertextualidad entre *La piel que habito* y *Les Yeux Sans Visage* sirve como una referencia al subgénero de terror médico y una posible fuente de inspiración para Almodóvar. También, *Les Yeux Sans Visage* dibuja la violencia grotesca de quitar la piel de una persona y ponerla en otra, un estilo que no sigue tanto *La piel que habito*. Por lo tanto, *La piel que habito* puede beneficiarse del terror producido en *Les Yeux Sans Visage* sin tener que reproducirlo explícitamente, porque es posible que los que han visto ambas películas estén forzados a revivir la violencia de estas escenas otra vez. La similitud contribuye a ubicar *La piel que habito* seguramente en la tradición de terror.



Figura 6. Los carteles oficiales de *La piel que habito* (Almodóvar, 2011) y *Les Yeux Sans Visage* (Franju, 1960)

El valor de lo sórdido

Almodóvar ha dicho que *La piel que habito* es “una historia de terror sin gritos ni sustos” (Bellver). Tiene razón; la película no está diseñada para hacer brincar a cada paso como algunas películas de terror sobrenaturales como *The Conjuring* (James Wan, 2013), *Insidious* (James Wan, 2010) y *The Ring* (Gore Verbinsky, 2002), ni representar dolor y sufrimiento gráfico y gratuito como en la franquicia *Saw* (Varios directores, 2004-2010, 2017) y películas de terror corporal similares. A su vez, la mayor parte del terror que causa la película es psicológica. Quizás por eso la película está clasificada en algunos sitios web como Rotten Tomatoes y el buscador de Google como película de drama, misterio, y suspenso, sin ninguna mención del terror. Estas etiquetas no son necesariamente falsas, ya que *La piel que habito* tiene elementos de

todas. Es más, la ambigüedad o combinación de género es un fenómeno común en la industria cinematográfica. Rick Altman dice que, mientras que los críticos usan las etiquetas de género claras para facilitar su trabajo, la industria cinematográfica prefiere producir películas con múltiples géneros porque pueden ser vendidas de diferentes maneras a distintas audiencias (141). El hecho de que *La piel que habito* tiene elementos del drama, misterio, suspenso y terror (y quizás más) la hace más efectiva como ejemplo de cine de crisis. Si atrae a una mayor parte de la población, puede comunicar con las experiencias de crisis de más gente. Teniendo estos hechos en cuenta, la leo como película de terror para el propósito de este trabajo y con el conocimiento que se puede interpretar de otra manera. Categorizar *La piel que habito* en este género permite un análisis de cómo y porqué intenta inspirar reacciones corpóreas y emocionales de la inquietud, asco, temor, alivio y excitación: respuestas típicas a una película de terror y las más inspiradas por esta película.

Como cualquier película de género, el éxito de una película de terror se apoya mucho en su manejo de las expectativas de la audiencia. La película debe equilibrar la tradición, de donde viene la satisfacción de la audiencia, con suficiente innovación para que sea interesante (Leeder 93). Bruce F. Kawin provee una fuente útil para entender la tradición de cine de terror y sus elementos recursivos tanto como la relación entre el espectador y la película. Dice que “the horror film is defined by its recurring elements (such as undeath, witches, or gross, bloody violence), by its attitudes toward those elements (such as that transgressing limits is dangerous) and by its goal: to frighten and revolt the audience” (Kawin 4). De más está decir que una película de terror tiene sentido sólo en el contexto de la tradición de terror, si se adhiere a la tradición o si la rompe a veces.

Antes de exponer cómo *La piel que habito* está en conversación con los elementos clásicos del género de terror, debemos explorar dónde se encuentra la película dentro del género popular de terror; es decir, la forma en que encaja con el género determina cómo se consume dentro de la sociedad general. Similar a las reacciones populares a la película de comedia, la cual a menudo está considerada por algunos una historia trivial que sólo es útil para una buena risa, el género de terror está desestimado a causa de su contenido a menudo grotesco, morboso, sensacionalista y tabú (Kawin 2-3). Una diferencia importante entre la comedia y el horror es que la primera se beneficia de la tradición teatral de la antigua Grecia, la cual da un respecto cultural, algo que el terror no tiene, al menos no como un género codificado. Otros autores han estudiado la categorización del terror como cine bajo; hablando de la pornografía, el terror y el melodrama, Linda Williams dice que “heavy doses of sex, violence, and emotion... are dismissed by one faction or another as having no logic or reason for existence beyond their power to excite” (Williams 1991, 3). Por esto, la autora describe los tres géneros como “low” a causa de sus excesos, incluyendo el exceso que es la divergencia de una narrativa realista y orientada a objetivos. Williams toma el concepto del cine *low* y *high* de Carol J. Clover, quien expande el concepto para argumentar que, aunque todo el género de terror se considera bajo, diferentes películas de terror existen entre diferentes niveles de desestimación. “On the high side of horror lie the classics... films that by virtue of age, literary ancestry, or fame of director have achieved reputability within the context of disreputability... At the very bottom... lies—horror of horrors—the slasher (or splatter or shocker) film”. Como Williams, Clover nota que las llamadas “películas inferiores” (más hacia el fondo) usualmente son las que representan más los excesos corporales gratuitos de violencia y sexo (“Clover 2015” 68). Según la autora, las películas “altas” están tratadas con análisis artístico y llegan a una mayor parte de la “respectable

(middle-aged, middle class) audience” (“Clover 2015” 68). Mientras tanto, las películas bajas atraen poca atención de críticos filmicos y llegan a una audiencia más específica. Por ejemplo, para obtener un estatus serio dentro del cine, *Silence of the Lambs* (Jonathan Demm, 1991) fue promovida como un *thriller* y se distanció del género de terror muy cuidadosamente antes de su estreno (Leeder 153). Las ideas de cine “alto” y “bajo” son inherentemente clasistas; el cine alto “sofisticado” y “culto” se hace para la clase alta, y el cine bajo “gratuito” y “sensacionalista” es para la gente sin estudios. Sin embargo, Clover argumenta que las mismas cualidades que ponen el terror en la categoría baja son las que también ponen el género en contacto con actitudes (sub)culturales sofisticadas (“Clover 2015” 69). Kawin está de acuerdo, diciendo que la película de terror puede asumir riesgos y hacer comentarios críticos sobre el estatus quo porque, en sus palabras, nadie está prestando atención (16). Estas características del terror sugieren el potencial para el género (especialmente el género “bajo”) a ser un vehículo para mensajes subversivos que quizás no pasarían en las películas de la corriente dominante.

¿Cómo encaja *La piel que habito* con el espectro de Clover entre lo “bajo” y lo “alto”? ¿Cómo impacta su nivel de prestigio su habilidad de ser subversiva? *La piel que habito* no tiene el estatus de película “clásica” como *Nosferatu* (Director, 1922) o *Dracula* (Director, 1931), ni tampoco está a la par con las películas *slasher* como *The Texas Chainsaw Massacre* (Director, 1974) y otras que se centran más en la violencia sensacional; se coloca en algún lugar en el medio de la escala de lo civilizado a lo sórdido, emplea espectáculos de sangre, violencia, y violación sin rodeos en ciertos momentos pero es comedida en otros, y toda la película está velada en la estética de su director renombrado, Almodóvar. Según Clover, esta posición dentro de lo no reputado influye la manera en que se consume una película. En general, las películas más bajas pueden ser más representativas de actitudes corrientes sexuales por su “crudity and

compulsive repetitiveness” (69). Sostengo que este concepto también se extiende a la habilidad del terror *low* de ser transgresor, si sólo porque esas películas (y las historias de terror en general) ya están en conversación con los temores, los deseos reprimidos y las ideas inmorales o prohibidas (Clover 1992, 73). La pregunta que sigue es si *La piel que habito* se limita por su ambiente artístico, narrativa desarrollada y sutileza relativa, o si es capaz de ser tan transgresora como las películas *slasher*.

El caso de Almodóvar es especial. En su capítulo dedicado al director, Armstrong et al. dicen que Almodóvar “made the transition from rank outsider to treasured institution” y ahora es “Spain’s most influential, internationally respected and exportable living filmmaker” (9). A pesar de su entrenza en el canon crítico, viene de una carrera de controversia, como nota Armstrong et al. a continuación: “If the young Almodóvar loved to shock for shock’s sake, the more mature artist found means of deploying extreme content to make points” (11). Los extremos — o excesos, para usar la palabra de Williams— siempre han definido la obra de Almodóvar. Él mismo escribía pornografía en los años ochenta, otro género bajo que se enfoca en los excesos corporales, antes de producir películas que sólo tenían una audiencia *underground* (Armstrong 11). El cine de Almodóvar combina excesos gratuitos con comentarios, ejemplificando el hecho de que el cine “bajo” realmente tiene la capacidad de ser sofisticado y subversivo. Su obra temprana expresa ideas antifranquistas y temas transgresores como la sexualidad, género e identidad en el centro de sus películas a lo largo de su carrera (Armstrong et al. 9-14). *La piel que habito* pertenece a su trabajo más reciente, definido como tal por su narrativa compleja y elementos del melodrama, pero este hecho no significa que falten los temas transgresores. Puede que se coloque en el intermedio de la escala de desestimación de Clover mientras que constituye todavía cine “bajo”. Por lo tanto, esta clasificación puede atraer a un gran número de

espectadores mientras que todavía ser transgresor. Por eso, *La piel que habito* puede aprovecharse de las experiencias de una mayor parte de la población española como cine de crisis.

Temores, revulsiones y realidad

Una historia de terror se centra en el miedo y la repugnancia (Kawin 3). La película de terror tiene la ventaja de ser capaz de representar eventos y monstruos con imágenes y sonidos, amplificando los efectos de miedo y repugnancia de una manera que no pueden la palabra escrita o la imagen fija. Es como si el terror se metiera en el cuerpo del espectador, cuya única opción es apartar los ojos. *La piel que habito* está salpicada de imágenes y sonidos tanto espantosos como repugnantes. Un ejemplo particularmente claro de esta mezcla ocurre temprano en la película, cuando vemos a Robert en su laboratorio, equipado con bata de laboratorio y guantes de goma. Usa una pipeta para transferir sangre en unos tubos de ensayos mientras un cuerpo femenino desnudo yace en la mesa de operaciones detrás de él. Pone unas gotas de sangre en una placa de petri y la pone en un refrigerador. De repente, la escena se corta y pasa a una toma en primer plano de abejas en una colmena volando y moviéndose a zumbido fuerte. Se corta de nuevo y pasa otra vez a una toma en primer plano de diferentes escarabajos que se mueven por todas partes, esta vez con los sonidos fuertes de los exoesqueletos y patas. Se corta una vez más y pasa a una vista desde arriba de un modelo de un cuerpo femenino sin cabeza en el que Robert pone tiras de piel sintética. Estas tiras las corta cuidadosamente para que coincidan con las secciones ya delineadas en la figura. Una tira de la parte superior del cuerpo sin cabeza, que tiene tiras de piel de trasplante colocadas en el cuello y los hombros, se convierte en un toma idéntica de Vera. Vemos entonces el método que usa Robert para probar la piel; usa un soplete en la piel de Vera

para ver si se quema, y luego atrapa un mosquito en un vaso sobre su piel para ver si le pica.

Vemos en la cara de Vera enojo, miedo, indignación y dolor y aprendemos que hace un año que empezaron este tipo de experimentos.

Si el terror es una amalgamación de miedo y repugnancia, esta secuencia es aterradora por definición. El terror “accesses a core of fears we may share as humans... as well as some fears that are specific to culture” y también “calls on a vast range of the revolting, from guts to vermin” (Kawin 73). Es difícil desenmarañar los elementos asquerosos y aterradores en esta escena porque la mayoría de las imágenes y sonidos invocan a los dos sentimientos al mismo tiempo. En término de los temores compartidos por la audiencia, esta escena está cargada de terror. Las tomas del trabajo de laboratorio se aprovechan de los temores comunes que circulan alrededor de los médicos y la medicina: ver sangre, dar o recibirla como transfusión, o ver la cirugía y las incisiones de la piel. Las tomas con los insectos, mientras tanto, juegan con fobias de los mismos, especialmente el asco asociado con grandes números de insectos y la aparición de insectos en el cuerpo. Los experimentos con el soplete y el mosquito se aprovechan del terror real de la tortura y captan el temor y suspenso de lo que está por venir: en este caso, la mirada de dolor y el reconocimiento que Roberto le ha quemado. La dinámica entre Robert y Vera hace que resurjan temores reprimidos de vulnerabilidad, dolor y sufrimiento y, una vez que los hechos de la situación se aclaran, los temores de perder la identidad y de la castración. La destrucción de la separación entre la medicina, la tortura y el sexo—diferentes formas de penetración que son combinadas en la victimización de Vera—también produce una especie de terror y revulsión en la audiencia. En cambio, esta dinámica puede despertar una identificación perturbadora con la malicia de Robert que viene del intento de entender cómo un humano podría hacer esto a otro; es

más, su propio voyeurismo que es paralelo a las acciones de Roberto, puesto que el espectador también observa el sufrimiento de Vera y lo disfruta, después de todo.

En términos de su contexto cultural, esta escena es un buen ejemplo también de cómo la metáfora de la crisis contribuye al terror en *La piel que habito*. Esta metáfora expone las dinámicas entre los que viven en precariedad y la amenaza de daño que es la crisis. Guy Standing usa el término *precariat* (o “el precariado”) para referir a la clase socioeconómica de gente que vive en precariedad. Los dos lados del conflicto—el precariado y la crisis—son retratados a través de Vera y Robert respectivamente. El precariado moderno de España tomó forma cuando la estabilidad de una gente más o menos vulnerable estalló en precariedad tras el colapso de la burbuja inmobiliaria. La vulnerabilidad colectiva de los ciudadanos españoles se encarna en Vera, cuya vida estable fue destruida por una amenaza abrumadora a la que ella es casi completamente vulnerable. La relación análoga entre Vera y el precariado está confirmada por símbolos de la casa: un tema es previsorio en el encarcelamiento de Vera. No sólo está atrapada dentro de una casa (un cigarral, un tipo de mansión morisca que funciona como símbolo antiguo de lujo y recreo), sino que también su cuerpo femenino funciona como una especie de casa, una relación implicada por el título de la película: *La piel que habito*.⁴ Vera escribe en los muros con un lápiz de ojos, contando días, escribiendo afirmaciones e, importantemente, dibujando imágenes del cuerpo femenino, desnudo, incluyendo unos que tienen una casa en vez de la cabeza. En una escena, está escribiendo y el lápiz se le cae de las manos. Vera se agacha rápidamente para recogerla y revela de repente el dibujo del cuerpo femenino, con vagina visible y una casa por cabeza, en su lugar. El simbolismo de esta escena es fuerte; el cuerpo femenino que habita Vera, para usar el lenguaje del título, es análogo a la casa en que está atrapada, un tipo

⁴ Hay mucho que decir sobre la casa/cárcel en la que Vera se encuentra, y el simbolismo de este cuerpo artificial de Vera puede estar analizado a través de los conceptos freudianos de lo “*Uncanny*”: lo que es “*Heimlich*” y “*Unheimlich*” a la vez. Para más información, véase *The Uncanny* (1919) de Freud.

de cárcel improvisada. Su mente vive dentro de este cuerpo, el cual no es suyo ni pertenece a ella, y la mente constituye el verdadero ser. Esto es porqué Vera empieza a practicar yoga; cómo la instructora de yoga dice en los videos que Vera mira en su cuarto, el yoga se puede practicar en cualquier sitio, aún en la cárcel, y es una manera de encontrar un lugar dentro de sí mismo al que nadie más tiene acceso y que nadie puede destruir, en el que se puede encontrar la paz, tranquilidad y libertad. Es decir, se puede ir dentro de los confines del cuerpo para llegar a un sitio de refugio.

Hay una conexión entre el daño que siente Vera como resultado de vivir en su cuerpo, lo que funciona como casa que no es suya, y el daño que sienten las familias que viven en casas que también no son suyas, que no pueden poseer: una experiencia común de la crisis hipotecaria en que la gente se esfuerza por pagar hipotecas poco realistas. Además, como se ha dicho en el Capítulo 1, la casa en general funciona como símbolo del auge de construcción definida por la corrupción, codicia, gasto despilfarrador y mala planificación (Saló). Ver a Vera expuesta al daño físico a través de la transformación de su cuerpo puede hacer que la audiencia que vive en precariedad reviva sentimientos diarios relacionados a su propia vulnerabilidad física y política relacionada a las experiencias con la crisis.

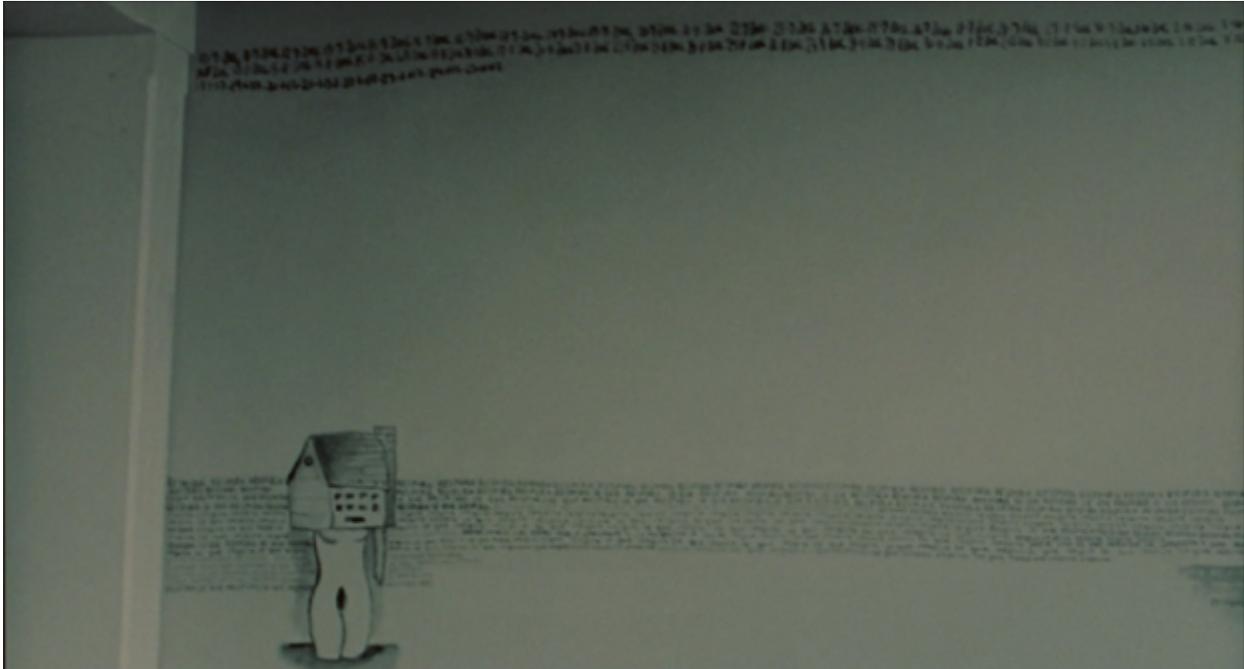


Figura 7. Dibujo simbólico de un cuerpo femenino con una casa en vez de cabeza (Almodóvar, 2011)

Por otro lado, Robert encarna la crisis. Es el esfuerzo que amenaza el mundo de Vicente e inflige daño físico y psicológico en él. No es de extrañar que Almodóvar escogió la profesión del médico para simbolizar la crisis; el profesional liberal fraudulento es un tema constante en el universo de Almodóvar, y está utilizado para expresar “a postmodern skepticism toward social categories of authority that purport to affix a stable identity to the person, as well as [a] postmodern penchant for conspiracy detection” (Scarlett 82). Scarlett explica que Almodóvar tiene una historia de retratar a profesionales liberales—personas que hacen un trabajo designado a beneficiar al bien público y que se supone que operan en un nivel cierto de moralidad—como corruptos, fraudulentos y malos.⁵ Como otras profesiones liberales, el doctor teóricamente trabaja para el bienestar del público y está gobernado por un código de ética. Además, la

⁵ Otros profesionales liberales fraudulentos de Almodóvar que cita Scarlett son “the figures of the gynecologist (*Laberinto de pasiones*) the psychiatrist (*¡Átame!*), the dentist (*¿Qué he hecho yo para merecer esto?*), the nun (*Entre tinieblas, Todo sobre mi madre*), the attorney (*Matador, Mujeres al borde de un ataque de nervios*), the judge (*Tacones lejanos*), the nurse (*Hable con ella*), [and] the priest (*Entre tinieblas, La mala educación*)”.

institución española médica ha ganado tanto prestigio internacional por su innovación y precisión como desconfianza y criticismo sobre la ética (Scarlett 81-84). Por eso, el uso del arquetipo de terror del médico loco en *La piel que habito* es un ejemplo potente de la crítica de la autoridad, especialmente dado que Robert ocupa el pináculo de su profesión y se considera una autoridad aún dentro de la institución médica.

En pequeña escala, *La piel que habito* cuestiona la identidad del médico, cuya profesión se define por su ética mientras que va en contra de la ética (el uso de transgénesis en el cuerpo humano, operando en una víctima reacia, aprovechándose de su posición de poder y moralidad asumido), retratándolo como un monstruo de terror. En gran escala, el uso de un médico implica una crítica mayor de instituciones de poder y autoridad. Es decir, la problematización de la profesión médica es un punto de partida perfecto para una crítica más amplia de instituciones españolas. Los problemas de clase vinculan la relación distorsionada entre médico y paciente al conflicto entre lo precariado y los poderes establecidos. Se ve durante toda la película que la posición de Robert en su profesión le ha dado un estilo de vida de lujo; vive en una mansión histórica, conduce un coche de lujo, emplea a sirvientes, y tiene su propio laboratorio. Robert toma ventaja de su riqueza, fama y autoridad para victimizar a Vicente, un joven de clase obrera, para continuar persiguiendo su misión autocomplaciente e inmoral. Esta relación es una reflexión de la explotación de la clase trabajadora vulnerable por los más poderosos, cuyo deseo de aumentar su riqueza y poder llevaba a la crisis. Es verdad que *La piel que habito* retrata como justificados (hasta cierto punto) los motivos de Robert de venganza y retribución, sugiriendo que también las personas poderosas que han causado la crisis también tenían justificaciones personales. Sin embargo, lo que hace Robert es categóricamente inmoral a pesar de sus razones por hacerlo, mucho como la corrupción y codicia política son inmorales y han explotado a la

mayoría del país. El poder de los oficiales está basado en la labor de la clase trabajadora, cuyos cuerpos funcionan alegóricamente como el de Vera en *La piel que habito*. Aún ahora, la crisis continúa dañando al precariado, el cual encarna físicamente la experiencia de vulnerabilidad y precariedad. Almodóvar combina el tropo del científico/médico loco del género de terror y su propio tropo del profesional inmoral. A través de esta combinación hace una crítica del poder que lleva la gente de posiciones de autoridad por conectar sus explotaciones paralelas de los cuerpos de sus “víctimas”. Por lo tanto, la representación metafórica de la crisis se comunica (al menos inconscientemente) con la experiencia física de la crisis para crear un mayor sentido de terror para la audiencia.

Kawin nota que los temores utilizados por una película de terror “may be potential, lying dormant until a horror film arouses them; some may be created entirely by the movie, just as showers became frightening to many after *Psycho*... and some may be part of our daily, conscious experience” (3). Cualquiera que sea el caso, está claro que la eficacia de las imágenes violentas depende de y está conectada con la realidad violenta del espectador, como explica Kawin: “we may think of the lethal sharpness of our own kitchen knives when we watch a slasher use one, or consider the pain and abjection inherent in real torture when watching the victims being tortured in *Saló* or *Hostel*” (10). En *La piel que habito*, el malestar de ver la tortura física y psicológica de Vera quizás se basa en sentimientos conocidos pero reprimidos de la vulnerabilidad derivada de la niñez o experiencias traumáticas personales. Sin embargo, para muchos espectadores españoles, la vulnerabilidad, sufrimiento e indignación de Vera puede también ser la encarnación filmica de la experiencia diaria de la precariedad de la crisis financiera. La experiencia del espectador tiene mucho que ver con su propia realidad. Para el cine de crisis, ¿cuál es el propósito de hacer que un espectador reviva (aunque sólo parcialmente

o en el inconsciente) las experiencias que les dan miedo y asco? Kawin explica el horror e intriga del terror:

The horror film can bring us uncomfortably close to the worst that could ever happen—to a character or ourselves. It can explore forbidden aspects of human psychology... Arousing both terror and repugnance at once, it can be revolting in its moments of greatest power, when it shows us what we do and do not want to see... It can put us in touch with old emotions and reactions: fight or flight, fear of the dark, the need for community. (Kawin 2)

Kawin reconoce la capacidad del género de manipular reacciones emocionales y físicas a pesar del espectador. Ciertamente, es un género que exprime una respuesta física de su espectador—a veces con violencia—y cuyo éxito se mide muchas veces en gritos, desmayos y ataques cardíacos en la audiencia (Williams 1991, 5). Las imágenes de *La piel que habito* sin duda hacen que la mayoría de los espectadores tiemblen con palmas sudadas. Kawin también nota la habilidad de una película de terror de traer a lo consciente lo que solía ser inconsciente, algo que constituye una oportunidad para la catarsis de la audiencia, especialmente una audiencia que vive en la crisis.

Estas características de terror podrían ser utilizadas por el cine de crisis para movilizar sentidos sofocados de indignación y vulnerabilidad y animar la acción activista. Kawin dice que el terror funciona para permitir que el espectador supere temores y tensiones a través de la identificación controlada y catarsis. Una persona podría disfrutar del terror porque ofrece tranquilidad sociopolítica al ver cómo el statu quo ha sobrevivido una amenaza monstruosa. Además, el terror funciona como un sitio revolucionario en que la política y el statu quo están criticados mientras representa ideas radicales políticas (Kawin 16). La diferencia entre estos dos

conceptos aparentemente contradictorios consiste en la interpretación del espectador de la amenaza al statu quo y la resolución del mismo. Los dos podrían tener funciones valiosas en el cine de crisis, dependiendo en el propósito de una película. Kawin mantiene que “above all, the horror film provides a way to conceptualize, give shape to and deal with the evil and frightening” (Kawin 3). En *La piel que habito*, lo malvado y temeroso se encarna en el personaje de Robert, y los efectos de las fuerzas malévolas se transfieren principalmente en el cuerpo de su víctima, Vera. Entonces, cuando entendemos la película como cine de crisis en el contexto español, Robert debe representar las autoridades y los más acomodados, mientras Vera es la encarnación de un ciudadano vulnerable físicamente. El hecho que Vera vence a Robert podría animar a la gente vulnerable para tomar acción activista, aunque esto depende de la habilidad del espectador de buscar el significado metafórico de la película.

El monstruo y su víctima

Algunos mantienen que la posición de la víctima es lo que define una película de terror. Sin embargo, es mejor decir que la presencia de un “monstruo”— el Otro—es el mejor identificador (Clover 1992, 4, 73; Leeder 94; Kawin 11). De verdad, es común usar un tipo de monstruo específico para dividir el cuerpo de películas de terror en subcategorías: zombi, caníbal, extraterrestre, fantasma, científico loco, asesino en serie, etc. Los tres subgéneros que resume Kawin—monstruos sin características sobrenaturales, monstruos sobrenaturales y humanos monstruosos—son definidos por su monstruo o amenaza central (11). Los subgéneros de Kawin se dividen en más sub-subgéneros que se centran alrededor de un tipo de monstruo destacado. Esas categorías son útiles para leer textos filmicos como un producto de repetición y tradición; para el género de terror, esta marca es crucial. Como muestra Clover, el género de

terror es como el folklore en que su tradición se basa en el reciclaje de temas y arquetipos. Es un género en el que sólo hay variantes, donde “the meaning of the individual example lies outside itself” y “the “art” of the horror film... is to a very large extent the art of rendition” (Clover 1992, 72). Entender cómo *La piel que habito* funciona como una película de terror (y, en última instancia, como una película de terror de crisis) exige un análisis de cómo la película reinterpreta lo ya existente, o como dice Clover, cómo la película “delivers the cliché” (ibid 72). Algunos autores limitan la definición de “monstruo” a lo antinatural y fantástico, pero es más exhaustivo expandir la definición para incluir a humanos no sobrenaturales, como hacen Kawin, Clover, Williams y Leeder. En este contexto tiene sentido analizar a Robert como monstruo.

Aunque sigue en términos generales la estructura tradicional de monstruo-víctima, propongo que *La piel que habito* es una película consciente de sí misma, y juega con los arquetipos del monstruo que pertenecen a distintos subgéneros. Los sub-subgéneros que emplea *La piel que habito* más obviamente, para volver a los términos útiles de Kawin, son “constructed monsters”, o creaciones vivas construidas de lo no vivo (54-61), y “mad scientists and doctors”, médicos que abusan su profesión para cometer actos terribles (153-156). Al extraer de ambas tradiciones antiguas de monstruos contruidos y científicos/medicos locos, Almodóvar complica y confunde concepciones de qué personaje constituye la amenaza principal. Es decir, ¿quién es el monstruo de *La piel que habito*? Las dos categorías tienen los mismos arquetipos: el científico (o médico) loco y su creación monstruosa. La diferencia está en la figura que se retrata como *el monstruo*. *La piel que habito* retrata a Robert como el monstruo porque es una representación clara del sistema, la autoridad y la amenaza que viene de desequilibrios de poder.

Sin embargo, la confusión de Vera como monstruo y víctima introduce temas importantes sobre la identidad e identificación entre la audiencia y los personajes. Los paralelos abundan

entre Vera y el prototipo de los monstruos contruidos, el monstruo de Frankenstein (Kawin 54). Tanto en el libro de Mary Shelly como en las películas subsecuentes de Universal, el monstruo de Frankenstein es compuesto de partes rescatadas de cadáveres y resucitado por el Dr. Frankenstein (quien mismo es una especie de prototipo del científico loco, salvo en este caso no está retratado como el monstruo (Kawin 57)). Vera también está compuesta de trozos de carne ajena y mientras que la creación del monstruo de Frankenstein está moralmente contaminada por la profanación de cadáveres, así también es la creación de Vera por el uso de transgénesis que viola la ética médica. Las líneas trazadas en el cuerpo de Vera que marcan los bordes de los trozos individuales de piel trasplantada y las líneas de la costura en su traje de cuerpo entero son paralelas a las líneas de las cicatrices y los pernos que definen la apariencia del monstruo de Frankenstein después de su aparición filmica. Estas líneas y aparatos son recordatorios visuales de que los dos personajes son composiciones monstruosas de partes corporales, productos de la creación humana. En *La piel que habito*, la forma física de Vera está reflejada en los maniqués y las pelotas que Vicente y Vera cosen, respectivamente, objetos cosidos grotescamente de telas diferentes, enfatizando más el tema de la creación monstruosa. Además de su apariencia física, los dos “monstruos” también comparten una representación simbólica de la resurrección. La creación de Vera es un tipo de creación de “vida” de la muerte, de una manera simbólica. La transformación intencional de Vicente a Vera (tanto en términos fisiológicos como femeninos, usando el maquillaje, ropa, romance y sexo) también es un intento de resucitar a la esposa de Roberto. Aunque Vera no se retrata como una amenaza mayor, y por eso no es *el monstruo* de la película, todavía se le da atributos monstruosos en un guiño irónico a las raíces de los prototipos del monstruo contruido y su creador.



Figura 8. Un presagio fuerte de su forma futura: visto a través de un alambre con forma femenina, Vicente (Jan Cornet) cose la “piel” de un maniquí (Almodóvar, 2011)



Figura 9. Líneas trazadas en el cuerpo de Vera (Elena Anaya) que llaman a mente el monstruo de Frankenstein (Almodóvar, 2011)

Sin embargo, el posicionamiento de Vera como figura monstruosa es análogo a la complicación moral de los prototipos de la víctima y el monstruo. En algunas historias de terror, es muy fácil decir quién es el monstruo porque difieren tanto de un humano “normal”; es decir, son animales o fantasmas, o son tan malvados o locos que no hay ninguna duda. La mayor ofensa de la víctima típica (por lo que debe ser castigada) es estar en el lugar equivocado en el momento equivocado, lo que, según Williams, frecuentemente involucra una víctima creyendo que está a punto de encontrarse con un amante (1991, 11). Aún en estas películas, sin embargo, el espectador puede identificarse con los dos. Como Clover nota, “just as attacker and attacked are expressions of the same self in nightmares, so they are expressions of the same viewer in horror film” (2015 73). La identificación con la víctima viene de los temores y deseos infantiles y el sentido de ser vulnerable; la identificación con el monstruo, el Otro, quizás de forma poco intuitiva viene de la rabia y deseo de la niñez: “our blind drive to annihilate those toward whom we feel anger, to force satisfaction from those who stimulate us, to wrench food for ourselves if only by actually devouring those who feed us”. Así, el horror de la historia realmente viene de saber los dos lados de la historia (Clover 1992, 13).

Si esta dinámica de identificación doble ya está presente en el género de terror en general, se hace mucho más obvia en *La piel que habito* porque los personajes por sí mismos presentan los dos lados de la dicotomía, hasta un punto. Vera es al mismo tiempo víctima y abusador, violador y violada. El espectador solo aprende del ataque de Vicente hacia Norma, la hija de Robert, a mediados de la película, lo cual complica la percepción de Vera. El encuentro sexual de Vicente y Norma en el jardín cambia a una lucha cuando, de repente, Norma empieza a gritar y resistir. Para callarla, Vicente cubre su boca con la mano. Norma muerde la mano y no para hasta que Vicente la pega, golpeándola hasta que queda inconsciente. Vicente reemplaza la ropa

de Norma cuidadosamente antes de huir de la escena en su motocicleta. En esta escena, aunque sabemos que Vicente está bajo la influencia de drogas y parece estar perturbado por el encuentro, se convierte en una especie de monstruo. Vemos el miedo en la cara de Norma y entendemos que la violación la lleva a su prematura muerte. Por supuesto, eso no significa que la violencia infligida por Roberto en Vicente y Vera esté justificada, pero sólo es decir que hay dualidades aún dentro del personaje mismo y la historia en general.

Robert, también, es una figura que pide la compasión hasta un punto, aunque principalmente está en oposición a los intereses al espectador por su posición representativa como monstruo. El espectador puede relacionarse con su dolor—la pérdida de su esposa y el tormento de no ser capaz de salvarla—y se puede ver cómo este dolor se repite con su hija Norma. Podemos entender el deseo de querer vengarse de la persona que la violó y (en un giro perverso) que la perturbó hasta el punto de que confunde a su padre con su violador. Al introducir un nivel de ambigüedad moral, Almodóvar abre la oportunidad para el espectador a experimentar una gama de respuestas emocionales en tándem con los cuerpos en la pantalla. Como las otras películas que analizo en esta tesis, parte del poder de *La piel que habito* como cine de crisis viene de su habilidad de afirmar (si de una manera más violenta que las otras) sentimientos relacionados a la experiencia corporal de crisis que podrían haber sido prohibidos o reprimidos.

Además, hacer que el espectador pueda simpatizar tanto con la víctima como el monstruo (aún si inconscientemente y hasta cierto punto) pone en relieve algo que es cierto del terror en general: la posición voyerista del espectador. Kawin explora este lado oscuro del terror al notar el hecho de que el género puede “explore forbidden aspects of human psychology” y “present dark beauty or sick fantasy” (2). Aún si prefieren no admitirlo, los espectadores pueden vivir de

forma vicaria la fantasía de dar a los enemigos exactamente lo que merecen: en este caso, la castración literal del violador de una hija. Almodóvar crea un monstruo cuyos motivos son entendibles—aunque sus métodos violentos son inimaginables—así que el espectador tiene a menos un poquito de simpatía hacia el monstruo y puede acceder a reacciones reprimidas o no permitidas a la crisis como enojo y el deseo para vengarse.

El público tiene la misma oportunidad de catarsis cuando la víctima se convierte en el héroe en fin y Vera asesina a Robert, una narrativa típica del terror que Clover analiza en su libro (18). En un esfuerzo por sobrevivir y trabajar en un escape, Vera abraza su femineidad, vistiéndose y actuándose como una réplica perfecta de Gal para ganar la confianza de Robert y una cantidad de libertad limitada. Mientras que los dos tienen sexo, ella se va por un momento para conseguir lubricante (el sexo penetrante todavía le duele su vagina nueva, una especie de tortura constante que aguanta Vera a lo largo de la película). Regresa con un arma en lugar de lubricante y, a la sorpresa de un Robert desconcertado y herido, lo dispara a muerte. Vera, la representación de la gente vulnerable, burla y derriba a la amenaza grande, el monstruo, el Otro representativo de la autoridad que ha fallado a la gente española. *La piel que habito* retrata a una víctima que usa su furia, indignación, temor y dolor para su sobrevivencia y vencimiento final de su monstruo; así, la metáfora para la crisis retrata a un precariado que busca justicia contra las autoridades corruptas, aún si la metáfora está demasiado escondido para funcionar como una llamada para acción activista.

Castración y reacciones de género a violencia

El acto de violencia en que centra la película—la mutilación de Vicente que lo transforma en Vera—refleja una tendencia del género de terror: intentar repetidamente a resolver el

“problema” de la diferencia sexual con castración. Según la teoría freudiana, la diferencia entre los genitales masculinos y femeninos es un enigma que persiste desde la niñez y que sólo puede estar explicado a través de la fantasía de castración (Film Bodies 10, Clover 1992, 18). En su libro *Fetishism*, Freud escribió que “probably no male human being is spared the terrifying shock of threatened castration at the sight of the female genitals” (354). A pesar de que representa un sistema que mantiene el hombre fálico como superior a la mujer castrada, y por eso reproduce la misoginia, la fantasía de la castración sigue representada una y otra vez en el terror.⁶ Williams dice que “horror is the genre that seems to endlessly repeat the trauma of castration as if to ‘explain,’ by repetitious mastery, the originary problem of sexual difference” (1991, 10). Por una serie de mutilaciones o casi-mutilaciones, la amenaza de castración está desplazada en una víctima, usualmente femenina. Que el sexo sea intercambiable en el terror se evidencia por el hecho de que muchas veces es una mujer sobre la que esta ‘castración’ figurativa está realizada. Clover argumenta que el cuerpo femenino está utilizado frecuentemente como herramienta para que una película sea capaz de representar la violencia fuerte frente a una audiencia bastante masculina. A diferencia de la película de acción, las cuales típicamente se centran en un hombre, y en la que un protagonista también es víctima de una serie de mutilaciones o “castraciones”, las violencias de una película de terror son “far messier and less wholesome” hasta el punto de que representarlas en el cuerpo femenino quizás es la manera más aceptable de representarlas (Clover 1992, 18). “Here we arrive at the politics of displacement: the use of the woman as a kind of feint, a front through which the boy can simultaneously experience forbidden desires and disavow them on grounds that the visible actor is, after all, a girl” (ibid). *La piel que habito* está

⁶ Barbara Creed reinterpreta la posición de la mujer como víctima en el cine de terror en su libro *The Monstrous Feminine*, en el cual argumenta que el prototipo de todas las definiciones de monstruo es el cuerpo femenino. Refunde el discurso clásico freudiano para teorizar la mujer como *castradora*, no *castrada*.

claramente relaciona con este dilema freudiano tan penetrante en el género de terror. En vez de representar simbólicamente la castración en el cuerpo de la víctima no-masculina, sin embargo, Almodóvar presenta una castración literal en un cuerpo masculino. Cualquier distancia que existe en el principio de la película entre el espectador masculino y la víctima, Vera, es destruida cuando el espectador llega a la realización inquietante que Vera es Vicente.

El juego de Almodóvar con las convenciones sexistas del género tiene implicaciones para el espectador de *La piel que habito*. Las reacciones involuntarias de las mujeres y hombres⁷ que miran una película de terror son distintos, algo que Linda Williams destaca en su ensayo “When the Woman Looks”:

Whenever the movie screen holds a particularly effective image of terror, little boys and grown men make it a point of honor to look, while little girls and grown women cover their eyes or hide behind the shoulders of their dates. There are excellent reasons for this refusal of the woman to look, not the least of which is that she is often asked to bear witness to her own powerlessness in the face of rape, mutilation, and murder. (17)

Es decir, las experiencias de la violencia de un terror son codificadas con respecto al sexo del espectador. Los hombres tienen la presión social de presenciar actos de violencia, pero al mismo tiempo frecuentemente hay cierta distancia entre ellos y la víctima con la que tienen que identificarse. En *La piel que habito*, las mujeres y espectadores con vagina se identifican con el sufrimiento de Vera desde el principio porque experimentan una violencia que trae a la mente temores de penetración incomoda, violenta o no consensual, especialmente temores que vienen del malestar y dolor en la silla del ginecólogo y la amansa desproporcionada de la violación.

⁷ Estudios como este están limitados por su exclusión de personas no-cisgénero. Sería un enfoque novedoso investigar audiencias no-cisgénero de la película de terror, especialmente dado el enfoque del terror en *slidings* de género y la posición del cuerpo transgénero en *La piel que habito*.

Aunque el espectador masculino todavía puede identificarse con la víctima femenina, puede distanciarse emocionalmente de las emociones y reacciones que se siente involuntariamente como espectador al racionalizar que la víctima es, “after all, a girl” (Clover 1992, 18). Sin embargo, esta distancia está destruida cuando se revela la violencia principal de la película: la castración y mutilación subsiguiente en el cuerpo de Vicente, un personaje con que el espectador ya ha llegado a conocer como varón por definición. El espectador masculino está obligado a verse a sí mismo tanto en Vera como en Vicente, involuntariamente imaginándose sufriendo debajo de las mismas condiciones de tortura perversa física y psicológica.

Como cine de crisis, *La piel que habito* se beneficia de esta construcción transgresora de “la víctima” porque pone al espectador masculino tan cerca como la espectadora a los sentimientos reprimidos de estar en precariedad. En otras palabras, la película intenta reproducir la violencia de la crisis igualmente para todos los espectadores, basándose en temores profundos sobre el género y la identidad. Sentir una falta completa de control sobre el cuerpo propio frente a un monstruo que quiere hacerle daño constituye un retrato poderoso de la vulnerabilidad, y el acto de estar dañado por el monstruo demuestra la precariedad. Hacer que la audiencia tenga que revivir la vulnerabilidad y precariedad vicariamente a través de la identificación con Vera es una manera de manipular emociones reprimidas para relacionar *La piel que habito* con la crisis.

Conclusiones

Por lo tanto, está claro que *La piel que habito* es cine de crisis. Usa la capacidad del género de terror para forzar a la audiencia a ver lo que puede o no quiere ver, a interrogar sentimientos reprimidos y prohibidos y a tener reacciones involuntarias para explotar las experiencias diversas del precariado. Sus elementos de terror se comunican con la realidad del

precariado español, el cual está dañado físicamente y políticamente por su miríada de posiciones sociopolíticas vulnerables en la crisis. El abuso de Vera por Robert es una metáfora de esta realidad dura. La metáfora ofrece una oportunidad de catarsis a través de lo cual el espectador podría tratar con sus experiencias reprimidas relacionadas con la crisis: vulnerabilidad, miedo, indignidad, asco, furia y satisfacción perversa de una manera controlada pero intensa. *La piel que habito* utiliza y juega con convenciones del género de terror para reforzar su trabajo metafórico y resolver problemas de identificación desigual dentro de su género. Confunde a propósito subgéneros de terror para complicar la construcción a veces simplista de monstruo y víctima, ofreciendo nuevas oportunidades para la identificación y la catarsis. Además, *La piel que habito* imagina de nuevo y de una manera auto-reflexiva el cuerpo femenino como vehículo para la encarnación de sufrimiento. La película construye una violencia que es igualmente inquietante para espectadores de diferentes géneros, aunque juega con temores específicos de género tanto como temores comunes humanos.

La piel que habito es cine de crisis, pero no pide la acción activista. Aunque está llena de metáfora, simbolismo y temas que pertenecen fuertemente a la crisis, estos elementos son demasiado sutiles. Es improbable que un espectador salga de *La piel que habito* sintiéndose vigorizado con una motivación para organizarse contra los esfuerzos institucionales que Robert encarna. A pesar de la cantidad restrictiva de análisis requerida para desenterrar la metáfora, sin embargo, el final de *La piel que habito* que resuelve felizmente todavía ofrece una oportunidad para catarsis para el espectador. Después de matar a Robert, Vera sale de la casa y regresa a la tienda de su madre donde están la madre y la compañera de trabajo, Cristina, con quien Vicente intentaba a ligar, aunque ella es lesbiana y siempre le decía que no había ninguna posibilidad. Ni su madre ni Cristina la reconoce como Vera. Sin embargo, Vera explica el terror de los muchos

años pasados en un momento emocional de reconocimiento. La madre entra el cuarto para ver que está pasando, y Vera le dice “soy Vicente”. Aunque nunca puede regresar a su vida como Vicente, este es un final feliz; Vera vence el monstruo, consigue su libertad y se reúne con sus seres queridos después de tanto tiempo. Esta resolución es aún más evidente dado que Vicente a menudo intentaba ligar con Cristina, aunque es lesbiana y esta siempre le decía que no había ninguna posibilidad; al final existe la implicación que las dos podrían tener la oportunidad de estar juntas como lesbianas. Por lo tanto, *La piel que habito* presenta elementos del final feliz frente a tanta tragedia, con un emparejamiento implícito entre Vera y Cristina: un resultado positivo de ser Vera. La película concluye con un panorama de la familia unida y feliz.

Si el mensaje fuera más obvio en su superficie, este fin podría constituir una llamada a acción activista, argumentando que la gente debe utilizar sus emociones negativas de la crisis para levantarse contra las autoridades que le oprimen, y a través de esta lucha pueden escapar de la precariedad. Sin embargo, tal como Vera siempre estará marcada por su experiencia traumática, no es posible quitar las experiencias variadas de la crisis que ya han pasado, lo cual es un comentario realista sobre los impactos serios de los abusos de poder. Para el espectador, aún si no aborda obviamente la crisis, *La piel que habito* ofrece la leve posibilidad de curación emocional. En su libro *Filming the Body in Crisis: Trauma, Healing and Hopefulness*, Davina Quinlivan dice que reparar algo es afirmar la posibilidad de esperanza, y que la esperanza se siente a través del sufrimiento y la catarsis del cuerpo filmico (3). *La piel que habito* da la sensación necesaria de esperanza a una audiencia que ve a Vera luchar para sobrevivir y vencer a la precariedad, algo que también tiene un lugar en la cine de crisis.

Capítulo 3

El ovni, la ciudad vacía, y la casa llena: representaciones de la crisis en *Extraterrestre*

Introducción

El género de ciencia ficción está conectado profundamente con la realidad. Específicamente, es un género que intenta interrogar la realidad a través de proponer nuevas versiones de ella, bien sea a través de ciudades utópicas, apocalipsis o extraterrestres (Telotte 4). Por ofrecer un “alternative version of everyday experience or calling into question the rules that would seem to govern that everyday world”, la ciencia ficción está designada para comentar en la realidad y producir nuevos imaginarios (Telotte 3). El subgénero de invasiones de extraterrestres tiene el mismo proyecto del género más amplio, retratando a un mundo infiltrado por un “otro” que amenaza la seguridad de la raza humana (Telotte 188). *Extraterrestre* utiliza y diverge de las tradiciones de su género y subgénero por retratar a un grupo de gente que se enfoca en su drama social en vez de la invasión de extraterrestres. Por jugar las expectativas de la audiencia al ver una película sobre los extraterrestres, manipula los sentimientos de paranoia y inseguridad de la audiencia que viene de su realidad viviendo en la crisis. La película utiliza y reinterpreta las experiencias de la crisis para dibujar una invasión de extraterrestres que refleja estas experiencias metafóricamente.

Extraterrestre (2011) es una película dirigida por Nacho Vigalondo y que se centra en cuatro personas que viven en Madrid durante una invasión de extraterrestres. La película empieza cuando Julio (Julián Villagrán) se despierta tarde en la cama de Julia (Michelle Jenner) después de un ligue de una noche. Julia está esperando impacientemente para que se vaya Julio cuando los dos empiezan a darse cuenta de que ni sus móviles ni el teléfono tienen cobertura, y

que el televisor no tiene señal. Julia pone la radio y ellos descubren que hay una emergencia civil. Preguntándose qué habrá pasado, miran por la ventana y hacia abajo a la calle para verla completamente desolada. Miran hacia arriba y, de repente, sus ojos se ensanchan cuando ven un platillo volador de kilómetros de largo que se cierne sobre la ciudad, sólo a unos pocos kilómetros de distancia. Al hablar con el vecino, Ángel (Carlos Areces), que está en su piso todavía sólo porque está enamorado de Julia, aprenden que hay numerosos ovnis iguales sobre España, si no el resto del mundo. La ciudad fue evacuada mientras dormían. Julio y Julia deciden permanecer en el piso y pasar la noche juntos. El próximo día, Carlos (Raúl Cimas), el novio de Julia, regresa a casa y no se inmuta por la presencia de Julio porque cree completamente la mentira que le dice Julia: que ella le salvó a Julio cuando le encontró inconsciente en la calle. Durante el resto de la película, Julia y Julio se enamoran bajo la nariz de Carlos mientras que Ángel amenaza con revelar su secreto. Mientras tanto, el ovni se cierne sobre la ciudad y los personajes encuentran diferentes maneras de tratar con los problemas humanos que la invasión ha inspirado.

Nunca se ve a ningún extraterrestre por seguro a lo largo de la película; la trama se centra en el cuadrángulo amoroso y el drama estrambótico que se desarrolla entre ellos. Parecido a *La piel que habito* (Capítulo 2), *Extraterrestre* ha sido categorizado como ciencia ficción, comedia, comedia romántica y drama por diferentes fuentes (plataformas de video, sitios web críticos, entradas de blog, etc.). Esto es común; como se ha dicho, muchas películas modernas tienen elementos de diferentes géneros para que puedan ser comercializadas de múltiples maneras (Altman 141). Otra explicación es que el género filmico por sí mismo no es algo definido precisamente ni algo sobre el que hay consenso, y por eso siempre habrá elementos compartidos entre diferentes géneros (Tudor 4). Para el propósito de esta tesis, analizo *Extraterrestre* a través

de la marca del género filmico de ciencia ficción.⁸ Aunque hay críticos que dirían que *Extraterrestre* no es una película de ciencia ficción sino una comedia/romance/drama con un ovni, argumento que sus elementos de ciencia ficción son más que ornamental; de verdad, la trama no podría funcionar sin ellos.

La ciencia ficción es bien apta para el cine de crisis porque puede sostener un espejo a la realidad a través de elementos ficcionales que están, por definición, fuera de la esfera de realidad. En *Metamorphoses of Science fiction*, Darko Suvin llama al género “literature of cognitive estrangement”: es decir, un género que intenta desfamiliarizar la realidad para reflejarla de forma aún más eficaz (Suvin, citado por Telotte 4). Este concepto es integral al análisis de *Extraterrestre* porque toda su relevancia a la crisis surge precisamente de su manipulación de iconografía de ciencia ficción: la ciudad abandonada, invasiones de extraterrestres y ovnis, y el retrato de la vida cotidiana. Por lo tanto, analizo cómo *Extraterrestre* representa la crisis metafóricamente y qué, exactamente, esta amenizado en esta metáfora. Este capítulo también investiga cómo el género filmico de ciencia ficción está torcido y utilizado para aprovechar de los sentimientos de la audiencia de paranoia y vulnerabilidad. Finalmente, exploro las maneras en que *Extraterrestre* retrata a la perseverancia como un acto de resistencia.

La ciudad y promesas vacías

La ambientación de *Extraterrestre*—un Madrid desolado y abandonado— funciona como símbolo potente de la crisis financiera española de 2008 por retratar a “cajas vacías”. Un concepto de Rafael Sánchez Ferlosio, las “cajas vacías” describen los proyectos de construcción que surgen de una filosofía distinta que “no está motivada por la existencia o la

⁸ Véase “Affect, aliens and crisis in Nacho Vigalondo’s *Extraterrestre*” de Susan Divine para un análisis convincente del uso y confusión de la ciencia ficción y el melodrama en *Extraterrestre* para comentar en la crisis.

prefiguración de un objeto concreto que la llene.” Una caja se diferencia de un estuche, el cual esta diseñado para un objeto concreto que lo llenará (Sánchez Ferlosio 71, citado por Moreno-Caballud 40). Como explica Luis Moreno-Caballud, “sin duda, si algo ha producido la llamada economía de la burbuja en España durante la última década, han sido ‘cajas vacías’” (40). El autor conecta la metáfora de las “cajas vacías” de 1993 a las raíces de la crisis corriente, no sólo por su impacto económico sino también “porque esa construcción imparable de vacío llegó a contagiar y determinar de una forma u otra la existencia de la mayoría de los habitantes del estado español” (40). Como ha sido discutido en el Capítulo 1 con respecto al aeropuerto de Ciudad Real, porque la crisis española está relacionada inextricablemente con el boom del sector de construcción, una cantidad enorme de infraestructura, estadios, urbanizaciones, y casas de lujo producidos durante el boom se han convertido en símbolos físicos potentes de la corrupción política y mala planificación del gobierno y sector financiero.

Marroquín et. al explican que “the period between 2000 and 2007 was a period in which Spain was growing in a bubble around the construction sector driven by the boom in real estate and the high growth rate of public infrastructures” (116). Escrito en 2005 durante la cumbre del boom, el artículo de Marroquín et. al, “Costa del concrete; Spain's building boom”, describe la proliferación de nueva construcción del alojamiento en términos sociopolíticos:

Spain has a higher proportion of homeowners than any other large rich country. Its holiday-home market has made it the Florida of Europe, with foreigners, mainly Britons and Germans, buying half of all second homes on the coast. The construction boom has enriched those who speculated on land prices on the edge of cities like Madrid. It has also led to endemic corruption. Companies negotiate with municipal or regional governments to reclassify land for residential building.

In some places, developers have even managed, dubiously, to wrest title from foreign owners of holiday homes to get land re-zoned for more intensive building.

(The Economist)

El autor de este artículo explica que en los años que siguieron al 2000, el área de tierra desarrollada se había ampliado en un 25% y la industria de construcción constituyó el 16% de la economía española. Como es evidente ahora, es peligroso que un país dependa tanto de una sola industria. El artículo predijo en 2005 que el boom estaba a punto de terminar, y su legado sería “an enviable network of motorways, a big construction lobby, some rich politicians--and an awful lot of concrete” *(The Economist)*. Sin embargo, lo que el autor no predijo fue el alcance de las consecuencias de la caída del sector como parte de una crisis financiera global.

Como exploro en el primer capítulo, la asociación entre la corrupción política y el desarrollo urbano es conocimiento común hoy en día. Durante el boom, no había suficientes controles efectivos incorporados en las instituciones locales políticas y, por eso, los alcaldes y concejales (tal como los planificadores urbanos de sus jurisdicciones) tomaban ventaja de los incentivos financieros enormes para expandir el desarrollo urbano (Quesada et. al 620). Como muestra Aleix Saló en su cómic *Simiocracia*, los edificios del boom sirven de símbolos irónicos. Anteriormente símbolos del crecimiento del país, ahora representan la corrupción de instituciones políticas y el crecimiento irresponsable y mal planificado. Este contexto cultural influye en cómo la audiencia española consume *Extraterrestre*, especialmente cuando se estrenó en 2011.

Aunque mucha de la acción de la película tiene lugar dentro del piso de Julia, la ubicación del piso en una ciudad evacuada es un elemento omnipresente en la película. Las escenas sobre el drama entre el cuadrángulo amoroso están salpicadas por tomas de las calles de

Madrid vacías, coches abandonados y urbanizaciones deshabitadas. Sin embargo, a diferencia del paisaje urbano apocalíptico de las ciudades de ciencia ficción como Nueva York en *I Am Legend* (2007) o Atlanta en *The Walking Dead* (2010-presente), la ciudad de Madrid de *Extraterrestre* parece tranquila, casi como si fueran las primeras horas de la mañana en un fin de semana y nadie estuviera afuera. En vez de coches chocados en la calle, las calles están vacías, salvo alguna basura. Nada está saqueado ni dañado; todo está tan nuevo como estaba antes de la evacuación. Aunque luego aprenderemos que hay otros que han permanecido en sus hogares, hay un sentido a lo largo de la película de que Julia, Julio, Ángel y Carlos son las únicas personas en la ciudad entera: una sospecha que está fomentada aún más por el hecho de que solo hay cinco actores en la película. Este escenario raro es muy parecido al número grande de urbanizaciones que fueron construidas durante el boom de construcción que ahora son deshabitadas y no utilizadas en la España de hoy. Además, el conocimiento de que la ciudad ha sido evacuada tiene conexiones innegables al aumento de desalojo de familias de sus hogares que define la crisis. El activismo contra el desalojo ha sido en el centro del discurso sobre la crisis en España (Romanos 296). Con esto en mente, el fracaso que representa la ciudad vacía incluye tanto el exceso de urbanizaciones vacías construidas irresponsablemente durante el boom como el exceso de hogares vacíos por el desalojo, símbolos de la prosperidad cuyo vacío actual es irónico. El simbolismo del Madrid desalojado de *Extraterrestre* conecta la película a la realidad de la crisis en que el espectador vive. La utilización de una ciudad abandonada para la ambientación de *Extraterrestre* ayuda a dibujar conexiones entre la película y la realidad de España en las mentes de los espectadores.



Figura 10. Las calles vacías de Madrid (Vigalondo, 2011)

Además de su simbolismo dentro de *Extraterrestre*, la ciudad abandonada tiene valor simbólico dentro de la tradición del género filmico de ciencia ficción. En su ensayo “Cities on the Edge of Time: The Urban Science Fiction Film”, Vivian Sobchack escribe sobre los diferentes papeles que juega la ciudad en las películas de ciencia ficción de los Estados Unidos. Durante los años 50, 60 y 70, la representación popular de la ciudad en la ciencia ficción cambia de un símbolo para el “*highness*”⁹ de la civilización moderna a una imagen de vacío (Sobchack 1988, 9). Tomando de Yi-Fu Tuan (8), Sobchack analiza la altura física de la ciudad como simbólica de la transcendencia y ambición. En películas como *Five* (1951), *On the Beach* (1959) y *The World, the Flesh and the Devil* (1959), Sobchack identifica la tendencia de retratar el fracaso de estas aspiraciones altas simbólicas con una ciudad vacía:

One of the elements of our lived-experience of the modernity of the city is a sense of its immediate vitality: its present-tense and up-to-the-minute activity, its busyness, its people and traffic always in motion. To see the city empty of that activity, that busyness, concretely emphasizes its ‘highness;’ but also temporally

⁹ Traduzco la palabra *highness* que usa Sobchack, preservando su sentido de magnificencia y gloria.”

codes the value of such architectural aspiration as ‘past.’ Marking the death of the city as a functional as well as architectural structure, skyscrapers in these films stand as monumental gravestones. (1988, 11)

Según Sobchak, la ciudad como un cementerio vacío es una respuesta al fracaso de la civilización fallada y los resultados ineficaces de sus aspiraciones: hogares sin familias, consumo sin consumidores, tiendas sin trabajadores. Se puede aplicar esta marca al Madrid de *Extraterrestre*. Como capital de España, Madrid es un sitio representativo de las instituciones políticas españolas. Representarla cómo vacía, evacuada y abandonada es llorar la muerte de su “esplendor”¹⁰, una referencia posible a la corrupción del sistema político. Además, en el contexto cultural específico de España, el vacío de Madrid invoca la imagen de las “cajas vacías”, implicando el epicentro del mundo político en la proliferación de ellas. Esta crítica implicada de las instituciones españolas está reforzada por el hecho de que la ciudad de *Extraterrestre* es un símbolo del fracaso de la industria de construcción, cuyo ‘esplendor’ está seguramente en el pasado y cuyos “ineffectual outcome[s] of aspiration” (Sobchack 1988, 12) son conmemorados físicamente en la urbanización de España.

La amenaza y los amenazados

¿Qué fuerza ha convertido el Madrid de *Extraterrestre* en una colección de “cajas vacías”? La película recrea la crisis por construir una narrativa de “nosotros” y el “Otro”, la amenaza y los amenazados. La invasión de extraterrestres—el elemento responsable por la categorización de *Extraterrestre* como película de ciencia ficción—es la amenaza. El ovni de tamaño imposible que se cierne encima de la ciudad representa, en términos simples, la crisis. Es decir, es una amenaza para la estabilidad y bienestar de los personajes; es el “otro” que puede

¹⁰ Traduzco la palabra *highness* que usa Sobchack, preservando su sentido de magnificencia y gloria.”

dañar al sujeto. De modo semejante, los personajes principales representan a la gente afectada por la crisis española. Sin embargo, ¿puede ser esta metáfora tan eficaz si nunca vemos ni un extraterrestre? Si la película realmente se trata de unos humanos que no saben nada sobre el ovni, ¿qué información se puede recoger sobre la naturaleza de la amenaza de invasión? El significado de la invasión es informado por la tradición preexistente en la ciencia ficción de la invasión de extraterrestres, y por lo tanto se apoya de las expectativas y el conocimiento que los espectadores llevan consigo al ver *Extraterrestre* para llenar los espacios vacíos.

Susan Divine dice que *Extraterrestre* reduce y reconcilia “the alien invasion that should pose questions of safety, scarcity, alliance and the limits of humanity” en un arco emocional melodramático, y así quita la oportunidad tradicional para catarsis “produced through a community working together to defeat an invading force” (114). Estoy de acuerdo que la divergencia de una narrativa tradicional de ciencia ficción cambia cómo el espectador consume a la metáfora, especialmente al fin, complicando la relación entre la película y el espectador. Sin embargo, creo que el ovni inspira cuestiones de seguridad, escasez y alianza porque estos problemas son arraigados en la iconografía de la invasión de extraterrestres. La audiencia ya tiene todas estas cuestiones en mente al ver *Extraterrestre* porque, como nota Divine, la película fue promocionada como ciencia ficción sobre los extraterrestres (113). Además, el título *Extraterrestre*, combinado con las imágenes promocionales, que incluían imágenes de ovnis, hace que el espectador ya tenga en mente la tradición de una película de extraterrestres. Hay una cantidad incontable de películas que se centran en los extraterrestres, retratándolos como visitantes amables y curiosos, o científicos que quieren sondarnos, o invasores militantes, o monstruos grotescos y violentos, o entidades casi espirituales. Sin embargo, las películas de ciencia ficción que se centran en una invasión de extraterrestres usualmente se enfocan en la

destrucción medio apocalíptica (Telotte 143). Películas que varían desde *War of the Worlds* (1953) y *Independence day* (1996) hasta *Invasion of The Body Snatchers* (1956) muestran la tendencia de retratar a una invasión de extraterrestres como amenaza insidiosa. J.P. Telotte hace nota de este fenómeno en su análisis de *Close Encounters of the Third Kind* (1977): “We expect that, when the aliens finally appear, they will represent a powerful physical threat and radically jeopardize our human hegemony. Their *unseen* presence, in short, speaks to our fears of the unknown, of the other, and, perhaps more disconcertingly, to a sense of our own frailty as a species” (149). Ciertamente, el hecho de que el espectador no ve por seguro a un extraterrestre no desmerece del efecto de la presencia del ovni y los extraterrestres.

Extraterrestre desplaza la función de un extraterrestre estereotípico en Julio. Julio representa el “otro” principal que vemos en la pantalla; entra el mundo de Julia, Carlos y Ángel como un extraño y se convierte en el “otro hombre” en la relación de Julia y Carlos. Además de ser un “otro”, sin embargo, Vigalondo también sugiere que Julio realmente es un extraterrestre. La película abre con la palabra “Extraterrestre” puesto encima de una toma del techo del cuarto de Julia. El techo tiene un haz de luz a través de ello. La toma corta a Julio despertándose en la cama de Julia. Intentando a recordar donde está, mira la luz en el techo y parece que recuerda porqué está allí. La toma corta otra vez al techo, y se puede ver que el haz de luz viene de una puerta ligeramente abierta y brilla en el cuarto hasta Julio. Parece como el haz de luz típico que emana de los ovnis en la ciencia ficción clásica. Toda esa iconografía inicial configura la duda sobre la identidad de Julio. Durante el resto de la película, nada pasa que confirme que Julio es un extraterrestre; en vez, Vigalondo provee pistas que juegan con tropos del género de ciencia ficción, pero todos son para la interpretación. Por ejemplo, a lo largo de la película Julio sólo lleva la camisa verde claro que tenía consigo al pasar la noche con Julia, una referencia posible al

color del extraterrestre prototípica que se ve en películas como *ET. The Extra-Terrestrial* (Stephen Spielberg, 1982), *Martians Go Home* (David Odell, 1990) y *Toy Story* (John Lasseter 1995). Al final de la película, Julio “admite” a Carlos que es un extraterrestre para pedir que Carlos deje de interrogar y antagonizar a la gente inocente. Sin embargo, otra interpretación es que Julio está diciendo la verdad. La sugerencia que Julio es un extraterrestre está especialmente enfatizado en las materiales promocionales de la película. En carteles oficiales para *Extraterrestre*, hay un extraño resplandor sobre Julio. Lleva su camisa verde y está o cerca de o directamente debajo del ovni. Un cartel oficial declara “he is hiding something”, seguramente refiriendo al hecho de que Julio y Julia han tenido sexo, pero también sugiriendo que él es un extraterrestre, especialmente a los ojos de un espectador prospectivo cuya perspectiva está limitada a las materiales promocionales. Por lo tanto, Vigalondo manipula tropos del género de invasión de extraterrestres para posicionar a Julio como el “otro”, tanto el “otro hombre” como un extraterrestre posible. La película reinterpreta la incertidumbre y emoción provocadas típicamente por acciones entre los humanos y extraterrestres, y los desplaza a la vida cotidiana y las dinámicas dentro de la casa. Esta decisión posiciona las dinámicas sociales como el enfoque primario de la película.



Figura 11. Haz de luz en el techo sobre Julio (Vigalondo, 2011)



Figura 12. Los carteles oficiales de *Extraterrestre* (Vigalondo, 2011)

Aparte de la identidad dudosa de Julio, hay otras maneras en que *Extraterrestre* se aprovecha de la tradición de ciencia ficción. Dada la tradición fuerte de películas como estas, el espectador necesariamente interpreta el ovni de *Extraterrestre* como una amenaza potencial. Por no mencionar el hecho de que la presencia física de una nave espacial de kilómetros de largo cerniéndose encima de una ciudad ya es amenazante en sí mismo. La amenaza de violencia está implicada por la presencia del ovni porque *Extraterrestre* está en comunicación con todo el corpus de películas de ciencia ficción sobre invasiones extraterrestres, pero ¿cómo constituye una construcción de la realidad de la crisis? Como se ha dicho en capítulos anteriores, la experiencia de vivir en la crisis frecuentemente revela niveles variables de vulnerabilidad o susceptibilidad al daño. Una persona vulnerable puede estar empujada a la precariedad, lo cual es el estado de estar dañado y lo opuesto de la estabilidad, a causa de las ramificaciones socioeconómicas de prácticas laborales neoliberales (Allbritton 102). De la misma manera, los personajes de *Extraterrestre* son vulnerables frente a un poder externo. La presencia del ovni constantemente amenaza con dañar y desestabilizar las vidas de los protagonistas y ponerlos en situaciones de precariedad, aunque nunca lo vemos hacerlo. Además, la metáfora se hace aún más aplicable por el hecho de que el drama social sigue el arco emocional de un melodrama porque dibuja la vida cotidiana.

En la ciencia ficción tradicional, cuando hay una amenaza (extraterrestres, zombis, desastres naturales de proporciones bíblicas, etc.) la gente frecuentemente tiene que hacer lo que sea necesario para sobrevivir y salvar el mundo. La audiencia puede vivir vicariamente la fantasía de vencer sus obstáculos a través de los personajes en la pantalla, resultando en la catarsis a la que refiere Divine (114). Esta estructura narrativa podría tener implicaciones importantes para el cine de crisis, pero *Extraterrestre* manipula las tradiciones de su género para

no seguir todas las reglas. En vez de retratar a personajes que están a la altura del reto, Julio y Julia básicamente deciden continuar con la vida cotidiana y enfocarse en su romance incipiente, realmente sin hacer nada para protegerse del ovni (algo que es tanto confuso como preocupante para el espectador). Entonces, las vidas de los personajes reflejan aún más directamente la realidad cotidiana del espectador español, que probablemente no consiste primariamente en luchar heroicamente contra la crisis sino intentar continuar con la vida normal frente a la inseguridad financiera, el estrés, la enfermedad mental, el desalojo y el desempleo.

Mientras que *Los amantes pasajeros* y *La piel que habito* retratan a sus protagonistas en los momentos en que sus mundos y su atención están completamente consumidos por la amenaza, los protagonistas de *Extraterrestre* continúan con la vida durante una crisis potencialmente apocalíptica. Sin embargo, es por eso que la película presenta una oportunidad de retratar más precisamente la vida durante la crisis. Luis Moreno-Caballud explica las condiciones sociales de la crisis:

Sin, por supuesto, negar los evidentes y gravísimos daños que la crisis económica está causando en la mayoría de la población del estado español (*desempleo, pérdida de servicios básicos, precarización*), una apreciación justa de la situación actual debe tener en cuenta además la existencia de profundos procesos de transformación de las relaciones sociales y de un generalizado cuestionamiento de las narrativas de sentido hegemónicas, que han entrado también en una profunda crisis. (536)

Extraterrestre es un microcosmos de las consecuencias de la crisis mencionadas por Moreno-Caballud. Es verdad que la vida continúa en *Extraterrestre* aún durante la crisis extraterrestre; la película centra problemas cotidianos como el amor, el sexo, las riñas y los celos pero con la

adición de una amenaza tomada directamente del género de ciencia ficción. A causa de la presencia del ovni (la crisis), los tres “daños” de la crisis económica de desempleo, pérdida de servicios básicos y precarización se reflejan de manera directa en las vidas en pantalla. Los personajes no pueden trabajar, algo que representa el desempleo al que se enfrentan muchos en España actualmente; vemos también la interrupción de servicios básicos con la pérdida de cobertura de dispositivos, la electricidad cortada, y hay la falta general de acceso a información y servicios que definen la vida moderna urbana; finalmente, está claro que toda la gente de España podría ser puesta en una posición de precariedad en cualquier momento por los ovnis, una amenaza innegable debajo de la cual ellos viven. Aunque los daños susodichos no constituyen una lista exhaustiva de los afectados de la crisis, como muestra Allbritton (102-103), *Extraterrestre* sí presenta algunas experiencias importantes de la crisis de forma muy directa.

Por enfocarse en la vida dentro de la casa en vez de actos heroicos o acción militar, *Extraterrestre* puede relacionarse aún más con historias de la vida en la crisis. El uso del ovni para el símbolo de la amenaza es hiperbólico, pero sus efectos en la gente son casi literales. Esta yuxtaposición es una interpretación interesante del género de ciencia ficción, cuyo proyecto es reconstruir la realidad a través del distanciamiento de ella (Tellote 4). Al retratar la vida cotidiana, la metáfora de la realidad se hace más obvia, enfocando en historias de sobrevivencia y persistencia en vez de levantamiento, por ejemplo. Por lo tanto, *Extraterrestre* no funciona como una llamada a la acción activista, sino que un recordatorio que la vida puede continuar aún debajo de condiciones de vulnerabilidad y que persistir en si mismo es un acto de resistencia.

La paranoia

El cuestionamiento de mensajes hegemónicos a los cuales se refiere Moreno-Caballud también son parte de la metáfora que presenta *Extraterrestre*, pero a diferencia de los efectos retratados bastantes literalmente, la desconfianza en el estado está reflejado más sutilmente a través del drama emocional de la película. El aire general de paranoia, incertidumbre y miedo que persiste a lo largo de la película dice mucho sobre la experiencia cotidiana de vivir la crisis. Estos elementos también son característicos del género de ciencia ficción:

In the typical science fiction film, camera movement and spatial orientation are intimately linked to the emotional sphere of the spectators. Fear, paranoia and anxiety are pre-ordained in a typical alien movie through the expectation of terrifying things like hideous aliens, nuclear war, non-stop violence and catastrophic destruction of space. (Divine 118)

En términos básicos, *Extraterrestre* cumple este requisito de la película de ciencia ficción típica. Con respecto al ovni, los personajes no saben nada. Julio, Julia, Ángel y Carlos pasan mucho tiempo especulando sobre él: su tamaño, cuántos más hay, si algunos extraterrestres ya se han bajado, por qué están en la Tierra, si van a invadir, si ya han invadido. El público no ha recibido ningún dato sobre la invasión, contribuyendo al ambiente de miedo y incertidumbre. Podemos presumir que hay oficiales del ejército y el gobierno hacinados en un especie de “sala de situación” buscando información y haciendo planes (un ejemplo de esta escena ocurre en *Close Encounters of the Third Kind*), pero nunca los vemos porque la película tiene una perspectiva limitada. Es decir, la información que tiene el espectador está limitada a lo que saben Julio y Julia, lo cual reproduce la confusión, paranoia y miedo de los personajes en el cuerpo del espectador. La sugerencia de que Julio es un extraterrestre amplifica aún más estos sentimientos

porque el espectador anticipa un momento en que el secreto se revela. Estos sentimientos de confusión, paranoia y miedo también son respuestas sobre cómo es vivir en la vulnerabilidad de la crisis.

Las experiencias de la crisis varían mucho entre los españoles, pero pueden incluir la pobreza extrema, pérdida del trabajo, desajuste, la inseguridad financiera, y más. Casi no hace falta volver a señalar que estas situaciones pueden encarnarse como miedo, incertidumbre y paranoia, sentimientos de vulnerabilidad que se sienten también los personajes de *Extraterrestre*. Lo que resulta interesante, sin embargo, es que estos sentimientos (y la paranoia en particular) se manifiestan aún más dentro de las dinámicas sociales. Un ejemplo de la convergencia de ansiedades sobre el ovni y ansiedades sociales pasa en la escena en que los cuatro personajes — Carlos, Julio, Julia y Ángel — cenan juntos la noche después del regreso de Carlos al apartamento. Es la primera escena en que vemos a los miembros del cuadrángulo de amor juntos, y la conversación sobre los extraterrestres rápidamente desenreda en un intercambio tenso de palabras entre Carlos, el novio de Julia, y Ángel, su vecino. Carlos sugiere que los extraterrestres son invisibles y ya están entre la población. Ángel argumenta que eso no tiene sentido porque han traído unos ovnis más grandes que un pueblo y los han aparcado en el cielo, ¿entonces por qué quieren esconderse ahora? “¿Así entonces tú que piensas?” Carlos le pregunta de una manera llena de antagonismo. Está claro que a Ángel no le gusta a Carlos, por la obsesión que tiene Ángel con Julia. Ángel responde, “yo creo que esto es algo más como una prueba que nos están haciendo a los humanos. Una prueba para ver cómo somos, cómo reaccionamos, si somos inteligentes, si somos valientes. Probablemente están observando y toda la gente que ha salido corriendo por los pueblos están haciendo el ridículo porque no hacía falta”. Mofándose de Ángel, Carlos pregunta, “Entonces los que nos quedamos en casa, ¿estamos quedando bien? ¿Nos van a

dar un premio? ¿Te van a dar un premio a ti?” Aparentemente familiar con la dinámica entre los dos hombres, Julia intenta calmar la discusión, pidiendo que Carlos le ayude a recoger la mesa. Ángel responde que cree que los extraterrestres sólo quieren acosar a los humanos, a lo que Carlos responde agresivamente, “Espero que no, porque de eso hemos tenido bastante, ¿eh, vecino?”

Vemos en esta escena cómo *Extraterrestre* centraliza las interacciones humanas al jugar con las expectativas de la ciencia ficción. El acto de la audiencia de mirar, aprender y divertirse de la acción entre los personajes está reconocido y replicado por la sugerencia autoconsciente que los extraterrestres hacen la misma cosa que la audiencia. Este diálogo enfatiza la función de retratar la vida cotidiana dentro de la película a la misma vez que ejemplifica cómo pueden aumentar estas dinámicas de emoción. Específicamente, *Extraterrestre* se enfoca en sentidos de paranoia sobre las relaciones para confundir intencionalmente las tradiciones de su subgénero, en que la paranoia usualmente se dirige a los extraterrestres. En vez de estar preocupados por la invasión, Ángel, Julia y Carlos discuten ideas sobre por qué están aquí como si fuera un tema normal para una conversación de cena. La paranoia, por otro lado, es entre sí mismos; Julia está preocupada que Ángel y Carlos van a revelar su secreto, y Carlos está enojado porque sospecha que Ángel sólo ha permanecido en casa para acosar a Julia.



Figura 13. Carlos (Raul Cimas) antagoniza a Ángel (Carlos Areces) mientras que Julia (Michelle Jenner) se preocupa que su secreto se revele (Vigalondo, 2011)

Como se ha visto, entonces, la paranoia se extiende más allá de sentimientos dirigidos a la presencia del ovni y prolifera en las relaciones entre los personajes, uniendo los elementos de ciencia ficción con la acción melodramática. Su reacción al ovni es pequeña en comparación con el drama que sigue a causa del cuadrángulo de amor entre los cuatro personajes. Eventualmente, Julia y Julio utilizan la paranoia sobre los extraterrestres estratégicamente, otro ejemplo de cómo *Extraterrestre* juega con las expectativas del tropo de la invasión de extraterrestres. Cuando Carlos regresa a casa después de estar fuera unos días, Julia intenta frenéticamente explicar

porqué Julio está en el piso, decidiendo decir que lo ha recogido cuando lo encontró en la calle. Ángel se da cuenta de que los dos han tenido sexo, algo que le da mucho celos, mientras Carlos no se entera. Por su celos y enojo hacia Julio, Ángel está determinado a revelar la relación a Carlos. Al principio, Julia quiere que Julio se vaya porque está preocupada de que el secreto se revele. Julio no se va, sin embargo, aumentando la tensión. Está claro que Ángel quiere decirselo a Carlos, y Julia y Julio se vuelven cada vez más paranoicos, especialmente después de empezar a enamorarse de verdad. El espectador siente la paranoia también, sobre todo en escenas como cuando Julio y Julia están teniendo sexo en la sala y Carlos entra, pero no puede ver a la pareja porque los luces no funcionan y está muy oscuro.

Otra fuente de paranoia que motiva mucha de la acción de la historia es la especulación que los extraterrestres ya los han invadido convirtiéndose en réplicas exactas de personas, imitándolos para aprender sobre la raza humana. Como se ha dicho, Ángel es el que propone la teoría, y Julio usa esta para proteger su secreto; convence a Carlos que Ángel realmente es un extraterrestre disfrazado como su vecino como una manera de desacreditar cualquier cosa que pudiera decir. Carlos está completamente convencido, especialmente porque Ángel fue el que sacó a relucir la idea de que los extraterrestres caminan entre nosotros (y, de verdad, ¿por qué no estaría convencido cuando lo que pensaba imposible se ha convertido en realidad?). Con la ayuda de Julio, Carlos ataca Ángel, lo ata y amordaza, y después lo lleva lejos del piso para que se vaya y nunca regrese. Después, Julio, Julia y Carlos deciden como grupo no ir a ninguna parte sin los otros, para asegurar que nadie sea imitado por un extraterrestre. Sin embargo, unos días después, Carlos sale del piso para ir abajo al sótano y cuando regresa, Julia y Julio no quieren que entre por temor que sea un extraterrestre. Realmente, Julio no cree que Carlos sea un extraterrestre sino que quiere estar solo con Julia. No está claro si Julia lo cree tampoco. Porque

esta precaución fue idea suya, Carlos se va. Como una persona de principios fuertes, Carlos sabe que ha roto la regla y se va. Unos días o semanas después, se revela que Carlos se ha convertido en una especie de militante y toma como rehén el hombre que transmite emisiones en nombre de los refugiados de Madrid (Miguel Noguera) porque cree que él, también, es un extraterrestre. La ironía de esta teoría es que es Julio que es, posiblemente, un extraterrestre. Esta paranoia es una referencia clara a la tradición de ciencia ficción empezada por *Invasion of The Body Snatchers* (John Siegel, 1956) en que los extraterrestres ponen semillas que se convierten en versiones casi exactas de humanas. Gradualmente reemplazan toda la población humana mientras sacan todos los recursos de la Tierra antes de salir, dejando el planeta muerta. Es una tradición bien establecida en el género de ciencia ficción, evidenciado por el hecho de que ha habido múltiples nuevas versiones de la película (1978, 1993). El hecho de que los personajes sugieren la idea es un juego con las convenciones del género porque muestra que la película es consciente de su lugar en la tradición pero que también quiere romper la tradición y convertirla en una especie de chiste.



Figura 14. Ángel (Carlos Aceras) está secuestrado y llevado a las afueras de la ciudad (Vigalondo, 2011)

La paranoia refleja la desconfianza del público en sus oficiales de gobierno durante la crisis. Aunque muchos escándalos que involucran a alcaldes y concejales corruptos se revelaron antes de 2008, tiene sentido que la desconfianza se amplificó durante la crisis con los efectos del estallido de la burbuja inmobiliaria. De este modo, los efectos de la corrupción estaban desplazados a los cuerpos de los ciudadanos que tienen que vivir mientras que las condiciones de la crisis financiera amenazan con ponerlos en situaciones de precariedad. Por seguro, los movimientos activistas siguientes como el de 15M y los indignados¹¹ ejemplifica la fuerza de esta desconfianza y la necesidad de luchar contra la corrupción. Sin embargo, lo que representa *Extraterrestre* es el impacto de la paranoia en las vidas diarias de personas normales.

Conclusiones

Nacho Vigalondo pone *Extraterrestre* directamente en contacto con la realidad de la crisis a través de la metáfora y símbolos, algunos de estos más escondidos que otros. Las imágenes de la ciudad vacía evocan manifestaciones físicas de la crisis, sobre todo en la cantidad incontable de edificios construidos durante el boom que ahora no sirven ningún propósito. Además, hace que uno piense en el desalojo, una circunstancia dañina que experimentan muchas que viven en precariedad. Moreno-Caballud describe concisamente la ironía con el subtítulo de su ensayo: “Casas sin gente, gente sin casa”. La ciudad vacía de la ciencia ficción es un marco bien equipado para representar esta fenómeno de “casas sin gente, gente sin casa” producido por la crisis. Vigalondo usa y manipula la tradición antigua de ciencia ficción de la ciudad abandonada como un punto para empezar su crítica de la crisis. Para un espectador español, es muy probable que este símbolo sea tan potente para hacer que reinterprete la película más

¹¹ Para más información sobre los Indignados y el 15M, véase “Spain in Crisis: 15-M and the Culture of Indignation” de Bryan Cameron.

profundamente. El ovni ha producido una ciudad vacía como la crisis ha producido instituciones que no funcionan.

El retrato de la vida cotidiana también conecta *Extraterrestre* a la realidad de la crisis en la que la audiencia puede reconocer elementos de su realidad en las vidas de los protagonistas: el desalojo, a través de la inhabilidad de los personajes de regresar al trabajo; la falta de recursos a causa del abandono de la ciudad; la precariedad de estar debajo de un ataque potencial o, al menos, la amenaza del ataque; la paranoia de los extraterrestres y, más importante, ellos mismos. Un espectador astuto, por lo tanto, quizás podría identificar estos elementos como referencias a la crisis. En cambio, la perspectiva limitada que se centra en las perspectivas de sólo Julio y Julia, en vez de una perspectiva omnipresente, es una divergencia del género de ciencia ficción que hace la película cine de crisis. Aunque el ovni representa una amenaza clara al bienestar y la seguridad de la gente, todo lo que saben los personajes es especulación. Esta experiencia permite que el espectador comparta la experiencia de no tener bastante información, estar confundido y sospechar de diferentes personajes. Que Julio sea retratado como un extraterrestre añade al sentimiento de paranoia. El espectador no sabe nada más de lo que saben los personajes sobre la invasión, a diferencia de muchas otras películas de ciencia ficción, donde la necesidad para satisfacer la curiosidad y experimentar la catarsis está cumplida al mostrar a los oficiales o héroes que detectan la crisis, luchan, y la vencen. En *Extraterrestre*, el espectador se le niega esta oportunidad, y el enfoque está en el conflicto entre los personajes en casa. Es esta “invasión” (de Julio en las vidas de los otros) que produce más los sentidos de paranoia y catarsis en el espectador, tal que el proyecto típico de una película sobre la invasión de extraterrestres está condensada a la escala de sólo un apartamento.

Extraterrestre juega con los sentimientos del espectador para producir una construcción de realidad más impactante, pero los usa para decir que es posible que la vida siga aún durante condiciones de vulnerabilidad o precariedad. El hecho de que los personajes escogen permanecer en casa, una elección extraña para el espectador, es intencionalmente extraña porque constituye el mensaje de la película. *Extraterrestre* juega con la realidad del espectador y ofrece un comentario en la crisis, ¿pero constituye un mensaje de acción activista? Argumento que no lo constituye por dos razones: primariamente porque, aunque es cine de crisis, como he demostrado, la metáfora general todavía está demasiado escondida para que un espectador casual lo identifique; segundo, el mensaje en sí no se trata del levantamiento y activismo sino de la persistencia y sobrevivencia. El mensaje de la película no es de lucha y victoria sino de sobrevivencia y mantenimiento de la vida durante una época de crisis. Sí, *Extraterrestre* es transgresor por ofrecer una crítica de las instituciones de poder, pero lo que hacen los personajes tiene más que ver con el mensaje último de *Extraterrestre*. Por retratar a la gente que continúa aguantando la vida cotidiana, *Extraterrestre* argumenta que la gente en precariedad no tienen que hacer actos heroicos para validar su experiencia de la crisis. Sobrevivir y buscar la normalidad en si mismo constituye un acto de resistencia cuando se está literalmente debajo de una amenaza tan fuerte como una nave extraterrestre.

Conclusión

En su nivel más esencial, el arte es una interpretación de la realidad del artista. Tom Anderson escribe que “at the root of it, we make art to make sense of things, to give meaning to our existence” (31). El cine es un medio moderno para hacer lo que los humanos siempre han hecho: dar sentido a la realidad a través del arte. Por lo tanto, tratar con el cine de una manera crítica ofrece avenidas para aprender cómo los humanos interactúan con el mundo. Como cine de crisis, *Los amantes pasajeros*, *La piel que habito* y *Extraterrestre* ejemplifican cómo diferentes géneros de cine, con tradiciones y estrategias distintas y con niveles variados de aclamación crítica, están utilizados para retratar experiencias de la crisis española de maneras que son a la vez únicos y similares.

Los amantes pasajeros, *La piel que habito* y *Extraterrestre* construyen la crisis por utilizar la misma estructura metafórica básica de “lo(s) protagonista(s)” y “la amenaza”. Es decir, y aunque son películas cuyas tramas son completamente distintas, las tres ponen sus protagonistas en posiciones de vulnerabilidad a la merced de enormes fuerzas externas para representar la experiencia de vivir en la crisis; así, *Los amantes pasajeros* atrapa a sus protagonistas dentro de un avión que no puede aterrizar correctamente, amenazando estrellar y matarlos; *La piel que habito* somete a Vera a la mutilación y tortura física y psicológica a manos de un cirujano plástico loco; *Extraterrestre* retrata a cuatro personas que viven en Madrid durante una invasión misteriosa de extraterrestres. ¿Qué tienen en común el avión, el cirujano plástico y la invasión de extraterrestres? Todos juegan la misma papel de fuerza externa casi insuperable dentro del microcosmos de la crisis. Durante tiempos de crisis, cuando la gente es a la merced de poderes enormes, tiene sentido que podrían construir realidades sobre su

vulnerabilidad. El análisis que hace esta tesis revela la naturaleza reflexiva de las tres películas y las maneras en que deconstruyen y reconstruyen experiencias de vulnerabilidad y precariedad.

Aunque las películas comparten marcas básicas similares para representar la crisis, el hecho de que las tramas y los mensajes de las tres películas son tan distintos refleja la variedad de experiencias de la crisis y los obstáculos que hay que enfrentar a causa de la crisis. Como se ha mencionado a lo largo de esta tesis, lo que es vivir en vulnerabilidad o precariedad es diferente para cada persona, y diferentes experiencias conllevan diferentes intensidades de vulnerabilidad (Allbritton 102). Lo que muestra el análisis de estas tres películas es cómo variados las experiencias corporales de la crisis pueden ser mientras que ser también unidos por la experiencia compartida de vulnerabilidad y precariedad.

Aparte de compartir una marca metafórica, las películas se diferencian mucho en el grado en que hacen obvia la metáfora de la crisis, cómo retratan las reacciones de los protagonistas y qué mensajes envían a la audiencia a través de estas reacciones. Lo que resulta sorprendente de las conclusiones de esta tesis es que el trabajo de cada película no necesariamente alinea con las expectativas de su género. *Los amantes pasajeros*, por ejemplo, es a la vez una comedia absurda que se basa en la farsa y también la única película de las tres que aborda la crisis de una manera explícita. Como se discute en el Capítulo 1, mientras que es un género establecido por raíces antiguas, la comedia (y especialmente la farsa) está tratada como género bajo que no puede ofrecer nada a lo político (Davis 2; Stott 126). A pesar de esta reputación, *Los amantes pasajeros* ofrece una interpretación matizada de la crisis que facilita su éxito como relieve emocional tanto como su mensaje activista. Referencias abiertas a escándalos económicos, aeropuertos estafas y presidentes corruptos de bancos llaman la atención del espectador a las realidades fuera de la película y le recuerdan de sentimientos de vulnerabilidad y indignidad que podrían haber

experimentado a causa de estas realidades. Además, el final feliz de en el contexto de estas referencias culturales sugiere al espectador que hay esperanza para un futuro mejor, y que vale la pena luchar para llegar a aquello final feliz. *Los amantes pasajeros* es un ejemplo perfecto de cine de crisis que anima a su audiencia de una manera activista mientras que ser entretenido al mismo tiempo.

Aunque no funcionan bien para animar a la gente de una manera activista, como se ha discutido en los capítulos 2 y 3, *La piel que habito* y *Extraterrestre* si abordan la crisis de maneras que revelan mucho sobre realidades de ella. Es también importante notar que sus géneros filmicos—el terror y la ciencia ficción—son muy similares en su forma narrativa, pero ocupan niveles de estimación totalmente opuestos. Ambos géneros abordan la relación entre el protagonista y su “Otro”, y ambos frecuentemente tratan de “science run amok” (Leeder 99, 102). Las diferencias entre los géneros están ubicadas en lo que, exactamente, está siendo amenazado. Vivian Sobchack explica las tendencias de los dos géneros en su libro *The Limits of Infinity*: “The horror film is primarily concerned with the individual in conflict with society or with some extension of himself, the SF film with society and its institutions in conflict with each other or with some alien other” (1980, 29-30). Este concepto es importante para destacar las distinciones finas entre los enfoques de *La piel que habito* y *Extraterrestre* al retratar lo que está amenazado en su versión de la crisis.

La piel que habito se centra en Vera, una representativa del precariado, junto con la amenaza que le hace daño, el monstruoso Robert Ledger. Como analizo en el Capítulo 2, la creación de Vera rompe los códigos morales básicos y la ética médica, lo cual constituye un trastorno al orden moral. En contraste, aunque *Extraterrestre* sí retrata a una gente vulnerable, hay un enfoque también en la ciudad como amenazada por la invasión, una relación simbolizada

por tomas del ovni sobre la ciudad. Como se ha dicho en el Capítulo 3, la ciudad de Madrid, que representa el esplendor de las instituciones españolas, está representada como completamente vacía y disfuncional, lo que representa la crisis. Los fracasos de instituciones básicas españolas debido a la corrupción organizada están traducidos literalmente en un Madrid vacío en *Extraterrestre*: hogares sin familias, comercio sin consumidores y tiendas sin trabajadores en una ciudad que es nada más que un cementerio llena de “cajas vacías”. Para resumir, mientras que en *La piel que habito* Robert plantea una amenaza al orden moral y la seguridad y bienestar de Vera, la invasión en *Extraterrestre* representa una amenaza a la habilidad de la sociedad de continuar la vida normalmente. De esta manera, las dos películas emplean una metáfora básica similar para la crisis, pero su género filmico dicta la perspectiva que toman.

Analizar *Extraterrestre* y *La piel que habito* juntas presenta una yuxtaposición entre dos géneros que, aunque tienen mucho en común, ocupan niveles opuestos de estimo crítico. La ciencia ficción ha estado elevada a un nivel de importancia cultural por series y películas populares como *Star Wars* (George Lucas, 1977). Muchas veces el género enfoca en la tecnología y el avance de la sociedad, aunque esto no es el caso con todas películas de ciencia ficción. Argumento que, a causa de estos temas, la ciencia ficción en general está asociada con estas aspiraciones y, por lo tanto, es un género estimado por su valor cultural. En cambio, el género de terror está considerado un género “bajo” por su violencia gratuita y su habilidad de forzar una reacción del cuerpo del espectador (Williams 3, 5). El hecho de que *Extraterrestre* y *La piel que habito* son yuxtapuestas en esta tesis es una oportunidad de criticar la jerarquía clasista que divide sus géneros filmicos. De verdad, son películas cuyos proyectos como cine de crisis son similares: utilizan metáforas parecidas, adaptadas con respecto a sus géneros, para construir una realidad que captura la experiencia de vivir en vulnerabilidad. Aunque sus

significados como cine de crisis no son obvios a la audiencia como es el caso de *Los amantes pasajeros*, todavía ofrecen historias de esperanza y oportunidades para catarsis a la audiencia. Por lo tanto, analizar un género críticamente porque es “respetado” y descartar al otro como “cine bajo” está basado en clasificaciones arbitrarias y es una oportunidad perdida para aprender sobre la crisis.

Incluir películas de dos géneros tan mezclados permite el análisis y comparación de diferentes ejemplos de cine de crisis que interactúan con tradiciones de cine para reforzar su trabajo. Por lo tanto, analizar una representación más completa de películas de diferentes géneros sería una novedosa próximo paso para expandir este área de investigación porque habría más oportunidades para comparaciones como la entre el ciencia ficción y el horror. En general, se podría explorar de una manera aumentada el papel del género fílmico en el cine de crisis.

Además, enfocar en parejas o grupos de géneros interrelacionados podría constituir un marco de estudio interesante. Por ejemplo, analizar ejemplos de cine de crisis de los géneros “bajos” de Williams—los cines de terror, la melodrama y la pornografía—podría ser una oportunidad de ver si o cómo el cine asociado con la cultura “baja” se diferencia del cine estimado en sus interpretaciones de la crisis, tanto como las diferencias entre películas individuales. Hay un cuerpo aumentando de películas recientes que ya son consideradas cine de crisis que podrían estar incluidas en futuros estudios, incluyendo películas de drama, comedia, melodrama, crimen y suspenso (Allbritton 102-104).¹²

El aumento de cine de crisis en años recientes revela una necesidad para la esperanza en un contexto cultural definido por la vulnerabilidad. A pesar de sus diferentes estratégicas en

¹² Allbritton hace una lista de ejemplos de cine de crisis que incluye *Amador* (Fernando León de Aranoa, 2010), *A puerta fría* (Xavi Puebla, 2012), *Ayer no termina nunca* (Isabel Coixet, 2010), *El mundo es nuestro* (Alfonso Sánchez, 2012), *Murieron por encima de sus posibilidades* (Isaki Lacuesta, 2014), *Somos gente honrada* (Alejandro Marzoa, 2012) y *Terrados* (Demian Sabini, 2011).

abordar la crisis, las tres películas analizadas en esta tesis ejemplifican cómo la esperanza está arraigada en el cine de crisis. Davina Quinlivan explora el tema de reparación como parte integral de la experiencia filmica en su libro *Filming the Body in Crisis: Trauma, Healing, and Hopefulness*. Quinlivan argumenta que la experiencia filmica es una de esperanza porque el cine frecuentemente enfoca en el cuerpo en curación y también porque la película en sí misma es un objeto de esperanza (2). En esta concepción, la esperanza no es necesariamente el utopismo, o una persecución de un estado de perfección, sino apertura a la posibilidad de cambio (3). El acto simple de escoger a ver una película constituye un acto de esperanza porque revela un deseo para “intimacy, for the acknowledgement of our existence through the gratifying spectacle and, importantly, physical sense of energy and mobility emanating from the moving image itself” (3). Es decir, la esperanza es parte de la experiencia cinematográfica entera, desde la intención del espectador hasta la forma del medio filmico o los temas centrales de cambio y reparación. Quinlivan enfoca en el cuerpo filmico como encarnación de recuperación y futuridad, aún si la “reparation is incomplete, inactive, or faulty” (3). Como expresa la autora, “hope is written on the body” (2). Por lo tanto, la película es un objeto reparativo, un medio que anima la mediación de trauma y crea una potencial para el catarsis (5). Como se ha dicho previamente en relación con *Los amantes pasajeros*, el catarsis es lo que permite que los mensajes activistas tienen un impacto en el espectador.

Aplicar el concepto de Quinlivan de la película como “healing body” (3), podemos entender mejor la necesidad para películas como *Los amantes pasajeros*, *La piel que habito* y *Extraterrestre* y cómo ellas se relacionan en su papel compartido de sitios de esperanza y catarsis. Como se ha estudiado en los capítulos previos, aunque sólo *Los amantes pasajeros* refiere directamente a la crisis, las tres películas despliegan metáforas que la representan por

personajes cuyas experiencias corporales son análogas a experiencias de la crisis. Las películas piden que el espectador se identifique con estos sentimientos y que reviva sus propias experiencias de la crisis en un proceso de mediación y catarsis. *Los amantes pasajeros*, por ejemplo, presenta al espectador una cantidad incontable de recordatorios de la crisis—titulares del periódico, el presidente de un banco, un aeropuerto fantasma, y más—y causa sentimientos de indignación y vulnerabilidad en el cuerpo del espectador. Por estas representaciones, el espectador puede superar su trauma, para usar la palabra de Quinlivan, en un entorno controlado. A lo largo de *Los amantes pasajeros*, el espectador también está alentado a reírse y divertirse, un proceso curativo cuando combinado con el resurgimiento de experiencias traumáticas. Importantemente, el espectador observa a los personajes sometidos a cambios a sus cuerpos y mentes a lo largo de un viaje de vulnerabilidad y esperanza. En un nivel individual, la esperanza está escrita en los cuerpos de los pasajeros. Ellos procuran aliviar el sufrimiento causado por la “crisis” a través de medidas que incluyen hacer las paces con queridos y planear para el futuro, tanto como beber alcohol, tomar mezcalinas, tener sexo y perder la virginidad. Todos son procesos que reconocen la posibilidad de cambio y miran hacia el futuro, así que implican la esperanza. Finalmente, *Los amantes pasajeros* llega a un final feliz en que la amenaza se vence y la gente ya no está en una situación de vulnerabilidad. Dada su interrelación con la crisis verdadera, la película provoca una esperanza en el espectador que extiende más allá de la pantalla y aplica a la realidad de la crisis. Es decir, como un cuerpo en curación e imagen en movimiento, la película necesita el cambio, algo que el espectador anticipa con esperanza mientras que la mira; en el caso de *Los amantes pasajeros*, el cambio cumple la esperanza de reparación a través de un final feliz en que todos los problemas se resuelven. En fin, *Los amantes*

pasajeros funciona como un objeto de esperanza desplegado por Almodóvar para tratar con el trauma específico de la crisis y sugerir la acción activista.

De una manera similar, *La piel que habito* y *Extraterrestre* también funcionan como objetos de esperanza. *La piel que habito* es un ejemplo fuerte de cómo presentar el cuerpo y mente en curación, aunque no es una curación completa, produce la esperanza en la audiencia. El cuerpo de Vera está cortado y penetrado por el monstruo, Robert. Su mente está dañada por la tortura, el abuso y robo de la identidad. La curación de las heridas físicas y el resurgimiento del deseo de sobrevivir y buscar una vida mejor es un ejemplo perfecto del cuerpo filmico en curación. Los procesos de reparación implican la futuridad y son implicados en la subida afectiva de esperanza en el espectador. La escena final en que la vida individual regresa a un estado de casi normalidad es el momento en que la esperanza culmina con un final que argumenta que un futuro mejor es posible.

En *Extraterrestre*, la reparación principal es la del statu quo, de las instituciones que estaban en marcha antes de la invasión del otro. De manera interesante, esta narrativa de reparación no está representada de una manera típica de ciencia ficción, con acción entre la ciudad y los alienígenas, sino que está desplazada en personajes representativos dentro de la casa: la relación domestica entre Julia y Carlos y su vida normal representa las instituciones amenazadas por la invasión del “otro”, Julio. Julia y Carlos experimentaban una mala racha en su relación antes de que llegara Julio, pero la presencia de éste amenaza la relación completamente. Además, Julio le incita a Carlos a dejar la casa, convirtiéndose en un militante y aterrizando a Ángel y los otros “extraterrestres”. En las escenas finales, al salir de la casa y despedirse para siempre a Julia, Julio encuentra a Carlos y le da una historia que resuelve todo, causando a Carlos a dejar sus ideas sobre los extraterrestres que caminan entre la gente y regresar a Julia.

Julio aún convence a Ángel a no decirle nada a Carlos sobre la relación entre Julia y Julio. De esta manera, la “crisis” doméstica está resuelta y las vidas de Julia, Carlos y Ángel pueden regresar a un estado de normalidad, aunque no completamente por parte de la presencia continuada de los ovnis. Sin embargo, *Extraterrestre* presenta al espectador con una metáfora para la crisis en que hay esperanza de que la sociedad puede vencer a la crisis y regresar a un estado normal.

Extraterrestre, como *La piel que habito*, se diferencia de *Los amantes pasajeros* en que la reparación retratada no es una perfecta, sino “incomplete” y “faulty”, para usar los términos de Quinlivan (3). Ninguna película retrata una “curación” que deshace todo el daño que ha pasado durante la “crisis”, pero quizás este especie de reparación es tan útil como una perfecta; de verdad, no hay una posibilidad de un futuro que borre las experiencias del pasado de los que lo han vivido y, por eso, una reparación parcial en la pantalla podría reflejar mejor cómo es la esperanza en la vida real.

Las tres películas analizadas en esta tesis ejemplifican cómo el cine de crisis es, por definición, un género de esperanza, aun si cada película no necesariamente culmina en una llamada a acción activista. El acto de producir una película que aborda la crisis es crear “a virtual ‘looking-glass’ and recuperative space in which cultural crises can be safely negotiated, reconciled or reworked” (Quinlivan 2). En otras palabras, la esperanza define la creación de cine de crisis y su impacto en la audiencia. *Los amantes pasajeros*, *La piel que habito* y *Extraterrestre* piden que sus audiencias revivan y procesen experiencias de la crisis, aún cuando no revelan explícitamente que los sentimientos que recrean son relacionados a la crisis. Esto es cierto en el caso del cine de crisis en general porque el género necesariamente aborda experiencias de la crisis y hace que sus espectadores identifiquen con ellas. Por lo tanto, hay una

esperanza implícita en todos los proyectos de cine de crisis porque piden un cambio en su espectador, si este cambio esperado es un levantamiento a la acción activista, o si es la catarsis y el alivio frente a experiencias encarnadas de la crisis. Sea como sea, el acto de producir nuevas construcciones de la crisis que reconsideran la vulnerabilidad es un acto que reconoce el poder reflexivo de cine; por lo tanto, estas películas sugieren un cambio en cómo la audiencia se relaciona con sus experiencias de la crisis. Al final, *Los amantes pasajeros*, *La piel que habito* y *Extraterrestre* son remedios terapéuticos ofrecidos a un país en el se que se precisa la curación.

Bibliografía

- ABC. "Los «Aeropuertos Fantasma» Españoles." ABC.es, 3 Apr. 2014, www.abc.es/20110622/economia/abci-aeropuertos-fantasma-201106221235.html.
- Allbritton, Dean. "Prime risks: the politics of pain and suffering in Spanish crisis cinema". *Journal of Spanish Cultural Studies*, vol. 15, nos. 1-2, 2014, 101-115.
- Altman, Rick. *Film/genre*. BFI Publishing, 1999.
- Anderson, Tom. "Why and how we make Art, with Implications for Art Education." *Arts Education Policy Review* 105.5 (2004): 31-8. ProQuest. Web. 23 Apr. 2019.
- Armstrong, Richard, Tom Charity, Lloyd Hughes y Jessica Winter. "Pedro Almodóvar". *A Rough Guide to Film*. Rough Guides, 2007, pp. 9-12.
- Bellver, Juan Manuel. "Almodóvar Competirá Por La Palma De Oro En Cannes Con 'La Piel Que Habito'." *Noticias De Cultura | El Mundo*, Unidad Editorial Internet, 14 Apr. 2011, www.elmundo.es/elmundo/2011/04/14/cultura/1302774937.html.
- Berlant, Lauren. *Cruel Optimism*. Duke University Press, 2011.
- Betran, Concha, y Maria A. Pons. "Understanding Spanish Financial Crises". *European Review of Economic History*, 2018, pp. 1–18
- Cameron, Bryan. "Spain in Crisis: 15-M and the Culture of Indignation". *Journal of Spanish Cultural Studies*, vol. 15, nos. 1-2, 2014, pp. 1–11.
- Clover, Carol J. "Carrie and The Boys". *Men, Women, and Chain Saws: Gender in the Modern Horror Film*. Princeton University Press, 1992
- Clover, Carol J. "Her Body, Himself: Gender in the Slasher Film". *The Dread of Difference: gender and the horror film*, edición 2, editado por Barry Keith Grant, 2015, pp 68-115.
- Cohen, Annabel J. "Music as a Source of Emotion in Film". *Music and emotion: Theory and*

research, 2001. 249-272.

"Costa del concrete; Spain's building boom." *The Economist*, 17 Sept. 2005, p. 53(US). Infotrac Newsstand,
http://link.galegroup.com/apps/doc/A136551913/STND?u=colby_main&sid=STND&xid=75dc0b5b. Accessed 17 Mar. 2019.

Davis, Jessica Milner. *Farce*. Routledge, 2017.

"Deep Vein Thrombosis (DVT)." *Mayo Clinic*, Mayo Foundation for Medical Education and Research, 6 Mar. 2018, www.mayoclinic.org/diseases-conditions/deep-vein-thrombosis/symptoms-causes/syc-20352557.

Divine, Susan. "Affect, aliens, and crisis in Nacho Vigalondo's *Extraterrestre*". *International Journal of Iberian Studies*, vol. 30, no. 2, 113-127.

"Unemployment by Sex and Age – monthly average". *eurostat*, 30 de abril, 2019. (Tabla de datos). Web 1 de Mayo, 2019. https://ec.europa.eu/eurostat/en/web/products-datasets/-/UNE_RT_M.

Extraterrestre. Dirigido por Nacho Vigalondo, Arsénico Producciones, Sayaka Producciones Audiovisuales, 2011.

Freud, Sigmund. "Fetishism". *On Sexuality*. Penguin, 1927, p. 354.

Gaines, Jane. "Political mimesis." *Collecting visible evidence* 6 (1999): 84-102.

García, Rocío. "La Subida Del IVA Amenaza De Cierre Al 21% De Las Salas De Cine." *El País*, 1 Agosto, 2012, elpais.com/cultura/2012/08/01/actualidad/1343847516_602837.html.

Gili, M., et al. "The Mental Health Risks Economic Crisis in Spain: Evidence from Primary Care Centres, 2006 and 2010." *European Journal of Public Health*, vol. 23, no. 1, 2012, pp. 103–108., doi:10.1016/s0924-9338(13)77118-9.

- Gritten, David. "I'm So Excited: Pedro Almodóvar's Very Serious Comedy." *The Telegraph*, Telegraph Media Group, 2 May 2013, www.telegraph.co.uk/culture/film/filmmakersonfilm/10028767/Im-So-Excited-Pedro-Almodovars-very-serious-comedy.html.
- Kawin, Bruce F. *Horror and the Horror Film*. Anthem Press, 2012.
- Langer, Susanne K. *Feeling and Form: a Theory of Art Developed from Philosophy in a New Key*. Charles Scribners Sons, 2016.
- La piel que habito*. Dirigido por Pedro Almodovar, El deseo, 2011.
- Leeder, Murray (Ed.). *Horror Film: A Critical Introduction*. Bloomsbury Publishing Inc, 2018
- Los amantes pasajeros*. Dirigido por Pedro Almodóvar, El deseo, 2013.
- Marroquín, Víctor G., Fernando R. Morollón, and José Luis Pérez Rivero. "Description and Analysis of the Consequences of the Housing Boom in Asturias using Geographical Information Systems, 1996-2006." *Investigaciones Regionales - Journal of Regional Research*, no. 27, 2013, pp. 115-140.
- Méndez, Germán Labrador. "Las Vidas 'Subprime': La Circulación de 'Historias de Vida' Como Tecnología de Imaginación Política En La Crisis Española". *Hispanic Review*, vol. 80, no. 4, 2012, pp. 557-81.
- Moreno-Caballud, Luis. "La imaginación sostenible: culturas y crisis económica en la España actual". *Hispanic Review* 2012, vol 80, no. 4, pp. 335-355.
- Murphy, Berenice. "'It's Not the House That's Haunted': Demons, Debt, and the Family in Peril Formula in recent Horror Cinema." *Cinematic Ghosts: Haunting and Spectrality from Silent Cinema to the Digital Era*, 2015, pp. 235-51.
- Naredo, José Manuel. *Raíces económicas Del Deterioro ecológico y Social: más allá De Los*

- Dogmas*. Siglo XXI, 2015.
- Nikulín, Dmitri. *Comedy, Seriously: a Philosophical Study*. Palgrave Macmillan, 2018
- Pérez, Sergio Ríos. "Pedro Almodóvar Returns to Comedy with *Los Amantes Pasajeros*." *Cineuropa*, 7 Oct. 2012, cineuropa.org/en/newsdetail/223146/.
- Quesada, Mónica G., Fernando Jiménez-Sánchez, y Manuel Villoria. "Building Local Integrity Systems in Southern Europe: The Case of Urban Local Corruption in Spain." *International Review of Administrative Sciences*, vol. 2013,79, no. 4, pp. 618-637.
- Quinlivan, Diana. *Filming the Body in Crisis: Trauma, Healing and Hopefulness*. Palgrave Macmillan, 2015.
- Romanos, Eduardo. "Evictions, Petitions and Escraches: Contentious Housing in Austerity Spain", *Social Movement Studies*, 2014, vol. 13, no. 2, pp. 296-302.
- Saló, Aleix. *Simiocracia*. Random House Mondadori, 2012.
- Sánchez Ferlosio, Rafael. *El alma y la vergüenza*. Destino, 2000.
- Savorelli, Antonio. *Beyond Sitcom: New Directions in American Television Comedy*. McFarland and Company, 2010.
- Scarlett, Elizabeth. "Pedro Almodóvar and the Professions: The Case of *La piel que habito*". *MIFLC Review* 16, 2012-2014, pp. 81-92.
- Smith, Oliver. "Does the Brace Position Save Lives?" *The Telegraph*, Telegraph Media Group, 5 Feb. 2016, www.telegraph.co.uk/travel/news/Does-the-brace-position-save-lives/.
- Smith, Paul Julian. "Pedro Almodóvar's *Los Amantes Pasajeros* (I'm So Excited)." *Film Quarterly*, vol. 66, no. 3, 2013, pp. 49-52. JSTOR, www.jstor.org/stable/10.1525/fq.2013.66.3.49.
- Sobchack, Vivian. *The Limits of Infinity*. A. S. Barnes & Co., 1980.

- Sobchack, Vivian. "Cities on the Edge of Time: The Urban Science Fiction Film". *East-West Film Journal*, 1988, vol 3, no. 1, pp 4-19.
- Standing, Guy. *The Precariat: The New Dangerous Class*. Bloomsbury Academic, 2011.
- Stott, Andrew. *Comedy*. Routledge, 2014.
- Suvin, Darko. *Metamorphoses of Science Fiction*. Lang, Peter Bern, 2016.
- Telotte, J. P. *Science Fiction Film*. Cambridge University Press, 2001, pp. 142-160.
- Tuan, Yi-Fu. *Topophilia: a Study on Environmental Perception, Attitudes and Values*. Prentice-Hall, 1974.
- Tudor, Andrew. "Genre". *The Genre Reader III*. Ed. Grant, Barry Keith. University of Texas Press, 2003. 3-10.
- Weitz, Eric. *The Cambridge Introduction to Comedy*. Cambridge University Press, 2009.
- Williams, Linda. "Film Bodies : Gender, Genre, and Excess". *Film Quarterly*, Vol. 44, no. 4, 1991, pp. 602–16.
- Williams, Linda. "When the Woman Looks". *The Dread of Difference: gender and the horror film*, edición 2, editado por Barry Keith Grant, 2015, pp 17-36.
- Zurian, Francisco A. "La piel que habito: A Story of Imposed Gender and the Struggle for Identity". *A Companion to Pedro Almodóvar*, editado por Marvin D'Lugo y Kathleen M. Vernon. Blackwell Publishing, 2013, pp 262-278.