

MARIYA DZHYOYEVA

Genre, género y sexo en La mala educación

A pesar de que el tema del *genre*, el género y el sexo en *La mala educación* ha recibido bastante atención de la crítica cinematográfica, la idea del sexo biológico, sea congénito, adquirido, cambiado o modificado, nunca ha sido estudiada como un factor que contribuya a la definición de la filiación genérica de la película o sus partes estructurales. El estudio del *genre*, el género y el sexo en la bibliografía almodovariana está vinculado con otros temas colindantes como homosexualidad, *filme noir*, anticlericalismo, autobiografía ficticia, trauma infantil y *queer* (Pérez, Bonatto, Mira, Pérez Meglosa, Sáenz). Mientras que dichos planteamientos permiten distinguir los motivos principales de la película, desenredar los hilos narrativos e identificar su estructura como “muñeca rusa” o “cajas chinas” (Iglar 237), no explican cómo las nociones de sexo y género ayudan a definir *genre* de sus partes, además de moldear el contenido y la estructura de la película para presentarla como algo más complejo que la mera fascinación ante lo *queer* o la crítica a la Iglesia católica.

El propósito del presente estudio, por lo tanto, es determinar en qué forma las nociones de género y sexo están relacionadas con el *genre* de la película y de sus partes, incluso cómo contribuyen a la definición genérica de éstas. Para esto es necesario verificar si el autor favorece a los personajes masculinos vs femeninos vs *queer* o los temas de homosexualidad vs heterosexualidad vs asexualidad para moldear la

estructura genérica de cada parte. Puesto que las manifestaciones de los conceptos de *genre*, sexo y género son a veces muy sutiles y confusas, otro reto relevante a la identificación de las características genéricas de la película y sus partes consiste en ubicar las divisiones mecánicas o formales, como aquellas logradas por medio de la gráfica computarizada, e interpretar su significado.

A diferencia de los críticos que interpretan la película como un *collage* unido por los temas de la homosexualidad y el rechazo a la Iglesia (Mira, Herrera, Bonatto), pienso que la integridad interna de la película se centra alrededor del tema del género y el sexo y se logra por medio de la selección del reparto, el trabajo de la cámara, la puesta en escena, la gráfica computarizada y la banda sonora. Son las nociones de género y sexo las que permiten lograr la fusión del contenido de la película, que puede parecer ecléctico y heterogéneo.

Tratando de definir *genre*, Hayden White lo identifica como un fenómeno cultural y nota que “they [cultural *genres*] are constructed for identifiable reasons and to serve specific purposes” (367). Thomas Pavel a su vez afirma que el *genre* aplica ciertas restricciones al material, pero también es una categoría indispensable tanto en la creación de una obra como en la crítica de ésta (202). Distinguiendo los géneros estrictamente formales y aquéllos que White llama “prácticos” (367), el planteamiento de Pavel crea una

base teórica para tratar diversas combinaciones, transformaciones y fusiones de *genres*, pues hablar en el arte contemporáneo de *genre* “puro” en su acepción clásica es muy difícil; en este sentido, las películas de Almodóvar han sido un reto para la crítica cinematográfica. Las ideas de *genre* práctico y, por consiguiente, de la transformación genérica son muy afines tanto a la temática como a las manifestaciones concretas en la película *La mala educación*.

A diferencia de la idea de *genre* que no supone asociaciones con las categorías de lo masculino y lo femenino, la idea del género está vinculada con el sexo biológico, aunque con ciertas reservas que voy a mencionar más adelante. A pesar de que se entiende intuitivamente la diferencia entre el género y el sexo, las interpretaciones de ésta varían ampliamente. Muchos estudiosos “conceptualizan el género como el conjunto de ideas, representaciones, prácticas y prescripciones sociales que una cultura desarrolla desde la diferencia anatómica entre los sexos, para simbolizar y construir socialmente lo que es “propio” de los hombres (lo masculino) y lo que es “propio” de las mujeres (lo femenino)” (Lamas 84). Según Teresa de Lauretis:

al enfatizar lo sexual, la **diferencia sexual** es en primera y última instancia una diferencia de las mujeres respecto de los varones, de lo femenino respecto de lo masculino; y aún la noción más abstracta de **diferencias sexuales** que resulta no de la biología o de la socialización sino del significado y de los efectos discursivos ... termina siendo, en última instancia, una diferencia (de mujer) respecto del varón (7).

A la luz de dichos razonamientos se vuelve notorio que la noción del género tal y como la plantea Almodóvar es una redefinición a partir de la idea no

dicotómica – a diferencia de la dicotomía “lo femenino vs lo masculino” – que deja de considerar al género femenino como el elemento marcado de la oposición. Es decir, Almodóvar no trata de agudizar las diferencias puramente sexuales; por lo contrario, las disimula y muchas veces las “disfraza” con otros factores sociales que a veces toman la forma de una necesidad por la cual la sexualidad del personaje se ve forzada a encajar en cierto ambiente o contexto social.

En cuanto a la filiación genérica de la película, encontramos una impresionante variedad de *genres* artísticos con sus respectivas subdivisiones, que casi siempre se manifiestan en fusiones inesperadas de lo visual y lo auditivo, lo escrito y lo leído, lo dramático y lo cómico. Mientras que algunas partes de la película tienen rasgos genéricos muy identificables y característicos de los *genres* clásicos, otras producen asociaciones remotas por las que la identidad genérica se retira al segundo plano, dando lugar a una fusión que busca un efecto estético diferente a los de *genre* “puro.”

Una fuerte declaración de la fusión se nota ya a partir de la secuencia de apertura que se presenta en forma de un *collage* o rompecabezas. Por un lado, semejante solución estilística es muy característica de las películas de *genre* detectivesco, como por ejemplo *Catch Me if You Can* o la gama de películas de Sherlock Holmes del director ruso Igor Maslennikov. Por otro lado, esta forma de presentar los créditos pone de relieve varios subtextos. Los créditos del equipo de producción aparecen sobre fondos de dibujos e inscripciones que pueden pasar desapercibidos si el espectador se fija – literalmente – en el texto y no en el subtexto. La visualización del subtexto las hace una suerte de abecedario o diccionario ilustrado. Los nombres de los integrantes del equipo de producción aparecen al lado de unos dibujos temáticos. Por

ejemplo, al lado del crédito del montaje aparecen dos pares de tijeras; al lado del compositor, una grabadora de bobina; al lado del director artístico, un maniquí; del director de fotografía, fotos; de la producción, un aparato reproductivo; y del reparto, fotos de los actores.

La técnica empleada aquí por Almodóvar posibilita entonces la fusión de *genre* detectivesco y el del diccionario ilustrado. El caso de la producción ejecutiva es aún más complejo, pues al lado del nombre del productor ejecutivo aparecen las imágenes del Cristo crucificado, o sea ejecutado, con lo que crea de este modo la segunda capa del subtexto y añade a la estructura genérica una referencia religiosa. Semejante solución artística encontramos en la película *Catch Me If You Can* de Steven Spielberg que se estrenó dos años antes de *La mala educación*. Es de notar que precisamente el crédito a la producción ejecutiva en la película de Spielberg también posee un subtexto adicional, como en la de Almodóvar. La única diferencia es que el planteamiento de Spielberg es constructivo (una grúa en el cuadro), mientras que el almodovariano es destructivo (la cruz y la ejecución de Cristo).

El carácter en parte detectivesco de *La mala educación*, declarado en la secuencia de apertura, se reafirma en el transcurso de la película, sobre todo por medio de la necesidad de desenredar una historia y descubrir la verdadera identidad del protagonista que pretende ser lo que no es. Por definición, el *genre* detectivesco está relacionado con cambios de apariencia y la necesidad de crear ambigüedad para huir, incluyendo el travestismo. Precisamente esta característica posibilita la formación de un nexo entre *genre*, el género y el sexo en las partes detectivescas de la película. En los famosos clásicos detectivescos los criminales muchas veces no sólo cambian de

apariencia permaneciendo dentro de los márgenes de su género y su sexo biológico (como, por ejemplo, el cliché de los bigotes y la barba adhesivos), sino que transgreden sus límites vistiéndose del sexo opuesto y actuando como el sexo opuesto para dificultar de esta forma el descubrimiento de su identidad.

Mientras que la película de Almodóvar parcialmente sigue esta tradición, su postura en cuanto al género y el sexo es más compleja y se emplea no sólo para crear el suspenso, sino para lograr varios otros efectos estéticos que voy a examinar más adelante. Por otra parte, el travestismo de los ladrones, prófugos y otros personajes que desean permanecer incógnitos es muy común también en las comedias hollywoodenses, como *Some Like It Hot* de Billy Wilder. De hecho, la escena donde Zahara y Paquita están tratando de robar la moto de Ignacio, y luego roban los utensilios ceremoniales de la iglesia, tiene ese toque cómico en el que el autor ironiza sobre las “amigas.” La misma ironía se percibe en el diálogo entre Ignacio-Ángel y el imitador de Sara Montiel. Sin embargo, en *La mala educación* *genre* cómico está presente en conexión únicamente con el género de los personajes, pero no con el sexo ni con la sexualidad, pues no se observa ninguna ironía, por ejemplo, en la relación homosexual de Enrique e Ignacio de niños.

El tema de la homosexualidad se une al del cambio de apariencias y sale a la superficie cuando Ignacio-Ángel le enseña a Enrique los papeles teatrales que había hecho basados en las obras de Mark Twain y García Lorca. La presunta homosexualidad del primero y la popularmente conocida del segundo ponen a Ignacio-Ángel en una situación donde los papeles en el teatro y en la vida real se influyen mutuamente. Aquí se actualiza el tema del autor *gay* y su obra, pues la mención de García Lorca lo pone en un contexto de alto contraste. Por

otro lado, y esta es la técnica que moldea la posición de la película en cuanto al género, está la figura de Mark Twain, un presunto *gay*. La mención del escritor americano da inicio a una galería de presuntos: presunto Ignacio, presunto homosexual, presunto heterosexual, presunta hermana, presunto asesino, etcétera.

En esta película de Almodóvar, su postura en cuanto al *genre* la expresa no sólo el director, sino también sus personajes. En la observación de Ignacio-Ángel de que un actor no puede llamarse Ignacio Rodríguez se descubre especialmente la noción de *genre* y la condición de seguir las reglas del *genre* para ser exitoso en la profesión. La rigidez de los requisitos del *genre* según Ignacio-Ángel (en contraste con las divisiones borrosas y penetrables entre *genres* según Almodóvar) y el alto estándar profesional que Enrique y Juan se imponen los lleva al extremo en la búsqueda de la perfección. En el afán, o “pasión” como lo define Almodóvar en la secuencia de cierre, de lograr una obra perfecta, Juan se vende y mata, mientras que Enrique se presta para un experimento que conduce sobre sí mismo. Poco después de encontrarse con Ignacio-Ángel, renta una casa que va a servir como escenario para lo que va a pasar entre él y su supuesto viejo amigo. Enrique es consciente desde el principio del engaño y del impostor, pero le sigue el juego como director y actor a la vez, pues también está haciendo una “película” con Ignacio-Ángel en la vida privada.

De Ignacio-Ángel se puede decir que está obsesionado por el género y el *genre*. Aunque se sabe que no es homosexual, su obsesión por la transformación genérica es impresionante. Aparte de las referencias a los papeles que había actuado en el teatro con obras de Mark Twain y García Lorca, está dispuesto a cualquier sacrificio para obtener el papel de Zahara. De hecho, de lo que, según él, estaba

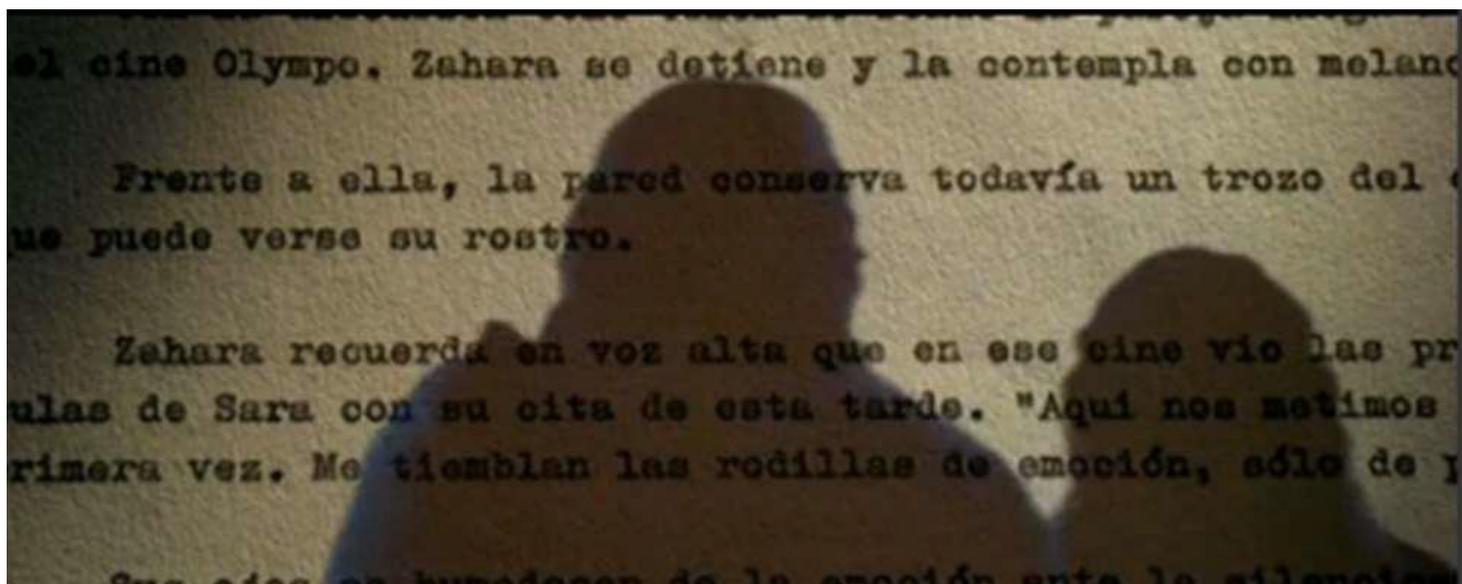
avergonzado por su hermano Ignacio en la vida real, lo quiere ser en la vida de la pantalla. Sin embargo, en su vida real hace distinción entre los papeles de homo y heterosexual, pues al imitador de Sara Montiel le dice de frente que es un maricón y no un actor. La misma actitud observamos cuando Enrique está en la piscina esperándolo. Después del gesto de querer quitarse el calzoncillo, lo deja en su sitio manifestando su verdadera filiación genérica y sexual. Mientras que el Enrique de “La visita,” Enrique Serrano, cambia de orientación en cuanto al género, no se sabe si en realidad cambia de orientación sexual, pues su manifestación sexual en el momento del encuentro con su viejo amor de la escuela está impedida por la borrachera, otro caso en el que Almodóvar prefiere omitir la definición unívoca del género. Lo que se sabe es que está casado y tiene hijos; no obstante, se encuentra asistiendo a un show de travestis, lo cual de nuevo hace borrosa la definición genérica.

Aparte de la ambigüedad y la presunción, la omisión es otra técnica que utiliza el director para manejar las intrincadas relaciones entre *genre*, el género y el sexo. El ejemplo de omisión en la técnica auditiva seguida por la visual ocurre con la canción que canta Ignacio de niño estando con el padre Manolo en el río. La canción que canta Ignacio del cuento “yo quiero saber qué se esconde en la oscuridad” provee un contexto alegórico, pero a la vez demasiado explicativo para los sucesos que lo siguen inmediatamente. La parte de la narración que se omite, o sea el atentado de violación, está sustituida por los ángulos y la posición de la cámara en esta escena. La cámara está retirada bastante lejos de la “escena del crimen” para dar un plano largo de Ignacio cayendo boca abajo. En el primer plano, en cambio, se ve la ropa dejada por los niños que se están bañando en el río. Esta toma está seguida por la toma de la cara de

Ignacio partida con un chorrillo de sangre en el medio, logrado por la gráfica computarizada. Dentro de la cara partida de Ignacio se ubica la cara del padre Manolo presentada en colores más oscuros y con la mitad de la cara sumergida en la completa oscuridad. Esta toma se acompaña por la voz en *off* de Ignacio de niño que explica lo que apenas se ha insinuado en la secuencia visual. De hecho, la palabra “oscuridad” se visualiza en dos ocasiones más, cuando la sombra del padre Manolo cubre a Ignacio y luego a Juan. Este juego con diferentes efectos auditivos y visuales, más el cambio deliberado de los códigos, aumenta la variedad genérica de la película.

El cambio deliberado de los códigos y el empleo de los medios expresivos heterogéneos sirven

también como una forma de dividir o fundir las historias y por consiguiente sus *genres*. Por ejemplo, la fusión de *genres* cinematográfico y literario lograda en la toma de una hoja del manuscrito de “La visita” sirve como hito que señala la transición de la historia de Zahara a la historia de Enrique-director que la está leyendo. La ventaja de esta técnica de cambio de códigos radica en que facilita la navegación entre los marcos de referencia y a la vez hace sus límites más penetrables. Con la misma facilidad, la hoja del manuscrito, esta vez en combinación con la fundición de las siluetas de Zahara y Paquita, regresa al espectador a la historia de Ignacio y Enrique de “La visita.”



Zahara y Paquita recordando el cine Olimpo

A partir del episodio en el que Enrique va a buscar los rastros de Ignacio para descubrir al impostor, el *genre* detectivesco predomina en la película. A pesar del contenido detectivesco, la música que acompaña el episodio no es típica para este *genre*. Es una música litúrgica que refiere al espectador a los

tiempos de cuando Enrique e Ignacio fueron compañeros de escuela. De esta forma, la búsqueda en el espacio se convierte en la búsqueda en el tiempo. Durante su viaje, Enrique se encuentra con las únicas mujeres de la película. Una de ellas es la madre de Ignacio y Juan, la otra es la mujer con guadaña, de la

cual por alguna razón nunca se habla en la crítica almodovariana. La característica que destaca en *La mala educación*, en comparación con otras películas de Almodóvar, es la dominación del reparto masculino o del género-sexo ambiguo. En cuanto a los personajes femeninos, aparte de Mónica, “la chica de vestuario” que aparece muy episódicamente, sólo son dos y aparecen nada más en una ocasión cada una, por corto tiempo, además de que tienen una función alegórica muy notable. Una de estas mujeres es la madre y la otra representa a la muerte, pues la mujer con guadaña es popularmente conocida como su alegoría. Mientras que esta última puede ser parte del paisaje típico de la España rural, salta a la vista, sin embargo, como un elemento ajeno en la puesta en escena. Se crea la impresión de que Almodóvar quiso introducirla así, de una forma brusca y deliberada para aumentar el impacto en Enrique y en el espectador, por la doble noticia que acaba de recibir, la muerte de Ignacio y el fraude de Juan que, como sospecha, también está relacionado con ésta.

A pesar de que las mujeres de Almodóvar en esta película poseen el sexo y el género femeninos, las dos categorías se perciben como deficientes en comparación con el sexo y el género de los personajes masculinos. La obvia erotización de los personajes masculinos e infantiles no se extiende a las mujeres.

En cuanto a la muerte personificada como mujer con guadaña, se trata de un ejemplo de género “puro” en el que la personificación se consigue con base en el género gramatical y no está relacionada con el sexo.

Como ha revelado este análisis, la conexión entre los *genre* de las partes de la película y su contenido en cuanto al género y al sexo se logra por varios medios empleados por el director, como el reparto, los efectos especiales, el trabajo conjunto de la cámara y la puesta en escena que ayuda a formar divisiones. Violando la secuencia visual, éstos ponen énfasis en la división, sea entre lo masculino, lo femenino y lo *queer* o entre los géneros y *genres*. La diversidad genérica de las partes de la película se presta para un análisis de las técnicas cinematográficas en relación con el *genre* de la película como tal y con el tratamiento del tema del género y del sexo. El planteamiento del problema de *genre*, el género y el sexo en este filme como los factores que afectan el uno al otro y la estructura genérica en general ayudaron a hallar las conexiones subyacentes entre sus partes y posibilitaron la lectura de esta obra no como una película *pro-queer* o anti-religiosa, sino como una obra donde dicha temática reviste los elementos aparentemente heterogéneos, pero estructurados de acuerdo con las diferencias genéricas y sexuales.

Obras citadas

Bonatto, Virginia. "Rescribiendo el género: Un análisis de *La mala educación* de Pedro Almodóvar." *I Congreso internacional de literatura y cultura españolas contemporáneas*, 1-3 de octubre de 2008, La Plata, Argentina. S. ed. Web. 8 de noviembre de 2013.

De Lauretis, Teresa. "La tecnología del género." Trad. Ana María Bach y Margarita Roulet. *Ca la Dona*. S. ed. Web. 7 de diciembre de 2013.

Herrera, Javier. "Almodovar's Stolen Images." *A Companion to Pedro Almodóvar*. Ed. Marvin D'Lugo and Kathleen M. Vernon. Chichester: Wiley-Blackwell, 2013: 345-363. Web. 7 Nov 2013.

Igler, Susanne. "Transgresión y agresión sexuales." *Miradas locales: Cine español en el cambio de milenio*. Ed. Burkhard Pohl y Jörg Tüschmann. Madrid: Iberoamericana, 2007: 235-249. Web. 7 de noviembre de 2013.

Lamas, Marta. "Diferencias de sexo, género y diferencia sexual." *Cuicuilco* 7.18 (2000): 95-118. Web. 8 de diciembre de 2013.

Mira, Alberto. "A Life Imagined and Otherwise. The Limits and Uses of Autobiography in Almodovar's Film." *A Companion to Pedro Almodóvar*. Ed. Marvin D'Lugo and Kathleen M. Vernon. Chichester: Wiley-Blackwell, 2013: 88-104. Web. 7 Nov 2013.

Pavel, Thomas G. "Literary Genres as Norms and Good Habits." *New Literary History* 34.2 (2003): 201-210. Web. 12 Dec 2013.

Pérez, Jorge. "The Queer Children of Almodovar: *La mala educación* and the Re-sexualization of Biopolitical Bodies." *Studies in Hispanic Cinemas* 8-2 (2011): 145-157. Web. 8 Nov 2013.

Pérez Melgosa, Adrián. "The Ethics of Oblivion. Personal, National, and Cultural Memories in the Films of Pedro Almodóvar." *A Companion to Pedro Almodóvar*. Ed. Marvin D'Lugo and Kathleen M. Vernon. Chichester: Wiley-Blackwell, 2013. 176-199. Web. 7 Nov 2013.

Sáenz, Noelia. "Domesticating Violence in Films of Pedro Almodóvar." *A Companion to Pedro Almodóvar*. Ed. Marvin D'Lugo and Kathleen M. Vernon. Chichester: Wiley-Blackwell, 2013. 244-261. Web. 7 Nov 2013.

White, Hayden. "Commentary: Good of Their Kind." *New Literary History* 34.2 (2003): 367-376. Web. 12 Dec 2013.