

Investigaciones Feministas

ISSN-e: 2171-6080

<https://dx.doi.org/10.5209/inf.75632> EDICIONES
COMPLUTENSE

Representación de género en el tema del doble. Castigo, deseo y rol social en *La piel que habito* (Pedro Almodóvar, 2011), *Laurence Anyways* (Xavier Dolan, 2012) y *Tomboy* (Céline Sciamma, 2011)

Marta García Sahagún¹ y Luis Deltell Escolar²

Recibido: Abril 2021 / Revisado: Marzo 2022 / Aceptado: Marzo 2022

Resumen: Introducción. En el presente artículo se explora la relación entre el tema del doble y el género, que se desarrolla principalmente en el procedimiento de desdoblamiento por metamorfosis, donde las características de *compatibilidad* e identidad personal propias del doble clásico varían. **Objetivos y metodología.** En el análisis indagamos en las distintas posibilidades que surgen en estas historias, deteniéndonos en el concepto de identidad personal –a través de los elementos microtextuales del tema– y en las variantes del desdoblamiento dispuestas por Doležel –paradigmáticas, sintagmáticas, autenticidad y modos de construcción–. Para ello, se analizan las películas *La piel que habito* (Pedro Almodóvar, 2011), *Laurence Anyways* (Xavier Dolan, 2012) y *Tomboy* (Céline Sciamma, 2011). **Resultados y conclusiones.** Como conclusión, observamos que la identidad personal prevalece frente a la cuestión del cambio o confusión de género (voluntario o no), especialmente a través de los elementos microtextuales del nombre propio y de la máscara/disfraz. La metamorfosis recrea dobles excluyentes en el tiempo y espacio, justificadamente auténticos, con puntos en común entre ambos y que poseen distintos modos de construcción (deseo, castigo y rol social) en función de los clásicos propuestos por Kovacszy. Las tres películas, además, coinciden con la premisa de Kuhn sobre el cine feminista, haciendo visible lo invisible, narrando y problematizando –a través de un tema con tanta tradición como la del doble–, sobre cuestiones poco presentes dentro del cine mayoritario. **Palabras clave:** género, doble, metamorfosis, disfraz, nombre propio, máscara, transgénero.

[en] Gender role in the theme of the double. Punishment, desire and social role in *La piel que habito* (Pedro Almodóvar, 2011), *Laurence Anyways* (Xavier Dolan, 2012) y *Tomboy* (Céline Sciamma, 2011)

Abstract: Introduction. This article explores the relationship between the theme of the double and gender, which is developed mainly in the splitting procedure by metamorphosis, where the characteristics of compatibility and personal identity typical of the classic double vary. **Objetivos y metodología.** In the analysis we will explore the different possibilities that arise in these stories, dwelling on the concept of personal identity –through the microtextual elements of the topic and on the variants of the unfolding provided by Doležel –paradigmatic, syntagmatic, authenticity and modes of construction. To do so, the films *The Skin I Live In* (*La piel que habito*, Pedro Almodóvar, 2011), *Laurence Anyways* (Xavier Dolan, 2012) and *Tomboy* (Céline Sciamma, 2011) will be analyzed. **Results and conclusions.** In conclusion, we observe that personal identity prevails over gender change or confusion, especially through microtextual elements: proper name and mask/disguise. The metamorphosis recreates mutually exclusive doubles in time and space, justifiably authentic, with points in common between the two and different modes of construction (desire, punishment and social role) based on the classics proposed by Kovacszy. These films, therefore, coincide with Kuhn's premise on feminist cinema, making the invisible visible, narrating and problematizing –through a theme with as much tradition as that of the double, on issues not present on mainstream cinema. **Keywords:** Gender, *Doppelgänger*, Metamorphosis, Costume, Proper Name, Mask, Transgender.

Sumario: 1. Introducción. 2. Marco teórico: desdoblamiento por metamorfosis y relación con el género. 2.1. Elementos microtextuales de la identidad en el tema del doble: máscara, disfraz y nombre propio. 3. Metodología. 4.1. El deseo de metamorfosis en *Laurence Anyways*. 4.2. El intercambio de roles: la representación del género en *Tomboy*. 4.3. El género impuesto: un disfraz llamado cuerpo en *La piel que habito*. 5. Conclusiones. Financiación. Referencias bibliográficas.

Cómo citar: García Sahagún, M.; Deltell Escolar, L. (2022). Representación de género en el tema del doble. Castigo, deseo y rol social en *La piel que habito* (Pedro Almodóvar, 2011), *Laurence Anyways* (Xavier Dolan, 2012) y *Tomboy* (Céline Sciamma, 2011), en *Revista de Investigaciones Feministas*, 13(1), pp. 447-459.

¹ Universidad Rey Juan Carlos, España
marta.garcia.sahagun@urjc.es
ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-6713-931X>
Google Scholar: YQN-kBgAAAAJ

² Universidad Complutense de Madrid, España
ldeltell@ucm.es
ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-5230-1409>
Google Scholar: 3-PCw84AAAAJ

1. Introducción

El tema del doble o del *doppelgänger* posee una larga tradición literaria (Aguilar, 2007: 21) de la que el cine ha sabido enriquecerse. La primera vez que apareció la palabra *doppelgänger* en el ámbito literario fue en la novela *Siebenkäs* (Jean Paul, 1796), con una nota a pie de página que decía: “y así se llama a las personas que se ven a sí mismas” (Vardoulakis, 2010: 28) (Goldberg-Estepa, 2007: 128). El doble surge en los estudios literarios como tema, motivo y, con menor frecuencia, figura o tipo (Martín, 2006: 13). No obstante, es más común entre la crítica la adscripción del doble al ámbito de los temas frente al motivo, como señalan Martín (2006), Tymms (1949), Doležel (1985), Bargalló (1994) o Fusillo (1998). Al doble se le atribuyen varios antecedentes: el mito de los gemelos, el simbolismo construido en torno al alma y sus diversas incorporaciones (sombra, retrato, reflejo y estatua) (Martín, 2006: 77) o la creencia ocultista en el curso astral de las doctrinas neoplatónicas (Herdman, 1990: 3).

Lubomír Doležel indicaba que el tema del doble propiamente dicho consistía en “dos encarnaciones alternativas de un solo y mismo individuo (que) deberían coexistir en un solo y mismo mundo de ficción” (1985: 464). Este doble, el más puro, era una figura que ocupaba “el espacio central, el más visible, del campo temático del desdoblamiento” (Doležel, 1985: 466-467). Su representación semántica debía aunar el rasgo de *compatibilidad* –que necesita coexistencia e interacción entre personaje y doble– con el concepto de identidad personal. Precisamente estas serán algunas de las variables que utilizaremos para desarrollar nuestro análisis.

De las manipulaciones entre la identidad personal y la *compatibilidad*, Doležel obtiene tres temas afines del desdoblamiento: el tema Orlando –un único individuo que existe en dos o más mundos ficticios alternativos–, el tema Anfitrión –coexistencia, en un mismo mundo, de dos individuos con diferentes identidades personales, pero homomórficos en sus propiedades esenciales– y el tema inequívoco del doble –dos encarnaciones alternas de un único individuo coexisten en el mismo mundo ficcional–. Según Doležel, para que acontezca el doble propiamente dicho sería necesario que coexistieran sus individuos en el mismo mundo ficcional e interactuasen.

Estos temas se relacionan con las variantes que afectan a la narración del doble según Doležel, que nos servirán para el análisis de esta investigación: modos de construcción –mecanismo que propicia la creación del doble, y que se asemeja con el *origen* propuesto por Pérez Amorés (2006)–, variables paradigmáticas (doble basado en la similitud o la diferencia, encarnación no humana, entre otras), variables sintagmáticas (dobles simultáneos en el tiempo y espacio o excluyentes) y variables de autenticidad (proceso de autenticación del doble: autenticación de su existencia o ambigüedad) (Doležel, 2003). Bargalló Carreté (1994: 17), basándose en el planteamiento de Doležel y con el objetivo de diferenciar los distintos tipos de dobles que aparecen en la literatura, los categorizó en función de cómo se produce el desdoblamiento: por fusión, por fisión y, la última y central en esta investigación, por metamorfosis de un individuo, bajo diferentes formas reversibles o no de cambio.

Así, el desdoblamiento por metamorfosis une el tema del doble a posibilidades narratológicas más generales, ya que se trata de una pauta general de los argumentos, y no específico de la generación de dualidad (Doležel, 2003: 272). Sin embargo, dentro del desdoblamiento por metamorfosis, nos encontramos con un caso que se repite e incide en la identidad personal de los protagonistas: cuando se aborda la metamorfosis de género, y las subsiguientes tipologías que pueden surgir en base a las variables propuestas por Doležel. En el presente artículo se pretenden presentar estos casos a través del análisis de las películas *La piel que habito* (Pedro Almodóvar, 2011), *Laurence Anyways* (Xavier Dolan, 2012) y *Tomboy* (Céline Sciamma, 2011). En las interrelaciones entre el tema del doble y el género encontramos tanto el tema Orlando como el Anfitrión (o, por lo menos, características de este último), así como el procedimiento de la metamorfosis.

2. Marco teórico: desdoblamiento por metamorfosis y relación con el género

El tema Orlando propuesto por Doležel carece de la característica necesaria de *compatibilidad*, en cuanto a que es imposible la coexistencia y la interrelación. Aunque en este tipo de desdoblamiento la variable de identidad personal no tiene ese matiz ontológico del tema del doble propiamente dicho, sí vemos un impacto en la identidad relacionado con el cambio de rol de género o de sexo.

En las variables que afectan a la narración, el tema Orlando se muestra presente de la siguiente manera. Doležel no detalla los mecanismos de construcción, más allá de señalar que proviene de relatos mitológicos y que une al tema del doble con pautas narratológicas más generales. Sin embargo, cuando nos encontramos con dos individuos fusionados para la formación del doble (fusión) sí observamos mecanismos de construcción, como puede ser el deseo. Igualmente, cuando un individuo se divide en dos (fisión), se señala que la separación afecta a una posesión inalienable, a un constituyente o parte de un individuo que, en circunstancias normales, no podría llevar una existencia independiente.

Por otro lado, en cuanto a las variables paradigmáticas, el doble puede basarse en la similitud, como en el caso del relato de Dostoiévski (*El doble*), o en la diferencia, como en el caso de la historia de Stevenson (*El extraño caso del doctor Jekyll y el señor Hyde*). En las variables sintagmáticas, podemos encontrarnos con dobles simultáneos o excluyentes. En el caso de Orlando o en el desdoblamiento por metamorfosis, siempre serán excluyentes, ya que no coincidirán en tiempo y espacio. Por último, en cuanto a las variables de autenti-

cidad, encontraremos procesos que reafirman la existencia del doble o su ambigüedad. En el caso de la metamorfosis de género, se reafirmará la autenticidad.

La metamorfosis, además, cuenta con una doble variante en cuanto a la materia corpórea del personaje: puede ser reversible o irreversible. En el primer caso, el cambio físico es tan solo el reflejo de la profunda transformación interna del personaje, que cambia su personalidad y se convierte en otro. Se trata de sujetos distintos que comparten cuerpo, que no forma, y que nunca se encuentran presentes en el mismo momento y lugar. Sin embargo, en el caso de que fuera irreversible, el físico puede mutar hasta los límites del género; aunque, como veremos a continuación, la reversibilidad del personaje puede afectar también al sexo.

Los estudios de género en el medio audiovisual cuentan con una larga tradición (Owens, 1983; Kristeva, 1990; de Lauretis, 1992; Mulvey, 1993; Arendt, 2000; Witting, 2006; entre otros). Sin embargo, las referencias al desdoblamiento y las implicaciones de género en este son más escasas, más allá de las investigaciones de Cécile Kovacsazy (2012). Kovacsazy relaciona el género y la figura del doble a través de la alegoría de tres grandes mitos en los que media la metamorfosis física: Tiresias, Cenís e Iphis (2012: 197-201). Nos serviremos de estos para esclarecer la variante modos de construcción del desdoblamiento por género.

Las metamorfosis clásicas que Kovacsazy expone nos presentan tres casos en los que género e identidad se encuentran alterados: uno en el que la imposición de género es tomada como un castigo u obligación, otro en donde es un deseo y un tercero donde resalta el papel social en el intercambio de géneros. Como observamos, en los casos que muestra Kovacsazy de la mitología griega, ser mujer es un castigo y ser hombre un deseo. Así, atributos femeninos y masculinos estereotipados siguen, en marcadas ocasiones, reproduciéndose en el medio audiovisual (Mulvey, 1975) y profundizan en la visibilidad (del hombre) y la invisibilidad del otro (mujer o diferente) (Owens, 1983: 70). Nos detendremos en el tercer caso, en el que se relaciona directamente el cambio de género con la educación e implicación social. La palabra “mujer” se convierte en un constructo social tras la formulación “no se nace mujer, sino que se hace” que brindó Simone de Beauvoir: “*Ser mujer* comenzó a dejar de ser aprehendido como un hecho natural para convertirse en el contenido de una categoría que se define a través de unas determinadas prácticas sociales, políticas e ideológicas que nos encierran en una determinada manera de mirar, de pensar y de interpretar la realidad” (Arisó Sinués y Mérida, 2010: 50-51).

La construcción de los personajes como hombre o mujer se encuentra directamente relacionada con la representación social del falso binomio masculino/femenino, que ha sido intensamente debatida en la segunda mitad del siglo XX. Parte de estas comienzan con las críticas al sistema de parentesco presentada por Claude Lévi Strauss (1996), ya que: “permite explicar la creación del género y la división sexual del trabajo al describir cómo divide los sexos en dos categorías excluyentes, exacerbando las diferencias biológicas, dotando de significaciones a los géneros y excluyendo mediante múltiples codificaciones cualquier otro tipo de uniones posibles” (Arisó Sinués y Mérida, 2010: 56). Gayle Rubin propuso la abolición de los géneros para destruir el sistema social que crea el sexismo y el género. Según este, la opresión incluye a ambos géneros por el mero hecho de ser ambos calificados como “hombres” o “mujeres”, por lo que aspira a llegar a una sociedad sin géneros, con mayor respeto y equidad hacia todos los seres humanos (1998: 15-74).

A finales de los años setenta, Monique Wittig llamó la atención sobre el lenguaje y el discurso que oculta al identificar algunos conceptos culturalmente establecidos como “primitivos”. Según la autora, esto se debe a la predominancia del “pensamiento hetero”, “de carácter obligatorio tú-serás-heterosexual-o-no-lo-serás” (Wittig, 2006: 52). El hecho de ser diferente por “oposición al Otro” crea un sentimiento de desigualdad que se debe paliar desde el propio lenguaje que categoriza al género y al sexo. El mismo lenguaje nos impide pensarnos fuera de la diferencia sexual y, finalmente, el género representa “no un individuo, sino una relación, y una relación social” (Lauretis, 2000: 38). Para Lauretis, “la construcción del género es al mismo tiempo el producto y el proceso de su representación” (Lauretis, 2000: 39). Por tanto, es necesario definirnos en “tránsito constante”, de una manera dinámica que reniegue de toda esencia masculina o femenina. Esas categorías “no solo condicionan nuestras representaciones y determinan nuestra relación de pertenencia, sino que nos indican qué se espera de nosotros/as, cuáles son nuestros límites de actuación, qué relaciones podemos o no establecer con los otros” (Arisó Sinués y Mérida, 2010: 65).

Aunque, como Doležel señalaba, la identidad personal no es uno de los factores determinantes en el desdoblamiento por metamorfosis, en lo que al género se refiere sí observamos un discurso que aborda la identidad personal, precisamente en lo que la conecta con la sexual. Una lectura reduccionista del tema al género debilita el significado de las mismas, que se complementan en esa intersección entre lo personal y lo sexual. Aún más, como defendía Annette Kuhn, la esencia del cine feminista consistiría en hacer visible lo invisible (1991). Estas historias que reflexionan, ante todo, sobre el ser humano en su complejidad, muestran siempre aspectos *invisibilizados* (por el género, la minoría o la enfermedad). Así, las películas sobre el doble son en gran medida narraciones de *visibilización* del otro.

2.1. Elementos microtextuales de la identidad en el tema del doble: máscara, disfraz y nombre propio

Según García Sahagún, existen tres elementos microtextuales de la identidad relacionados con el tema del doble que se repiten en la mayoría de los filmes: la máscara, el disfraz o el nombre propio (2016). Del mismo

modo, encontramos algunos de estos elementos relacionados con el doble en las historias en las que se muestra una metamorfosis del género del protagonista. Aunque en el tema de Orlando no nos encontramos con dos individuos iguales que parecen mirarse ante un espejo en el mismo espacio y tiempo y, por tanto, no estamos ante un problema ontológico relativo al enfrentamiento del yo visible que coexiste en un mismo mundo, sí podemos estar ante un problema *identitario* en la voluntad de cambio a través del tiempo. Hay ciertos elementos que invitan a la confusión a través del engaño de ese reflejo, como la máscara y el disfraz, íntimamente relacionados con el tema Anfitrión.

Según Edgar Morin, todas las asociaciones del doble –sombra, reflejo, espejo– remiten a la muerte (Morin, 2007: 183). Estos elementos, junto con otros como la máscara o el disfraz, están presentes en historias relativas a la identidad, y sirven para enfatizar la existencia del *otro yo*. No todas comparten las mismas características: mientras la sombra y el reflejo son proyecciones del personaje, la máscara y el disfraz connotan una voluntad de engaño (García Sahagún, 2016). Estas, junto con la sombra, manifiestan una predisposición a esconder la parte desintegrada y oculta del personaje que conforma su *alter ego*. Nosotros abordaremos este segundo grupo.

El disfraz y la máscara también pueden estar presentes desde un enfoque figurado. Como indica Folch, la máscara “simbólicamente, se vincula a la noción de metamorfosis, esto es, de transformación de un ser en otro” (Folch, 2000: 95). El temor a que los demás descubran un ámbito de la persona oculto incita a crear un Yo socialmente aceptado que se construye como imagen a proyectar hacia el exterior. Además, la concepción que nosotros tenemos de estos –la máscara y el disfraz– se relaciona con la posesión de una doble vida.

Por tanto, tendremos que decir que estos elementos, presentes especialmente en el tema de Anfitrión, lo están también en el de Orlando, ya que la interpretación de la metamorfosis puede valerse de estos elementos, especialmente cuando hablamos del cambio de género, aunque no se encuentran tan relacionados con el tema del doble propiamente dicho.

Otro de los elementos microtextuales presentes en las historias que analizaremos a continuación será la importancia del nombre propio. Barthes, que consideraba que los nombres propios señalaban y significaban dentro del texto narrativo, indicó: “si el Nombre (propio) es un signo, es un signo voluminoso, un signo siempre cargado de pleno de sentido que ningún uso puede reducir, aplastar; contrariamente al nombre común, que no libera sintagmáticamente más que uno de sus sentidos” (Barthes, 2006: 177-178). Por lo tanto, el nombre tiene una significación concreta en la historia. Ángel Zapata considera al nombre propio como un “aval de verosimilitud, un primer marcador de realidad” (Zapata, 2002: 87):

Un nombre connota carácter. Evoca un origen. Anuncia un estilo de acción. Y, por lo mismo, un nombre propio puede operar dentro del texto como un resumen biográfico [...]. Desde el punto de vista de la lógica, en cambio, los nombres propios –desprovistos de definición– no significan nada. [...]. Como elementos lógicos, pues, los nombres propios son deícticos, designadores (Zapata, 2002: 87).

Barthes sugería que los rasgos de los personajes todavía no expuestos se adhieren al nombre propio del personaje como un “residuo misterioso” (Chatman, 1980: 130):

El nombre propio posibilita a la persona existir fuera de los semas, cuya suma, sin embargo, lo constituye enteramente. Tan pronto como un sema se convierte en predicado, inductores de verdad, y el Nombre se convierte en un sujeto, podemos decir que lo que es propio a la narrativa no es la acción sino el personaje como Nombre propio: la materia prima sémica completa lo que es propio al ser, llena el nombre con adjetivos (Barthes, 1974: 190-191).

Según Chatman, “el nombre propio en este sentido es precisamente la identidad o quintaesencia de la individualidad” (Chatman, 1980: 131). El autor relaciona nombre con esencia al considerarlo como un criterio que define la esencia del personaje, como situación o núcleo alrededor del cual circulan los rasgos (Chatman, 1990: 149). Para él, los nombres son “deícticos, es decir, señaladores”, por ello, las narraciones no necesitan nombres propios en sentido estricto” (Chatman, 1980: 131). Expresa así la independencia del nombre frente a la narración, y viceversa.

Blacker incide en la dimensión que otorga el nombre al personaje, así como el hecho de que le ayude a ser recordado (Blacker, 1993: 83). Tomashevski aborda su papel como atributo caracterizador del personaje, ya que el autor lo considera el atributo caracterizador más sencillo (1984: 204). Ambos planteamientos configuran al nombre como un factor que da importancia, de un modo u otro, al personaje, pero tampoco se tacha como imprescindible o esencial. Por ejemplo, en el cine, es interesante el análisis de José Patricio Pérez Rufi sobre el nombre en los personajes de las películas de Stanley Kubrick, en el que señala que hace un uso narrativo del propio nombre del personaje para caracterizarlo y ofrecer información acerca de las relaciones entre caracteres (Pérez Rufi, 2005).

Por lo tanto, consideraremos los nombres propios no solo como deícticos, sino como auténticas unidades de sentido que aportan información a la narración y, más allá, enriquecen la descripción del personaje.

3. Metodología

Nuestro análisis se hará en base al concepto de identidad personal, los elementos microtextuales relacionados con el tema doble (García Sahagún, 2016) y las variables del desdoblamiento –modos de construcción, variable sintagmática, paradigmática y de autenticidad– (Doležel, 2003), así como en los aspectos estudiados por Cécile Kovacshazy respecto al género en los casos de desdoblamiento (2012). De este modo, planteamos la siguiente hipótesis de trabajo desde una perspectiva feminista:

- Que la identidad sexual queda relegada a un segundo plano por el conflicto de identidad personal. En las tres películas estudiadas, donde aparece un cambio de género o problemas de identidad sexual, encontramos también elementos propios del tema del doble –precisamente, los relacionados con la identidad–.

Por ello, a lo largo del texto se analizará:

- A. Cómo es la representación de los elementos microtextuales de la identidad (máscara, disfraz o nombre propio) en los relatos relativos al género/doble.
- B. Los modos de construcción del desdoblamiento –obligación, deseo, factores sociales o educacionales–, así como otras variables que lo conforman. El análisis colinda con teorías sociales y de género sobre el tema del transgénero³ y el *genderqueer*⁴ y muestra el desdoblamiento como un castigo a lo femenino/distinto.

Como hemos apuntado con anterioridad, analizaremos tres películas: *La piel que habito* (Pedro Almodóvar, 2011), *Laurence Anyways* (Xavier Dolan, 2012) y *Tomboy* (Céline Sciamma, 2011) en base a los conceptos de identidad personal, elementos microtextuales de la identidad relacionados con el tema doble y las variables del desdoblamiento propuestas por Doležel. Mientras que la primera película se refiere a la identidad de género derivada de un castigo u obligación, las otras dos se basan en el deseo y en la educación, y colindan con los análisis de género realizados como espejo y demanda de un discurso social y feminista contemporáneo sobre la representación audiovisual del género y sus implicaciones en la identidad personal.

Las obras seleccionadas para el corpus son productos culturales distintos por varios aspectos que indicamos a continuación: 1) Las tres obras pertenecen a países diferentes y se rodaron en lenguas distintas: *La piel que habito* (filmada en España y en español), *Laurence Anyways* (rodada en Canadá y en francés) y *Tomboy* (filmada Francia y en francés); 2) su recaudación mundial (en dólares) según Box Office Mojo fue especialmente desigual: *La piel que habito* 33.678.000; *Tomboy* 1.437.000 y *Laurence Anyways* 339.000; y 3) los filmes fueron dirigidos por cineastas de diversas generaciones Almodóvar (director consagrado y reconocido internacionalmente) y Dolan y Sciamma, treinta/cuarenta años más jóvenes que el español.

A pesar de las notables diferencias de producción, las tres películas son del mismo período de filmación y exhibición (2011-2012), compartieron temporadas filmicas internacionales similares, y se enmarcan dentro de la influencia cultural del cine europeo (las tres se beneficiaron de las ayudas de distribución y exhibición del European Cinema Support, aunque una de ellas fuera de Canadá). Por último, y tema central del análisis, las obras tematizan sobre la invisibilidad del otro (es decir, mujer) en palabras de Owens (1983).

4. Discusión

4.1. El deseo de metamorfosis en *Laurence Anyways*

Laurence (Melvil Poupaud) protagonista de *Laurence Anyways*, quiere mostrar su verdadero sexo; en este caso, mujer. La película narra este proceso a través de la relación entre este y Fred –Frederique– (Suzanne Clément), su novia. El nombre de Laurence –que hace referencia al título y pone punto final al diálogo de la película– no cambiará. Será, hombre o mujer, Laurence. Fred posee un nombre igualmente ambiguo en inglés. Esta utilización de palabras contiene un discurso en la misma línea que lo contemplaba Gayle Rubin cuando planteaba su sociedad sin géneros. Como Tara Bradly apunta: “A lo largo del film Laurence y Fred ocupan todos los puntos del espectro de género. Ambos son arrogantemente masculinos y deslumbrantemente femeni-

³ El término *transgenderal* apareció por primera vez escrito por Virginia Prince en un artículo de la revista *Transvestia*, en diciembre de 1969 (Ekins y King, 2006: 13). Esta autora definió a los *transgenderists* como “Personas que han adoptado la manifestación exterior del sexo opuesto, pero sin ninguna intervención quirúrgica” (Prince, 1978: 86).

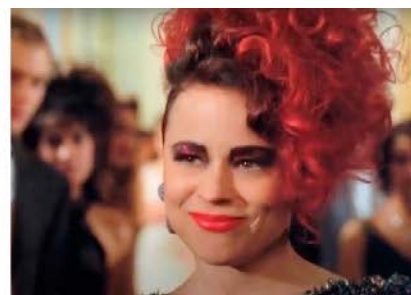
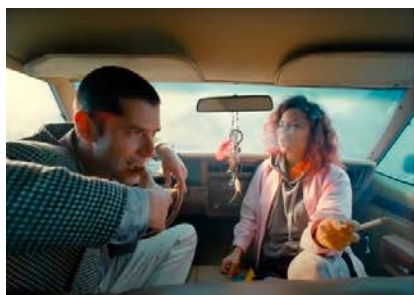
⁴ Bajo el concepto de *genderqueer* se encuentran los individuos que no se identifican con la etiqueta disociativa y restrictiva de masculino o femenino (Factor y Rothblum, 2008). Bajo esta categoría se pueden englobar situaciones de identidad bigénero, género neutro o pangénero (Nestle, Howell y Wilchins, 2002). También se puede considerar la presencia del género fluido, donde el individuo, dependiendo de la etapa o período de tiempo, se identifica con uno u otro género o distintas construcciones de este (Miller, 2010).

nos (a veces al mismo tiempo; a veces compitiendo)” (Brady, 2012). El nombre designa, pero también ofrece una lectura sobre la fluidez del género del protagonista.

De hecho, la identificación de los protagonistas es también un elemento que juega con los géneros a lo largo de la película, “como si se hubieran movido en un complejo baile de identidad y diferencia, en el cual reflejan los cambios en cada uno y otro, pero en donde solo pudieran convivir brevemente en el mismo espacio y tiempo” (Leach, 2013: 102). Así lo demuestra el cambio de imagen que ambos realizan a lo largo del filme para parecerse al otro. Cuando se conocen, ambos llevan el pelo corto, “antes de que ella decida asentarse y tener una familia, Fred va al extremo opuesto y entra en el baile vestida con un vestido de noche con la espalda al aire que la hace parecer una *drag queen*” (Leach, 2013: 102). Al final de la película, los dos poseen una larga y oscura cabellera; Laurence se parece más a Fred que nunca. “Como mujer, Laurence empieza a parecerse a Fred sugiriendo que ese deseo primordial no es tanto tenerla como convertirse en ella –tomar toda su vitalidad femenina–” (Leach, 2013: 102).

La indumentaria sirve de disfraz, pero también la piel. La transformación conlleva un cambio de forma que definirá el sexo final del protagonista y que se intuye al final de la película. El viaje de Laurence a través del tiempo modifica su identidad o, mejor dicho, la evoluciona. La necesidad de una reinterpretación de los géneros aparece en varias ocasiones en la película. La transformación provoca que, como señala el protagonista, “todo deba ser reinterpretado”. Toda la estética escogida por Dolan parece reforzar esa propuesta del disfraz y la transformación: los colores saturados, el viraje al verde, el formato 1:33 (propio del lenguaje clásico, pero también del nuevo videoclip) [fotogramas 1, 2 y 3].

Fotogramas 1, 2 y 3. *Laurence Anyways* (Xavier Dolan, 2012)



El director, Xavier Dolan, no apunta al transgénero cuando alude al tema de la película, sino al amor: “Para mí no es una película sobre la transexualidad, sino una historia de amor y una película sobre las diferencias, y el modo en el que nos enfrentamos a ellas” (Formo, 2013). Melvil Paupaud, intérprete del filme, corrobora esta tesis: “La película es una historia de amor, por supuesto. No es sobre mi personaje convirtiéndose en mujer, sino sobre nosotros, como pareja, enfrentándonos a esa situación. Podría ser cualquier otro obstáculo” (Cine Outsider, 2012). *Laurence Anyways* se diferencia otras películas que tratan lo *trans* como *Boys Don't Cry* (Kimberly Peirce, 2000) o *Transamérica* (Duncan Tucker, 2005) en que aborda el cambio de género como una metáfora de los obstáculos que surgen en las relaciones; un medio para ejemplificar el momento en que la diferencia se manifiesta en una historia de amor. No pone el foco en el cambio en sí, sino en lo que eso genera, incluyendo las miradas de los demás (Schultz, 2018). En ese estado de amor mutuo, el cambio de sexo es solo una diferencia como tantas que pueden surgir entre dos personas que mantienen una relación. “El espectador puede ver cómo el devenir de Laurence afecta al futuro de su entorno sin que Dolan fije la mirada sobre la extrañeza de un cuerpo oscilante entre dos polos de una concepción binaria de género” (Armbrecht, 2013: 31).

También el modo de construcción presente en *Laurence Anyways* se puede observar a través del deseo de metamorfosis del protagonista. Un deseo que representa la necesidad de ser atractivo para el sexo contrario. Al principio, Laurence teme dejar de ser atractivo para sus alumnas al vestirse de chica, por lo que no es capaz de salir del baño con las medias puestas. Al final de la película, Laurence, ya mujer, es piropeado por un joven que le mira desde un balcón. Este ciclo de atracción entre distintos géneros muestra el triunfo del protagonista al “encajar” como “apto” sexualmente ante el sexo contrario.

Del mismo modo, como asegura Armbrecht, la fluidez en sí misma es un importante tropo en la película: “El agua puede ser fácilmente comprendida como un elemento en perpetuo cambio” (Armbrecht, 2013: 38). En varios momentos de la obra, el agua funciona como una metáfora que traspasa fronteras: “Se destaca la permeabilidad de las fronteras físicas y entre ideas concebidas en oposición –por ejemplo, lo real y lo imaginario, o el hormigón y el fluido– para hacer preguntas más profundas sobre el devenir de un ser humano” (Armbrecht, 2013: 32). Una de esas metáforas se hace evidente en la escena en la que la ropa cae del cielo como si fuera agua; un elemento que determina el sexo se pone al mismo nivel que otro caracterizado por su fluidez [fotograma 4].

Fotograma 4. *Laurence Anyways* (Xavier Dolan, 2012)

La identidad se resuelve a través de una cuestión de género, pero no necesariamente gracias a ella. La variante paradigmática en este caso la compondría un individuo diferente, ya que la transformación no cambia al sujeto, pero sí a su forma; en todo caso, lo evoluciona. Eso sí, serán variables excluyentes; no pueden existir los dos a la vez. Esto queda también evidenciado cuando Fred le dice a Laurence que no puede tenerlo todo; no puede convertirse en mujer y seguir juntos.

La autenticidad del relato queda evidenciada por medio del propio testimonio del protagonista, que narra la historia a una periodista. La película refleja la diferencia como elemento separador de personas incapaces de mantener su identidad estática frente al cambio; del Otro o propio. La huida final en la que los protagonistas abandonan el bar por diferentes entradas/salidas se conforma también como el fin de un profundo proceso de identificación entre ambos. Tara Brady apunta: “No es solo el cambio de sexo. Esta (...) película contiene muchas preguntas sobre las relaciones y la identidad. ¿Puede alguien ser auténtico a sí mismo en el contexto del amor romántico? Y más importante ¿debería alguien?” (Brady, 2012). La transformación que el amor provoca les despoja más tarde al uno del otro tras un largo proceso de identificación.

4.2. El intercambio de roles: la representación del género en *Tomboy*

Tomboy narra la adaptación de Laure a su nuevo hogar; una niña de rasgos andróginos cuyo aspecto hace pensar a los otros niños que es un chico. Laure no enmienda el error y adopta el papel masculino correspondiente bajo el nombre de Michael. Dentro del grupo se encuentra otra chica, Lisa, con la que mantendrá una conexión especial.

Laure constituye la representación de la Iphis moderna. El intercambio de género da libertad a la protagonista para ser quien es; en este caso, y debido a una confusión, un chico. La no identificación con su rol social femenino se manifiesta a través de la comparación con su hermana pequeña: ambas educadas en el mismo entorno, cada una muestra su inclinación por un rol de género distinto: ella interpreta su papel de niña a través de los elementos clásicamente asociados a “lo femenino” (maquillaje, ballet, vestidos o muñecas), mientras Laure siente más inclinación hacia el rol masculino (escupitajos, fútbol). Su identidad no cambia, se encuentra más allá del rol que la asignen los comportamientos sociales clasificados de manera binaria.

Ser chica o chico parece un juego; algo que está presente en toda la película (los juegos entre los niños, el puzzle, el póker, el fútbol, la natación, entre otros). El rol es un juego que no solo incumbe al género, sino también a la edad: [fotogramas 5, 6 y 7]. Así, vemos que el padre desea que su hija aprenda a jugar al póker o a beber cerveza. Las fronteras presentes en los comportamientos establecidos se desdibujan para crear cierta fluidez entre las categorías citadas. El cambio de género también se resuelve como si se tratara de un juego de Laure. Cuando la madre descubre el engaño, le obliga a confesar a los demás niños la verdad; la transformación queda reducida por su familia a un mero juego infantil.

Fotogramas 5, 6 y 7. *Tomboy* (Céline Sciamma, 2011)

La realidad choca con la ficción del juego, el género queda impuesto de nuevo por la sociedad y su familia. El disfraz parece ser su propio aspecto físico ambiguo, acompañado por sus gustos, tradicionalmente categorizados como masculinos. Es la sociedad quien confunde a Laure con su alter ego masculino, Michael; ella solo deja que siga su curso.

Como sugiere B. Ruby Rich, “*Tomboy* no es una película trans *per se*, pero sugiere una nueva energía para los futuros dramas trans” (Ruby Rich, 2013: 279). Contrasta con otras películas que abordan el género fluido, como *Ma vie en rose* (Alain Berliner, 1999) (Gibson, 2016; Gale, 2018), en la indefinición final sobre el género de Laure. Ludovic, el protagonista de la película de Berliner, tiene claro que de mayor quiere ser una mujer: Laure se mueve en un terreno más ambiguo, en una clara crisis existencial sobre el Yo y el lugar que ocupa en el mundo: “El final niega a su audiencia cualquier resolución final. Y aquí recae su fortaleza. *Tomboy* evita caer en la trampa de recuperar la no conformidad de Laure. Todo lo que se nos deja –y esto es sustancial– es su determinación para ser quien desee ser, independientemente de cómo se la vea” (Waldron, 2013: 71).

En la última escena de la película, Laure se encuentra con una desengañada Lisa que no se muestra reacia al encuentro con la protagonista. Esta se presenta por primera vez con el nombre que le han impuesto por nacimiento: “Me llamo Laure”. Como Butler apunta: “El poner el nombre de niña [...] inicia el proceso por el cual un cierto comportamiento femenino es obligado” (Butler, 1993a: 232). Acción que se repetirá, como veremos, en *La piel que habito*.

En cuanto a la variable paradigmática, nos encontramos que Laure y Michael no son contrarios, sino similares; son la misma persona, lo que cambia es cómo los otros le miran o categorizan. La experiencia es totalmente distinta siendo uno u otro, ya que el trato es distinto, poniendo de manifiesto los cambios sociales que produce pertenecer a un género u otro. Por supuesto, ese “doble” de la protagonista es excluyente, ya que no pueden existir ambos a la vez, y es auténtico; asistimos a una película que tiene de trasfondo una crítica social. Esa confrontación entre lo que es y lo que se esconde se manifiesta visualmente en la escena del retrato, donde Laure/Michael es retratada/o [fotograma 8] por los ojos de una niña.

Fotograma 8. *Tomboy* (Céline Sciamma, 2011)



La característica diferencial de *Tomboy* es que no quiere encasillar a la persona protagonista en una categoría inamovible. El juego del verano ha acabado pero la huella sigue quedando allí; cada uno podemos completar el final a nuestro antojo, al igual que Sciamma deja libertad a Laure/Michael para ser quién quiera. Lo que subyace es que da igual el modo en que lo haga mientras lo haga; es decir, mientras siga fiel a su propia identidad, tenga la forma o el cuerpo que sea.

4.3. El género impuesto: un disfraz llamado cuerpo en *La piel que habito*

El último de los ejemplos clásicos que nos presentaba Kovacszy era el de Tiresias, cuyo cambio de sexo fue impuesto como castigo. La obligación de interpretar un rol de género diferente al naturalmente aceptado transforma el cuerpo, de manera inmediata, en un disfraz: un objeto ajeno a la naturaleza original de la persona, que inserta lo extraño y lo siniestro en uno mismo.

La piel que habito narra la transformación forzosa en mujer de un joven, Vicente, como castigo por haber violado a la hija de un cirujano plástico. El padre ejecuta su venganza como hacen con Tiresias: convirtiéndolo en mujer. Las imágenes del doctor mirando la pantalla que refleja el rostro aumentado de Vera –que ha creado a imagen y semejanza de su fallecida mujer– desvelan la atracción por su nueva creación. El paralelismo entre el Doctor Ledgard (Antonio Banderas) con Pígalión y el doctor Víctor Frankenstein, son evidentes. Incluso su esposa muerta, Gal, comparte nombre con la estatua hecha mujer del rey de Chipre, Galatea (García Sahagún, 2016). A través del personaje interpretado por Jan Cornet/Elena Anaya, el transformado Vicente/Vera, identificamos claramente el conflicto entre lo masculino-femenino. Para Vera/

Vicente la piel sirve como disfraz de la auténtica identidad, una que se ha impuesto y cuyo disfraz tienen que llevar por obligación. En el caso del binomio nominal Vera/Vicente, se recoge un elemento no solo deíctico sino también referencial, ya que posiblemente se trate de un homenaje a la única película de terror rodada por una mujer durante el período del fanta-terror del cine español: *Vera* de Josefina Molina, filmada en 1973 (Deltell y Muñoz, 2020).

En *La piel que habito* el género ha sido impuesto, el personaje solo puede pedir ayuda. El regreso a su “otro” yo se manifiesta como un reconocimiento necesario para ser quien es y ser reconocido: “La transexualidad es impuesta como un castigo, como un instrumento de dominación y venganza. (...) En este caso la cirugía es llevada a cabo no en la reasignación sexual de alinear cuerpo y mente sino en transformar a Vicente en alguien y algo más: borrar su identidad, y haciendo eso, producir un reemplazo para la esposa fallecida de Ledgard, Gal” (Zurian, 2013). La identidad, por tanto, sigue siendo la misma, aunque el personaje quede afectado por ese cambio de sexo; sigue siendo el mismo, no ha habido adaptación ni evolución, sino una profunda transgresión. El director, Pedro Almodóvar, reconoce que, aunque Vera haya cambiado de piel, no ha perdido su identidad (Almodóvar, 2011); ella sabe que es Vicente, y así se presenta al final de la película ante Cristina y su madre.

Según Linda Hutcheon, homenaje y la parodia, “no en un sentido ridiculizante” (Hutcheon, 2014: 76) son elementos claves de la posmodernidad. En este filme de Almodóvar la referencia y el homenaje a los clásicos del arte es constante, como indica Navarrete-Galiano (2012); pero es sobre la interrelación con el filme de Georges Franju *Los ojos sin rostro* (*Les Yeux sans visage*, 1960), la que revela el carácter más inquietante del largometraje del español. Mientras que la obra del francés el sádico protagonista transforma solo el rostro de sus víctimas mujeres, en la película de Almodóvar se procede un cambio de género y la eliminación y cambio de la piel de todo el cuerpo de Vera/Vicente [fotogramas 9 y 10]. Pero no es el único elemento que remite a la Historia del cine. El cambio de una piel biológica por otra transgénica es también entendido como una metáfora de la transformación del cine analógico al digital (Marcantonio, 2015).

Fotogramas 9 y 10. *Los ojos sin rostro* (*Les Yeux sans visage*, Georges Franju 1960) y *La piel que habito* (Pedro Almodóvar, 2011)



En esta búsqueda de diálogo (y parodia) con otros artistas y obras no resulta nada azaroso la localización escogida para la conferencia que imparte Ledgard sobre la piel artificial llamada Gal: el Centro de Restauraciones (1965) en Madrid; edificio diseñado por el arquitecto Fernando Higueras en colaboración con Antonio Miró y José Antonio Fernández Ordóñez. Las formas orgánicas y espinosas que proponía el arquitecto Higueras en el edificio madrileño [fotografía 1 y 2] subrayan la metáfora sobre esa piel artificial que, si bien lisa y hermosa, esconde heridas y punzadas de escalpelos.

Fotografía 1, fotograma 11 y fotografía 2. Centro de Restauraciones (1965) –exterior–, Fundación Fernando Higueras; *La piel que habito* (Pedro Almodóvar, 2011); y Centro de Restauraciones (1965) –interior–, Fundación Fernando Higueras



La piel se convierte en ese disfraz que puede llevar a la confusión. Sin embargo, existe un elemento conductor que también sirve como variable de autenticidad de la historia: un vestido de Dolce & Gabbana que, siendo Vicente, ofreció comprar como regalo a Cristina, la empleada de la tienda *vintage* de su madre por la que se siente atraído. Ella lo rechaza, le gustan las chicas: “Si tanto te gusta, pónelo tú”. Vicente vuelve a la tienda tras seis años desaparecido. Ahora, él lo lleva puesto, como seña de identidad; ahora sí puede estar con Cristina. Almodóvar señala: “*La piel que habito* narra las peripecias inimaginables que debe sufrir Vicente hasta conseguir volver a la boutique de su madre, luciendo sobre un cuerpo que le ha sido impuesto el modelo de Dolce & Gabbana” (Almodóvar, 2012: 164-165). La escena en que Vera vuelve a la tienda y se siente Vicente funciona como activador de su verdadera identidad y género:

De las paredes y del techo cuelgan vestidos de mujer de distintos colores y épocas. Por el modo en que están iluminados parecen fantasmas de mujer, es justo en ese momento cuando el fantasma de su propia femineidad desaparece. Nada más pisar la tienda de su madre, Vera se siente Vicente; mejor dicho, se “sabe” Vicente, (...). Cuando Vera, desde el otro lado del pasillo (metáfora del tiempo transcurrido), mira a Cristina, vuelve a deseársela lo mismo que cuando era Vicente, y se derrite de emoción al comprobar que la dependienta la recorre de arriba abajo, devolviéndole la misma mirada de deseo. Vera se siente Vicente aunque vaya vestido con un modelo retro de Dolce & Gabbana, un vestido muy ceñido que resalta todos sus encantos femeninos (Almodóvar, 2012: 164-165).

Vera ha tenido que pasar por la reconstrucción de su disfraz de persona para poder ponerse el vestido, un objeto que de por sí conlleva las implicaciones de disfraz. Paradójicamente, este disfraz es el que revelará su verdadera identidad, la que hay bajo la piel; se descubrirá que es Vicente a pesar de la femineidad del mismo.

Al final de la película, Vera confiesa: “Soy Vicente”, dando al nombre una función clave en la historia como designadora del género [fotograma 12]. La reafirmación del nombre, tanto, en *La piel que habito* como en *Tomboy* y en *Laurence Anyways* cierra la película y define la identidad de cada uno, lleven un “disfraz”, hayan cambiado físicamente o descubierto la confusión. En los dos filmes se vuelve al nombre original para ser “reconocidos” por el otro, por la sociedad. Solo en el caso de Laurence el nombre permanece inamovible.

Fotograma 12. *La piel que habito* (Pedro Almodóvar, 2011)



Al igual que plantean *Laurence Anyways* y *Tomboy*, la cuestión de la identidad de género se resuelve revelando la importancia de la identidad personal frente al género. Como en los otros casos, la aceptación también juega un importante papel. Laurence quiere cambiar de género para querer a Fred tal y como realmente es; Laure/Michael tiene su final feliz cuando se siente aceptado por Lisa, sea cual sea su género; en *La piel que habito*, el protagonista consigue, del modo más brutal y siniestro posible, llamar la atención de la chica que le gusta gracias a ser convertido en mujer.

Las variables del doble en *La piel que habito* evidencian que se trata de un doble similar y excluyente. Vera y Vicente son una misma persona; y ninguno puede coincidir con el otro en tiempo y espacio. Las circunstancias hacen que, en el filme de Almodóvar, la otredad se inserte también en el cuerpo del protagonista, confiriéndole un aspecto dual –masculino y femenino– mediante un relato macabro. El género no desaparece en esta

narración, sino que se solapa al anterior. Sin embargo, al igual que en la película de Dolan, la transformación cambia el destino final de las relaciones de los protagonistas: mientras que Vicente y Cristina ahora van a poder estar juntos, Laurence y Fred terminan alejándose el uno del otro.

La piel es un elemento importante en la trama. La construcción de una piel que salvara a su mujer, Gal, supone el inicio de la obsesión del doctor Ledgard por crear una piel perfecta. La piel funciona como disfraz, como un elemento microtextual con el que se envuelve a Vicente para que sea Vera; un disfraz impuesto.

5. Conclusiones

La relación entre el tema del doble por metamorfosis y el cambio, la confusión o la transformación de género en la narración cinematográfica es la piedra angular de los filmes estudiados. Así, tras realizar el análisis de las tres películas observamos que estas parten de modos de construcción diferentes que, basándonos en la propuesta de Cécile Kovacsazy, serían: *Laurence Anyways* (deseo), *Tomboy* (rol social) y *La piel que habito* (castigo). En todas ellas hay una constante por hacer visible lo invisible, tema central del cine feminista como defendían Owens y Kuhn.

La identidad personal cobra importancia en estas narraciones como un pilar clave que muestra la permanencia del Yo frente a la transformación física. Los personajes refuerzan su identidad más allá del cambio, a través de un discurso que realza el papel de la persona frente al incompleto binomio hombre/mujer. La fortaleza de la identidad personal se muestra también en sus relaciones a través de la alteridad, considerándose a sí mismos y a sus compañeros como los otros, es decir, diferentes al resto normalizado: Fred y Laurence se ven a sí mismos como marginales, Lisa desdén la presencia de los demás cuando está con Michael, el doctor Ledgard le dice a Vera, en un momento del film, que ellos no son como todo el mundo.

El nombre propio, como elemento microtextual, designa a los personajes, pero también aporta información relevante sobre la identidad de los personajes y, en concreto, sobre cómo se quieren mostrar frente al mundo. Laurence será siempre Laurence, sea hombre o mujer, reforzando su identidad como persona frente al sexo, mostrando la fluidez tan presente en el filme, que va desde el diseño de escena, vestuario o comportamiento de los personajes al nombre –Laurence puede pertenecer tanto a una mujer como a un hombre–. En *Tomboy*, el nombre sirve para admitir el engaño, tanto frente a sí mismo como frente a Lisa. En *La piel que habito*, sirve para identificarse dentro de su disfraz, uno que no ha consentido y en el que se encuentra: en la piel de una mujer. Al final de todas las historias analizadas, el nombre propio sirve para reafirmar la identidad más allá del cambio o de la confusión.

Los elementos macrotextuales como el disfraz o la máscara pueden verse representados de diferentes maneras en las películas, siempre considerando la piel o el aspecto como un disfraz para el género. En *Laurence Anyways*, el cambio en su piel le muestra su verdadero Yo; era antes cuando estaba disfrazado. En *Tomboy*, su aspecto andrógino sirve como eje constructor de la confusión y, en *La piel que habito*, como un disfraz impuesto por castigo. La aparición de estos elementos está directamente relacionada con los modos de construcción: deseo, rol social, castigo. Es decir, su naturaleza está en el origen del propio conflicto con el que comienza la narración.

La variable sintagmática de estas historias nos indica que no existe un sujeto original y un doble que conviven simultáneamente, sino que ambas personificaciones de una misma persona son excluyentes; no existen en el mismo espacio-tiempo. Estos son irreversibles cuando hablamos de un cambio en la piel (*Laurence Anyways*, *La piel que habito*), pero reversibles cuando se trata de una confusión relacionada con el rol social (*Tomboy*). En el tema de Orlando o de Anfitrión, por tanto, la variable sintagmática será excluyente necesariamente.

En las historias analizadas, los dobles por metamorfosis son diferentes en aspecto físico al original, aunque no en cuanto a identidad, como sucede en *La piel que habito* y *Laurence Anyways*. En *Tomboy*, sin embargo, se añade una nueva posibilidad a la variante paradigmática: físicamente Michael es físicamente igual a Laure, pero al jugar otro rol (el masculino) existen diferencias conductuales.

Para mostrar la autenticidad del relato, los directores utilizan diferentes recursos. Dolan elige que Laurence cuente la historia a modo de confesión; Sciamma justifica el conflicto a través de la infancia y su política de juegos; y Almodóvar utiliza el elemento del vestido –otro “disfraz”–, como eje narrativo de la historia capaz de descubrir la verdad sobre la identidad del protagonista. Pero, sin duda, la aceptación posee el rol más importante en los tres filmes. Laurence quiere cambiar de género para querer a Fred tal y como realmente es; Laure/Michael tiene su final feliz cuando se siente aceptado por Lisa, sea cual sea su género; en *La piel que habito*, el protagonista consigue llamar la atención de la chica que le gusta tras a ser secuestrado y convertido en mujer.

Por tanto, creemos se confirma que la identidad sexual, en estos tres filmes, queda relegada a un segundo plano por el conflicto de identidad personal. Así, en estas películas encontramos también, junto al cambio de género o los problemas de identidad sexual, elementos propios del tema del doble que inciden directamente en la identidad personal del protagonista, que le condicionan y le configuran como ser humano. Así, los tres filmes encajan plenamente en la premisa de Kuhn sobre el cine feminista, hacer visible lo invisible, pues narran y problematizan sobre cuestiones ignoradas dentro del cine mayoritario.

Financiación

Este trabajo fue realizado con financiación de la Comunidad de Madrid, a través de la subvención H2019/HUM5788; y el Ministerio de Ciencia e Innovación. Agencia Estatal de Investigación. Fondo Europeo de Desarrollo Regional (FEDER) a través de la subvención 2019/00436/001. Y se enmarca dentro de ESCINE, grupo complutense de estudios cinematográficos.

Referencias bibliográficas

- Aguilar, José María (2007). *El cine y la metáfora*. Sevilla: Renacimiento.
- Almodóvar, Pedro (2011). *Notes for Pressbook of La piel que habito*. Madrid: Edición Privada, El Deseo.
- Almodóvar, Pedro (2012). *La piel que habito*. Barcelona: Anagrama.
- Arisó Sinués, Olga y Mérida, Rafael M. (2010). *Los géneros de la violencia. Una reflexión queer sobre la violencia de género*. Barcelona: Egales Editorial.
- Armbrecht, Thomas J. D. (2013). “On ne se baigne deux fois dans le même fleuve”: L’ontologie trans- de Laurence, Anyways. *L’Esprit Créateur*, 53 (1), 31-44.
- Bargalló, Juan (1994) “Hacia una tipología del doble: el doble por fusión, por fisión y por metamorfosis”. En Juan Bargalló (Ed). *Identidad y alteridad: aproximación al tema del doble*. Alfar, Sevilla.
- Barthes, Roland (2006). *El grado cero de la escritura seguido de Nuevos ensayos críticos*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Barthes, Roland (1974). *S/Z*. Nueva York: Hill and Wang.
- Blacker, Irwin R. (1993). *Guía del escritor de cine y televisión*. Pamplona: Universidad de Navarra.
- Brady, Tara (7 de diciembre de 2012). Laurence Anyways. *Irish Times*. Recuperado el 9 de abril de 2016, desde: [http://www.irishtimes.com/culture/film/laurence-anyways-1.1593].
- Butler, Judith (1993). *Bodies that Matter: On the Discursive Limits of “sex”*. Nueva York: Psychology Press.
- Chatman, Seymour (1980). *Story and Discourse: Narrative Structure in Fiction and Film*. Cornell: Cornell Paperbacks.
- Chatman, Seymour (1990). *Historia y discurso/La estructura narrativa en la novela y el cine*. Madrid: Taurus.
- De Lauretis, Teresa (1992). *Alicia ya no. Feminismo, semiótica, cine*. Madrid: Cátedra.
- De Lauretis, Teresa (2000). *Diferencias. Etapas de un camino a través del feminismo*. Madrid: Horas y horas.
- Deltell, Luis y Muñoz, Andrea (2020). Vera, un cuento cruel (1973) Josefina Molina. El cine de terror visto por una directora. *Fotocinema, Revista Científica de Cine y Fotografía*. 21, 403-424.
- Doležel, Lubomír (1985). Le triangle du diable. Un champ thématique. *Revue Poétique*, (64), 469.
- Doležel, Lubomír (1999). *Una semántica para la temática: el caso del doble. Estudios de poética y teoría de la ficción*. Murcia: Universidad de Murcia.
- Doležel, Lubomír (2003). Una semántica para la temática: el caso del Doble. En Cristina Naupert (Coord.) *Tematología y comparatismo literario*. Madrid: Arco/Libros.
- Dostoyevski, Fiódor (1985). *El doble*. Madrid: Alianza Editorial.
- Folch, Francisco José (2000). *Sobre símbolos*. Chile: Editorial Universitaria. El saber y la cultura.
- Ekins, Richard y King, Dave (2006). *The Transgender Phenomenon*. Londres: Sage.
- Factor, Rhonda y Rothblum, Esther (2008). Exploring gender identity and community among three groups of transgender individuals in the United States: MTFs, FTMs, and genderqueers. *Health Sociology Review*, 17(3), 235-253.
- Fusillo, Massimo (1998). *L’altro e lo stesso. Teoria e storia del doppio*. La Nuova Italia, Scandicci.
- Gale, Beth (2018). Confounding Stereotypes: Constructing (Trans) Gender Identity in *Ma Vie En Rose* and *Tomboy*. En Yves-Antoine Clemmen, Margit Grieb y Will Lehman (Coords.) *Essays in World Languages and Cultures: Stereotypes and the Challenges of Representation*. Florida: Brown Walker Press.
- García Sahagún, Marta (2016). *La crisis de identidad personal en el protagonista del cine contemporáneo*. Tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid, Madrid.
- Gibson, Brian (2016). Falling for Innocence: Transchild Freedom vs. Adult Judgment in *Tomboy* and *Ma Vie en Rose*. *Children’s Literature*, 44(1), 219-237. doi:10.1353/chl.2016.0001.
- Goldberg-Esteva, Ana Victoria (2007). *Modalidad Gótica y tácticas de lo cotidiano en la narrativa de Carmen Laforet, Carmen Martín Gaité y Cristina Fernández Cubas*. [Tesis doctoral] Universidad de California.
- Herdman, John (1990). *The Double in Nineteenth-Century Fiction*. Londres: MacMillan Press.
- Hutcheon, Linda (2014). *Una poética del modernismo*. Buenos Aires: Prometeo Libros.
- Kovacshazy, Cécile (2012). *Simplement double. Le personnage double, une obsession du roman au XXe siècle*. París: Classiques Garnier.
- Kristeva, Julia y Arendt, Hannah (2000). *El genio femenino: la vida, la locura, las palabras*. Barcelona: Paidós.
- Kuhn, Annette (1991). *Cine de mujeres: Feminismo y cine*. Madrid: Cátedra.
- Leach, Jean (2013). In-Between States: Sarah Polley’s *Take This Waltz* and Xavier Dolan’s *Laurence Anyways*. *Brno Studies in English*, 39 (2), 91- 106.
- Lévi-Strauss, Claude (1996). *Las estructuras elementales del parentesco*. Barcelona: Paidós.

- Marcantonio, Carla (2015). Cinema, Transgenesis, and History in *The Skin I Live In*. *Social Text*, 33(1), 49-70. doi: <https://doi.org/10.1215/01642472-2831868>
- Martín López, Rebeca (2006). *Las Manifestaciones del doble en la narrativa breve española contemporánea*. [Tesis doctoral]. Bellaterra: Universitat Autònoma de Barcelona.
- Miller, Shane Aaron (2010). Making the boys cry: The performative dimensions of fluid gender. *Text and Performance Quarterly*, 30(2), 163-182.
- Morin, Edgar (2007). *El hombre y la muerte*. Barcelona: Kairós.
- Mulvey, Laura (1975). Visual Pleasure and Narrative Cinema. *Screen*, 16, 6-18.
- Mulvey, Laura (1993). Some thoughts on theories of fetishism in the context of contemporary culture. *October*, 65, 3-20.
- Navarrete-Galiano, Ramón (2012). “La piel que habito: nueva creación literaria, pictórica y escultórica de Almodóvar”. Crespo Fajardo, J. L. (Coord.). *Arte y cultura digital: Planteamientos para una nueva era*. Sevilla: Universidad de Sevilla. 74-86.
- Nestle, Joan; Howell, Clare y Wilchins, Riki (Eds.). (2002). *Genderqueer: Voices from beyond the sexual binary*. Alyson Publications.
- Owens, Craig (1983). “The Discourse of Others: Feminists and Postmodernism”. Fosters, H. *The Anti-Aesthetic. Essays on Postmodern Culture*. Seattle: Bay Press. 57-82.
- Pérez Amores, José Yago (2006). *Tres momentos del doble (tres puntos clave)*. Tonos Digital, Universidad de Murcia, (12): [<http://www.tonosdigital.com/ojs/index.php/tonos/article/view/54/52>]. Consultado el día 26 de febrero de 2006.
- Pérez Rufi, José Patricio (2005). La caracterización del personaje a partir del nombre en la obra de Kubrick. *Revista Latina de Comunicación Social*, (60). La Laguna (Tenerife). Recuperado el 7 de mayo de 2016, desde: [<http://www.ull.es/publicaciones/latina/200528perezrufi.htm>].
- Prince, Virginia (1978). The “Transcendents” or “Trans” People. *Transvestia*, 16 (95), 81-92.
- Rubin, Gayle (1998). “El tráfico de mujeres: notas sobre la economía política del sexo”. *Nueva Antropología*, 30.
- Rich, Ruby B. (2013). *New Queer Cinema. The Director's Cut*. Durham and London: Duke University Press.
- Schultz, Corey Kau Nelson (2018). The sensation of the look: the gazes in *Laurence Anyways*. *Film-Philosophy*, 22(1), 1-20. doi:<https://doi.org/10.3366/film.2018.0059>
- Stevenson, Robert L. (1988). *El Dr. Jekyll y Mr. Hyde*. Madrid: Alianza Editorial
- Tomashevski, Boris (1982). *Teoría de la literatura*. Madrid: Akal.
- Tymms, Ralph (1949). *Doubles in literary psychology*. Cambridge: Bowes and Bowes.
- Vardoulakis, Dimitris (2010). *The Doppelgänger: Literature's Philosophy*. Nueva York: Fordham University Press.
- Waldron, Darren (2013). Embodying Gender Nonconformity in “Girls”: Céline Sciamma's *Tomboy*. *L'Esprit Créateur*, 53 (1).
- Wittig, Monique (2006). *El pensamiento heterosexual y otros ensayos*. Barcelona-Madrid: Egales.
- Zapata, Ángel (2002). *El vacío y el centro. Tres lecturas en torno al relato breve*. Madrid: Ediciones y talleres de escritura creativa Fuentetaja.
- Zurián, Francisco (2013). *La piel que habito*. A Story of Imposed Gender and the Struggle for Identity (pp. 262-278). En D'Lugo, M. y Vernon, K. M. (Eds.), *A Companion to Pedro Almodóvar*. Oxford: John Wiley & Sons.

