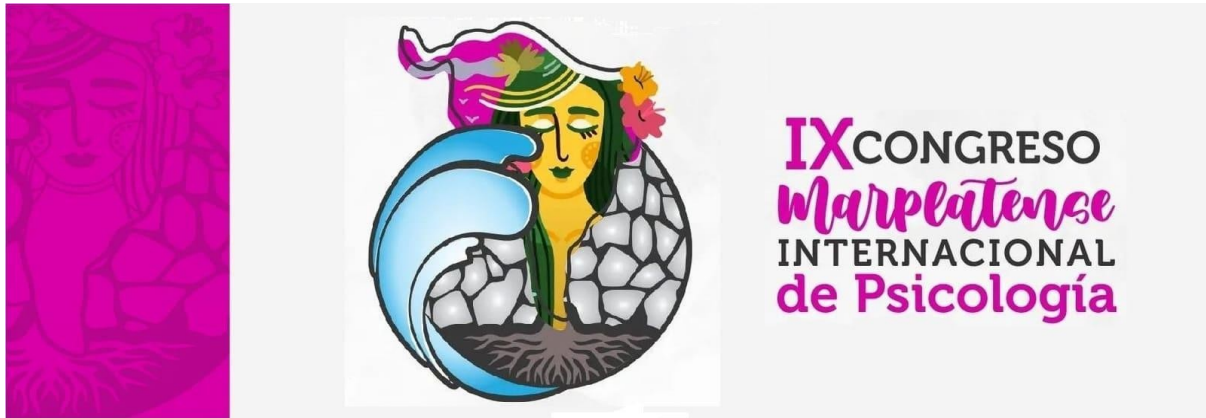




Título

El Eros Queer en la performatividad cinematográfica de Pedro Almodóvar

Autorxs:

Golpe, Laura Irene y Risé, Carolina

Mails de contacto

E-mail: antropologamdq@gmail.com; E-mail: carolina.rise.pedrotti@gmail.com

Institución y/o lugar de referencia:

Grupo Estudios de Género y Eróticas Disidentes del Centro de Investigaciones sobre Sujeto, Institución y Cultura, de la Facultad de Psicología de la Universidad Nacional de Mar del Plata.

Resumen:

Las eróticas habitan en el espacio del lenguaje visual con sus ritualidades y mitos, en el territorio de la sacralidad y la profanación normativa con sus anudamientos subjetivos generizados. La piel ha ido acumulando, a través del tiempo, un envoltorio de palabras (Anzieu, 1998) y un cúmulo de imágenes (Aumont, 2008) que configuran las huellas de una memoria colectiva, con contenidos permitidos y tabuados que responden a los procesos de centramiento, estabilización o sutura del sentido. El Eros Queer interpela a la sociedad contemporánea, perturba su silencio atronador, descoloca la centralidad de su imagen armónica y palpita intensamente en la piel del

sujeto disidente. La pieza artística *La piel que habito* (2011) de Pedro Almodóvar, con su palimpsesto visual en movimiento, produce un modelo de archivo fílmico y una huella inquietante, ya que instauro “una imagen que arde” (Didi-Huberman, 2012). Representa un surco, una estela lumínica epocal en calidad de arte de la memoria, una ceniza caliente de diferentes hogueras. Su imagen arde con lo real que estaba escondido. Arde por el deseo que la potencia con su mensaje y con su urgencia de ponerlo de manifiesto. Arde por la veladura a la que estuvo sometida y por la imaginación que la rescató para recuperarla de la desmentida. Arde por el extraño resplandor de la posibilidad visual abierta como testimonio de una verdad silenciada. Arde por su intenso dinamismo que constantemente se bifurca, como expresión de un arte en llamas. Arde por su inestimable audacia que conmueve a las subjetividades porosas. Y finalmente, arde por la memoria, para no dejar de arder. Justamente esta manera brillante de arder, nos remite al Libro de los pasajes de Walter Benjamin cuando habla del “abrasamiento de la veladura”, nos conduce al momento del descubrimiento de lo extraño, lo torcido, lo abyecto, lo diverso envuelto. *La piel que habito* tiene guiños que nos permiten avizorar la estética queer, ya en su comienzo observamos una escena con una figura andrógina ataviada con una malla color piel, que se muestra arriba de un sofá adoptando distintas poses para distenderse. Sin embargo, ese sujeto neutro, mezcla de maniquí y marioneta está constreñido en un espacio de vindicación vigilada por un científico inescrupuloso. Desde ese encierro y observada por enormes pantallas, Vera –la protagonista de ésta narrativa – comienza a hacerse cargo de otra historia familiar sin olvidar la propia. Debajo de esa piel, que delinea la fisonomía de Vera, sigue existiendo la identidad masculina de Vicente, como un tigre envuelto en otra piel, esperando el momento exacto para fugarse de su encerrona trágica (Ulloa, 2011). Almodóvar presenta, entonces, a la figura femenizada como una doble prisionera, en un lugar alejado habitado por una piel ajena, como una mujer sin cualidad, una “muñeca encajada renaciente” (Anzieu, 2010) tal como Galatea en el mito pigmaliónico. En la performatividad cinematográfica de Almodóvar surge una forma de arte mezclado, con un efecto transmedial e intertextual desde los bordes; es el arte que yuxtapone lo kitsch (Benjamin, 2017), lo gótico, lo giallo y lo cyborg. En la ficción *La piel que habito*, emergen las dualidades de lo humano y lo no humano, lo cisgénero y lo transgénero, el entorno salvaje bucólico y el entorno tecnológico posmoderno, la resistencia de las eróticas queer y la intransigencia de la heteronormatividad patriarcal, las implicancias de la violación y la seducción. En

síntesis, se trata de comprender cómo el régimen de visualidad legítima ha tratado por décadas de forcluir las imágenes generizadas torcidas, aquellas imágenes extrañas de la piel que envuelve el propio deseo, en contraste con el goce visual ajeno.

Eje Temático:

Sexualidad y Género

Subtema:

Eróticas Disidentes

Palabras claves:

Eros Queer, Piel habitada,

Trabajo (máximo 8 paginas- incluida bibliografía y gráficos)

El Eros Queer en la performatividad cinematográfica de Pedro Almodóvar

1. La piel habitada por profanaciones y figuraciones vindicatorias

Deseaba ver algo en pleno día;
me sentía harto de la complacencia y
de la comodidad de la penumbra;
sentía un deseo de agua y de aire para el día.
Y si ver era el fuego, exigía la plenitud del fuego,
y si ver era el contagio de la locura, deseaba locamente esa locura.
Maurice Blanchot

La piel que habito, es un filme que incomoda, está hecha para ese cometido: pensar el sujeto desde la mirada queer, desde los bordes de la cultura. Almodóvar despliega a lo largo de su desarrollo cinematográfico, no sólo intertextos fílmicos, sino pictóricos, escultóricos, musicales, teatrales, literarios y arquitectónicos. Un palimpsesto cultural que introduce diferentes tópicos , en síntesis, realiza un cúmulo de operaciones: compagina puntos de vista, potencia la imagen audiovisual con sus tonalidades, formas y sonoridades, inserta obras de arte, ambienta la escenografía, selecciona

entornos paisajísticos y programas iconográficos que se vertebran con el montaje. Didi-Huberman (2007) nos propone mantener una mirada ingenua ante la imagen, a no temer cuando nos despoja de nuestras certezas, ni a inquietarse por no saber más, como tampoco angustiarse por saber más sobre ese despojamiento, considera que debemos elucidar la dimensión contextual de esas imágenes a lo largo del devenir humano de los acontecimientos, (pág. 9).

A continuación, haremos referencia a la historia fílmica que da sustento a nuestro trabajo. La piel que habito transcurre en Toledo, apenas culminada la primer década del nuevo milenio. Uno de sus protagonistas es un brillante médico cirujano de mirada inexpresiva, el Doctor Robert Ledgard. Al comienzo del filme se lo ve de modo muy erudito, dando una conferencia sobre sus hallazgos en transgénesis para la creación de una piel ignífuga -proyecto científico que denomina Gal, en memoria de su esposa fallecida-. Además de médico, es un padre preocupado por la salud mental de su única hija adolescente, pues ella ha padecido problemas psicológicos desde el suicidio de su madre. Gal se arrojó por una ventana al no soportar la desfiguración corporal que le provocó el fuego. Una noche padre e hija son invitados a concurrir a una boda, se los ve relajados y disfrutando del evento, sin embargo, un acontecimiento funesto desencadenará la línea argumental de la pieza fílmica de Almodóvar (Zecchi, 2015).

Norma, la hija del médico, es abusada sexualmente por un joven invitado, con quien paseaba por los jardines de la residencia donde se celebra la fiesta. La muchacha se desvanece luego de ser violada, su agresor le arregla la ropa como a un maniquí, la deja recostada junto a un árbol y desaparece. El Doctor Ledgard, al no divisar a su hija en el salón de baile, la busca infructuosamente dentro de la casa, hasta que finalmente la encuentra inconsciente en el jardín y trata de reanimarla desesperado. Cuando Norma despierta confundida, cree que el abusador ha sido su padre y que ha sido víctima de un incesto. A partir de este momento es internada en una institución de salud mental, no puede superar la agresión sufrida y su vida termina con un desenlace trágico: se arroja por una ventana al igual que lo hiciera otrora Gal, su madre.

Robert, lejos de recurrir a la vía legal y atravesado por el duelo de las mujeres que integraban su familia de procreación, se transformó en un justiciero que elucubró una siniestra venganza personal: secuestrar a Vicente, el violador de su hija. Su propósito fue convertirlo en un cuerpo viviente para experimentar sobre la piel que envuelve sus

órganos, hasta lograr una metamorfosis vindicatoria. En esa misión trabajó durante años hasta crear una nueva piel a partir de la tecnología de transgénesis con células porcinas, sin importarle la prohibición médica de aplicarla a seres humanos. Lentamente se convirtió en profanador del canon legal, ético y moral, en las antípodas de su juramento hipocrático que regula la práctica médica. El Dr. Ledgard y Vicente configuran en *La piel que habito* el paradigma de la encerrona trágica. Fernando Ulloa (2012) sostiene que se organiza a partir de una situación de dos lugares, sin que exista un tercero de apelación: una situación patológica en la que un sujeto para vivir, trabajar, recuperar su salud, está a merced de alguien que lo destrata como ser humano. En la encerrona trágica no se encuentra nadie a quien apelar, ni que represente la ley, ni que ofrezca garantías de trato justo, en síntesis, prevalece la cultura de la mortificación y el “dolor psíquico”.

En su casa “El Cigarral”, un lugar alejado de la ciudad, tiene un quirófano de alta tecnología donde lleva a cabo esas prácticas paralelas al sistema de salud. Para la transgénesis y la prueba de la nueva piel, utiliza a Vicente como modo de vengar la violación y el suicidio de Norma. Las intervenciones exceden el cambio de piel, dado que reproduce en Vicente a Vera, un cuerpo femenino con una nueva identidad, una piel resistente a quemaduras, cortes, picaduras, con el rostro esculpido de Gal. David Le Breton (2010) señala que el rostro “traduce en forma viva y enigmática lo absoluto de una diferencia individual, aunque ínfima [...] un llamado a resolver el enigma [...] el lugar originario donde la existencia del hombre adquiere sentido [...] se identifica, se encuentra nombrado e inscripto en un sexo” (pág. 16).

De tal manera, en *La piel que habito* (2011), así como el poder androcéntrico de Vicente avanza en su violencia y profana el cuerpo de la joven de manera impune; el poder biotecnológico del cirujano, profana el rostro, el sexo, la piel y el nombre del violador. Como vindicación dostoiévskiana, frente a semejante crimen, un castigo sin escrúpulos, ni remordimientos. La metamorfosis de Vera, comienza con una vaginoplastia, donde Vicente pierde su miembro masculino, en su lugar aparece un orificio que deberá evitar que se cierre mediante el uso de diferentes tamaños de dilatadores. Representa una franca alegoría sobre el regreso del pene al cuerpo, como artificio simbólico para no morir - “tienes que mantener abierto el nuevo orificio y conseguir que poco a poco se haga más profundo; piensa que tu vida depende de ese orificio, respiras por ahí” - le expresa el cirujano. Posteriormente, las escenas se irán

encadenando desde el montaje, mostrando partes del cuerpo de Vera, hasta llegar a la imagen de la misma con una máscara de silicona, detrás de la cual se esconde el nuevo rostro (uno de los recursos utilizados por Pedro Almodóvar para esta continuidad, radica en empatar el color y la forma de los ojos, como conectores de la misma identidad). El médico, subvierte la heteronormatividad al crear un cuerpo queer (Allouche, Bersani y Halperín, 2020), pero también combina las especies al construir una piel artificial transgénica. Una piel que actúa como un muro defensivo tanto para lo agradable, como para lo no deseado. Con estas características, dicha piel limita la interacción con el entorno y con ello la posibilidad de intercambio y transformación. Al ser una envoltura tan hermética e impermeable, enfatiza aún más el encierro de Vicente en ese cuerpo femenino que no reconoce: un cuerpo sin vida, que se ha apropiado de un sujeto que lucha por sobrevivir a través de la acción de recordar su historia, grabada como jeroglíficos en un muro.

La piel, en su primera función, es definida por Didier Anzieu (1998) como “el saco que contiene y retiene en su interior lo bueno y lo pleno que la lactancia, los cuidados y el baño de palabras han acumulado” (p. 51). En una segunda función, la piel es la interfaz –barrera– “que protege de la penetración de las avideces y agresiones que provienen de los demás, seres y objetos” (p. 51). Con respecto a la tercera función, la piel “al mismo tiempo que la boca, [...] es un lugar y un medio primario de comunicación [...] y de establecimiento de relaciones significantes” (p. 51). El palimpsesto de imágenes que se expresan en *La piel que habito* es polisémico: un rostro conocido que debe ocultar su mismidad como Vicente, una identidad robada, un cuerpo que ha perdido la capacidad de decisión autónoma como sujeto de deseo, otro lugar para depositar el anhelo de realización personal. La metáfora crítica almodovariana sobre el derrotero de la cultura contemporánea, nos remite a los actuales planteos filosóficos de Éric Sadin acerca de “la pantallización de la existencia” (2022), o la “siliconización del mundo” (2018). La arquitectura de la casa y la disposición de las cámaras de vigilancia ofrecen múltiples planos del cuerpo de Vera. Ella sabe que es espiada en sus movimientos, por ende, responde con diferentes performances ante el control voyeurista del médico/carcelero. Vera adopta poses sensuales como forma de acercamiento y así ganar su confianza, a su vez, los mensajes en los muros, también dan cuenta de esto.

El arte renacentista que se incorpora en la pieza cinematográfica con los cuadros de Venus de Urbino (1538) y Venus con organista y amorcillo (1548) del pintor Tiziano, remite a un mimetismo estético entre la belleza femenina de Vera y la diosa del amor, detalle que no escapa al imaginario fílmico del director para recrear el clima de sensualidad y la escenografía de una erótica queer. Almodóvar (2011) expresa que “el presente de Vera es el de una doble prisionera, prisionera de un lugar y prisionera de una piel que le es ajena” (p. 211) o como una “[...] muñeca encajada renaciente hasta el infinito del adentro inconsciente, encerrada en el secreto de sí misma” (Anzieu, A, 2010, p. 40). Vera plasma en la pared de su habitación-celda, fechas -escribe cada día de los 6 años de encierro -, frases –“sé que respiro”, “el aire entra por la garganta”, “40 minutos fuera de aquí”, “el opio me ayuda a olvidar” y, el dibujo de un cuerpo donde una casa ocupa el lugar de la cabeza. Vera estará encerrada durante años y controlada por varias pantallas. Se aboca a la práctica del yoga y a la confección de esculturas con retazos de tela - como retazos de piel - inspirada en las obras de Louise Bourgeois.

En todo este proceso de privación de la libertad de Vicente/Vera, el cirujano es ayudado por una gobernanta, Marilia, la cual, en realidad es su madre, pero él lo desconoce. Marilia tuvo dos hijos (ninguno sabe que son hermanos), Robert (Marilia: “Robert es hijo del Señor Ledgard”; “La señora Ledgard era estéril. Cuando Robert nació, se quedaron con el niño y dijeron que lo había parido ella, pero fui yo quien le cuidó toda la vida, desde el día en que nació”) y Zeca (Marilia: “lo tuve con un criado que desapareció pronto”); ambos nacen en Brasil y primero se muda Robert a España y Zeca se cría en la calle delinquiendo (Marilia dice: “De niños sólo jugaban a matarse, sabía que un día se matarían de verdad”. “Aunque los padres eran muy distintos, nacieron locos. La culpa es mía, llevo la locura en mis entrañas”).

En una de las escenas, Zeca aparece en “El Cigarral” vestido de tigre por el carnaval y porque su rostro había sido descubierto en un robo a una joyería, y logra que Marilia lo deje entrar (“tú no eres mi hijo, yo sólo te parí” expresa Marilia cuando amenaza a Zeca con dispararle si no se va de la casa). Una vez dentro de la casa ve en una de las pantallas a Vera que confunde con Gal debido a la similitud de su rostro. Zeca y Gal se habían escapado juntos y es en ese evento en que tienen un accidente y Gal se incinera. El tigre recorre las habitaciones hasta encontrar a Gal (Marilia le había entregado la llave) y abusa sexualmente de ella (“¿cómo te salvaste? yo te dejé

ardiendo como una antorcha”, le dice Zeca a Vera cuando se le arroja encima). Robert los encuentra y mata al violador con un revólver, sin saber que está cometiendo un fratricidio. A partir del acontecimiento de profanación que sufre su creación vindicatoria, Ledgard comienza a albergar la perversa ilusión que Vera, es despojada del fantasma de Vicente y redimida de su crimen fundante. Esta yuxtaposición queer desmiente que en el origen no está ni en el deseo, ni en la reciprocidad erótica, sino, en la vindicación y el castigo. Giorgio Agamben (2011) en su ensayo *Desnudez* postula que “la redención no es un remedio para la caída de las criaturas, sino aquello que solo hace comprensible la creación, le otorga sentido” (pág. 8)

Un colega de Ledgard descubre el engaño sobre el secuestro, la vaginoplastia sin consentimiento, la violación de las pautas bioéticas y la falsificación de identidad realizada por el cirujano. Al comprender todas las profanaciones del médico, se da cuenta que Vera es el fantasma de Vicente y amenaza con exponerlo. Sin embargo, ella aparece y respalda a Robert asegurando que fue por su voluntad que se le realizaron todas las intervenciones y lo deja perplejo. Lo que parecería ser un Síndrome de Estocolmo, en realidad es ésta estrategia vindicatoria que utiliza Vicente en la piel de Vera/Gal para huir de su captor y no ser encontrado nuevamente. A medida que transcurre el hilo de la trama, el personaje del cirujano se ira deslumbrando con aquella figura femenina que ha salido de sus manos, hasta mantener una relación sexual, momento culmine donde Vera, afianzará la confianza de su secuestrador. En esa dialéctica del amo y el esclavo, finalmente ella sacó un revólver y le dio muerte, tanto a él como a su progenitora. Ambos captores son asesinados en la fuga de Vera/Vicente, quién alcanza su libertad.

2. La memoria del Eros Queer : imaginación y deseo

Al dejar su cautiverio se dirige a la tienda de su madre, donde también se encuentra Cristina, la muchacha que colabora en el taller, y que lo rechazó pues le gustaban las mujeres, sin embargo, el anhelo amoroso de Vicente, estuvo ligado a Cristina, aún antes de su secuestro. Agamben en su ensayo *Intelecto de amor* (2021) sostiene que el amor es un “accidente” que “indetermina y que pone violentamente en tensión las tres sustancias: intelecto, imaginación y deseo” (pág. 37). Al arribar al taller materno,

primero habla con Cristina, la mujer pensada, imaginada y deseada, albergando la idea que lo ame en esa piel que habita. Se presenta como Vicente. (Vera: “No sé por dónde empezar Cristina”, Cristina: “¿Me conoces?”, Vera: “Soy Vicente, acabo de fugarme. Me raptaron, me cambiaron de sexo. Para huir he tenido que matar a dos personas. Tienes que ayudarme. Mira, ¿te acuerdas de este vestido? Antes de la boda de Doña Casilda, hace seis años, yo te dije que te lo regalaba, sólo para ver cómo te quedaba, y tú me dijiste que, si tanto te gustaba, que me lo pusiese yo”). En ese momento que Vicente transformado en Vera, mira a Cristina, y vuelve a desearla como antes, comprueba que en la mirada de Cristina aparece la reciprocidad del deseo bajo ese ceñido vestido, modelo retro de Dolce & Gabbana. Vicente aún luego de todo lo acontecido, pide más, aún imagina una erótica queer. En el Seminario XX, titulado *Encore* (1972-1973), Jacques Lacan explicita que el amor envía señas y siempre se da de forma recíproca, es el deseo del Otro. Agrega que “... el amor pide amor. Lo pide sin cesar. Lo pide ... aún. Aún es el nombre propio de esta falla de donde en el Otro parte la demanda de amor (2015, pág. 12)

Más tarde, se produce el encuentro con su madre, este momento se vincula con la capacidad de reconocimiento del rostro y del cuerpo. Emerge el anhelo de ser identificado en su filiación. Surge el deseo de recobrar en toda su dimensión la memoria familiar, un sentir vinculado a la sutura y la sanación de tantas profanaciones, con lo externo y el interior de la visualidad de un taller con los retazos que fragmentan su identidad como sujeto de género. Madre: “¿Pero ¿qué ocurre? ¿Por qué estáis llorando?”, Vera dirigiéndose a su madre, con un susurro de voz: “Soy Vicente”). Dos caras, dos cuerpos, dos sexos, y la mismidad identitaria con necesidad de reconocimiento como persona. Sin embargo, Vicente no sólo evoca las imágenes del pasado lejano, también revive el horror de aquellas imágenes siniestras, el recuerdo ominoso del pasado reciente. Según Agamben (2011) el deseo de reconocimiento es inherente al ser humano, ese anhelo de ser reconocido por el otro no se vincula simplemente con la satisfacción personal, sino que de ese modo todo ser humano pueden ser reconocido como persona, y para ello, es capaz de arriesgar su vida. Persona remite a máscara y al linaje de pertenencia, pero además persona se vinculaba con la capacidad jurídica y la dignidad política del hombre libre (67).

En *La piel que habito* varias situaciones dejan ver su carácter ominoso. Con respecto a este concepto, Freud ([1919], 1992) nos dice que “pertenece al orden de lo terrorífico,

de lo que excita angustia y horror” (p. 219); a su vez es “algo familiar de antiguo a la vida anímica, sólo enajenado de ella por el proceso de la represión” (p. 241), que, sorteando mecanismos defensivos, irrumpe insistentemente en busca de satisfacción. Vicente ultrajó a Norma y en gran medida es responsable de la tragedia que acontece sobre su familia. Pero posteriormente no recibe una condena ajustada a la Ley, sino un martirio arbitrario, en el que es sometido a diferentes vejaciones, a la anulación de los signos de su propia identidad y avasallamiento de derechos. Vera/ Vicente está sujeto al goce del Doctor Ledgard, a merced del recreador de la figuración de Gal en esa pantalla sexuada (Zecchi, 2014), con la que sostiene un vínculo indiferenciado donde no hay lugar para el despliegue de algo del orden del deseo en ese presente, sino la irrupción de una angustia tal que lo arroja continuamente fuera de la escena (Lacan, 2007). Es importante señalar, a su vez, que el componente de lo siniestro emerge las distintas yuxtaposiciones confusionales sobre los cuerpos eróticos y las profanaciones sexuadas que se ponen en juego a lo largo de las vindicaciones mortíferas de esta obra cinematográfica.

3. Conclusión

A partir de *La piel que habito* se trasunta un giro en las estrategias fílmicas de Pedro Almodóvar, plasmado en la destrucción de la escotofilia, la potenciación de una visualidad háptica y el posicionamiento epistemológico desde el pansexualismo, comprendemos pues, como se inserta en los lineamientos del Nuevo Cine Queer. La dimensión háptica vuelve táctil a la imagen, el órgano visual promueve una inquietante sensorialidad a través de los primeros planos, la granulosidad, las tonalidades azuladas, los barridos, la mirada envolvente, el contacto casi palpable de la corporalidad transgenerizada a través de los acercamientos, constituyen formas distintivas de una nueva performatividad. La pieza fílmica almodovariana, que hemos tratado en este trabajo, es controvertida y ha despertado acaloradas polémicas. Sin embargo, hay que pensarla desde aquello que trasunta, lejos de la literalidad y más allá de los estereotipos. El director manchego nos invita a hacer una reflexión en reversa sobre la performatividad cinematográfica vinculada al devenir del deseo y las eróticas de la disidencia. El juego de los puntos de vista nos ubica en el lugar del Otro,

más específicamente a ponernos en la piel del Otro, a comprender que la heteronormatividad binaria que se les impone a los sujetos disidentes, resulta un enclaustramiento. No es menor tampoco, que se haya elegido ubicar el filme dentro del formato del terror para contar la historia de una transgénesis obligada con una piel sintética. Por otra parte, el nombrar personajes y acciones bajo una letra significativa es un detalle alegórico muy importante: [Vera/Vicente], [Violación/Vindicación], [Vulcano/Venus], [Verdad/Verosímil] que le moldea un capitoné audiovisual con diferentes guiños y pistas provocativas. Esta expresión artística, no sólo trata de la potencia del deseo, como fuente revitalizante del sujeto “abyecto”, sino que también nos brinda una perspectiva ucrónica de la deshumanización vindicatoria naturalizada. Finalmente, pone de manifiesto otras cuestiones biopóliticas, biotecnológicas, bioéticas y psicopolíticas que merecen ser reflexionadas en el avance del mundo contemporáneo, así como en los procesos de subjetivación que nos atraviesan, con sus modos de pantallización sexuada y la forma de pensar al Eros Queer a partir de imaginarios colectivos fragmentados, distorsionados o clandestinos.

Bibliografía

- Allouche, J.; Bersani, L. y Haperin, D. et alt. (2020) El cuerpo queer, Buenos Aires: Letra Viva.
- Agamben, G. (2021), Intelecto de amor, Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- Agamben, G. (2011), Desnudez, Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- Almodóvar, P. (2012) La piel que habito. Barcelona, España: Anagrama.
- Anzieu, A. (2010) La mujer sin cualidad. Madrid, España: Biblioteca Nueva.
- Anzieu, D. (1998) El Yo-Piel. Madrid, España: Biblioteca Nueva.
- Aumont, J; Bergala, A; Marie, M. & Vernet, M. (2008) Estética del Cine. Espacio Fílmico, Montaje, Narración, Lenguaje. Buenos Aires, Argentina: Paidós.
- Benjamin, W. (2005) Libro de los pasajes. Madrid, España: Akal
- Benjamin, W. (2017) Escritos de cine. Madrid: Abada Ediciones.
- Blanchot, M., (1973) La Folie du jour, Montpcclier, Fata Morgana.
- Didi-Huberman, G. (2012) Arde la imagen. México: Serieve.
- Didi-Huberman, G. (2007) La condición des images, En trevista con Frederic Lambert et François Niney. Recuperado de:
http://documents.irevues.inist.fr/bits/tream/handle/2042/28239/2007_19_06.pdf?sequence=1.

Freud, S. ([1919] 1992) Lo ominoso. En: Obras Completas. Vol. XVII. Buenos Aires: Amorrortu Editores.

Lacan, J. ([1962-3] 2007) La angustia. En: El Seminario de Jacques Lacan. Libro 10. Buenos Aires: Paidós.

Lacan, J. ([1972-3] 2015) Aún. En: El Seminario de Jacques Lacan. Libro 20. Buenos Aires: Paidós.

Sadin, E. (2022) La era del individuo tirano. El fin del mundo común. Buenos Aires: La Caja Negra.

Sadin, E. (2018) La psiliconización del mundo. Buenos Aires: La Caja Negra.

Ulloa, F. O. (2011) Salud Ele-Mental. Con toda la mar detrás. Buenos Aires, Argentina: Libros del Zorzal.

Zecchi, B. (2014) La pantalla sexuada. Madrid: Cátedra.

Zecchi, B. (2015). El cine de Pedro Almodóvar: de óptico a háptico, de gay a 'new queer'. Área Abierta. Vol. 15, nº 1. Marzo 2015 / Monográfico: Estudios sobre masculinidades, LGBTIQ y cultura audiovisual.
http://dx.doi.org/10.5209/rev_ARAB.2015.v15.n1.

Referencias Filmográficas

Almodóvar, P. (2011) La piel que habito. Madrid: El Deseo.