
Resumen: Pensar el cuerpo hoy es pensar sus actuaciones y sus límites como un componente de un universo semiótico más amplio, dentro del cual se producen las subjetividades. Nuestro propósito es seguir, con el eje en la película *Hable con ella*, la ruta del cine de Almodovar, poniendo el foco en la representación del cuerpo, desde los trajes que caracterizan los personajes casi como caricaturas, hacia un mayor interés en el cuerpo/piel y en intervenciones quirúrgicas como en *La piel que habito*.

Palabras clave: Almodóvar - Cine - cuerpo - Moda - *performance* - subjetividad.

[Resúmenes en inglés y portugués en la página 139]

(*) Profesora Titular Emérita de la Escuela de Comunicación/UFRJ. Post-doctorado en Antropología Cultural, París V, Sorbonne. Investigadora I del CNPq, habiendo recibido una beca Científica de nuestro Estado, de la FAPERJ; coordinadora del Grupo ETHOS: Comunicación, Comportamiento y Estrategias Corporales. Autora de libros y ensayos.

Después de un largo periodo en el que la propia sociología no ha privilegiado el análisis corporal, prefiriendo, entre otros, el enfoque económico o de clase, se ha tornado importante, actualmente, el rol atribuido al cuerpo en las más distintas áreas del saber, y la biología se convierte en la ciencia decisiva para el siglo XXI. Hemos visto la multiplicación y la mutación del cuerpo en paradójicas metáforas identificativas que ponen en escena no más la representación mimética del cuerpo, pero su constante invención delante de las condiciones de acción frecuentemente desafiantes. El cuerpo, que en la época de las narrativas legitimadoras ocupaba el polo negativo de la dicotomía clasificatoria, ahora se libera y se inventa en discusiones, en producciones que reconfiguran los estatutos de lo real e irreal, privado y público, naturaleza y cultura. La discusión lleva a pensar los límites del cuerpo y sus posibilidades de significar. Sociólogos como Anthony Giddens y Chris Shilling han afirmado que, en la posmodernidad, el proyecto de sí se ha convertido en proyecto del cuerpo (Turner, 1996. p. 20).

Cuando vemos en los conceptos simples racionalizaciones, nos volteamos para el cuerpo y sus intereses como camino del ser y del tornarse. Orígenes de este fenómeno pueden ser observados en el fin del siglo XX, con Simmel o Nietzsche. En *Así habló Zaratustra* (2002) Nietzsche presenta su filosofía como una narrativa incorporada que utiliza danza, acrobacia y otras formas de movimiento. Toma el cuerpo como espacio interpretativo, como una experiencia vivida y no como una categoría, como ha acentuado Merleau-Ponty (1962, p. 283). Pensar el cuerpo hoy es, por lo tanto, pensar sus performances, sus límites, en una visión que lo contemple como uno de los elementos constitutivos del amplio universo semiótico, dentro del cual se producen las subjetividades (Santaella, s/f).¹

En la medida que se altera el paradigma que ha orientado la racionalidad moderna, cuando el cuerpo humano era considerado una exterioridad a ser controlada, él asume, lado a lado con las más variadas instancias personales, interpersonales y colectivas, su papel en la producción de la subjetividad. Un paradigma estético parece, entonces, diseñarse, en el cual singulares devenires y configuraciones inesperadas son producidos y en cual el cuerpo surge como carne e imagen, materia y espíritu simultáneamente. Revelar la multiplicidad y la complejidad de las conexiones corporales con la naturaleza, con la alteridad de sujetos y objetos, constituye uno de los pilares de la producción contemporánea de un “cuerpo comunicativo”, “un cuerpo poético” o “un cuerpo de pasaje” como procedimientos que abrigan, en un mismo proceso, la identidad y la alteridad en modo no dicotómico. Es en ese escenario que se establece un nuevo orden corporal, sobre el cual ya no se puede hablar de forma sectorial, pero dentro de una visión antropológica global que considere los múltiples mitos que atraviesan la contemporaneidad, las invenciones que revolucionan el conocimiento, aprendiendo que orden/desorden no son excluyentes y pueden dar lugar a lo nuevo.

Los actuales movimientos de identificación y representación ocurren, paradójicamente, por medio de la transmutación del cuerpo. Según Guattari, la subjetividad no se presenta más como cosa en sí, o esencia inmutable, pero depende de agenciamientos, o sea, incorpora componentes heterogéneos, tanto de orden biológica cuanto social, “maquínica”, gnosiológica o imaginaria.²

Los distintos registros semióticos que concurren para el engendramiento de la subjetividad no mantienen relaciones jerárquicas obligatorias o fijas. En ese contexto, el cuerpo en mutación es el lugar donde la nueva física y la nueva biología sintomatizan en movimientos y configuraciones caleidoscópicas, efectuando verdadera revolución de la representación.

Cuando factores de organización de las identidades sociales como nación, etnia y clase pierden crecientemente su poder aglutinador, el cuerpo, sus expresiones, sus sobres e sus prótesis propician análisis más singulares, fuera de la óptica “macro” de los grandes sistemas clasificatorios y un nuevo orden se procesa. Es en este espacio que vamos a pensar la obra de Almodóvar.

Si Carlos Saura ha sido el cineasta del fin del franquismo y Gutiérrez Aragón, del periodo de transición, Pedro Almodóvar merece el apellido de mensajero de la España contemporánea. Su obra se construye a partir de las exageraciones de la “movida”.³

Empleado de la telefónica, autodidacta, rueda con sus amigos películas en super 8 y en 16, como *Folle...folle, fólleme... Tim* (Dirección y Guión: Pedro Almodóvar). Su primera obra profesional *Pepe, Luci, Bom y otras chicas del montón* (Dirección y Guión: Pedro Almodóvar) agrupa distintas historias y da el tono: cómico, sexual, underground, humorístico... Un cóctel explosivo al cual el autor da continuidad con *Laberinto de pasiones* (Dirección y Guión: Pedro Almodóvar), su película menos bien realizada, y la espléndida *Entre tinieblas* (Dirección y Guión: Pedro Almodóvar), en la cual tres religiosas marginales de la orden de las Redentoras Humilladas mezclan droga, safismo y zoofilia en una atmósfera con rasgos de Zurbarán. La crítica rechaza el fenómeno que no ha salido de su seno. Almodóvar contesta con “lo que he hecho para merecer esto?” Tal relato (1984) se inscribe en un neorrealismo surrealista que tiene la sórdida periferia madrileña como escenario. Había sido dado el primer paso para el reconocimiento del autor iconoclasta.

Nuestro propósito es recorrer, teniendo como eje la película *Hable con ella* (Dirección y Guión: Pedro Almodóvar), el trayecto de Almodóvar, enfocando la representación corporal, partiendo de figurines que tipifican personajes como casi caricaturas, hacia un movimiento que, a través de ropas fluidas, ropas/pieles se acercan de la cuestión corporal propiamente dicha, tornando al director más delicado, más musical, más silencioso. Desde *Todo sobre mi madre* (Dirección y Guión: Pedro Almodóvar), el cineasta español pasó a invertir en un estilo más sólido y gracioso, valorizando menos los chistes y más el calor humano entre los personajes. El humor para hacer sonreír y no más para carcajearse. En este trayecto de forma no sistemática, pero al sabor de la repetición de algunas estrategias, buscaremos un mayor acercamiento de este autor que siempre se está renovando sin perder su trazado. Su colección de cuerpos y estéticas apela a recursos de maquillaje, peinados, indumentarias, comportamientos, pasando por lo barroco, lo surrealista, llegando al minimalismo, yendo de la violencia al intimismo siempre indeciso y sujeto a distintas miradas. El muy estetizante *Matador* (Dirección y Guión: Pedro Almodóvar) sigue en la onda de *Entre tinieblas*, pero el cineasta pierde algo de su humor con el intento de demostrar que es un director de talento, y el homenaje a *El imperio de lo sentidos*, de Nagisa Oshima, tal vez sea demasiado forzado. La meditación sobre los juegos de amor y de muerte continúa a ser una gran conquista.

La película siguiente *La ley del deseo* (Dirección: Pernille Fischer Christensen), historia de amor y de muerte en el medio homosexual, es una obra barroca que lo inscribe en la tradición de los grandes creadores españoles. La película se pasa en dos períodos de la relación entre Pablo y Antón. El espacio-tiempo es complejo con la inclusión del hermano menor de Pablo que escribe un guión y se presenta al ex-amante del hermano. Presente y pasado se mezclan, personajes se confunden y casi todos ellos, incluso el padre pedófilo, tienen dos representaciones. El bolero Lo dudo orquesta los meneos de la película. Viene desde ahí la creación de la productora El Deseo.

La vacilación parece ser un rasgo del cineasta. En *Mujeres al borde de un ataque de nervios* (Dirección y Guión: Pedro Almodóvar) aunque no pase nada, los personajes viven el límite de su propia existencia como si no pudieran caerse en su propia vida. La película es un retrato de mujeres. Es en esa película y en *Kika* (Dirección y Guión: Pedro Almodóvar), sobre todo, que el cineasta desarrolla más sus dotes de diseñador para la caracterización

tipológica. Las escenas y personajes se asemejan a un *patchwork* donde el rojo predomina entre rayados, pelotitas que se distribuyen en las ropas de los personajes y en los escenarios. Hace parte del capital cultural corporal la exageración verbal y gestual que marcan el ir y venir de un casi Vaudeville, lleno de sorpresa. Entradas sorprendentes, salidas bruscas y confusión de todo tipo, como la escena del Gaspacho en que en la jarra habían puesto alcohol. Lo más interesante en las películas de Almodóvar es que, mezclada a toda la agitación escénica, hay una naturalidad en aceptar lo inesperado. Lo que sucede recibe un trato que neutraliza, de alguna forma, el melodrama, quitándole el exceso. Un rasgo importante a ser subrayado en la obra de Almodóvar es el estatuto de los “accesorios”, como los teléfonos en *Mujeres al borde de un ataque de nervios*, los tacones altos, en que los objetos adquieren una estatura de personaje fetiche. En *Kika*, el indecente voyeurismo de la cámara va bien lejos y parece haberse inspirado en los *reality shows* en algunas de las escenas constantemente vigiladas por cámaras. En esta película, Almodóvar utiliza el mayor número de efectos de la comunicación contemporánea por medio del noticiero televisivo presentado por Andrea Cara Cortada, que presenta el programa *Lo peor del día*, con escenas en que surgen la seducción de lisiados, violaciones en el cementerio, asesinatos, etc. En la rutina de la maquilladora *Kika* figuran el hermano retardado, la empleada lesbiana, actores porno.

Trasmutaciones

Hable con ella es una película que sintetiza y armoniza las grandes cuestiones de Almodóvar: cuerpo/vestuario, vida/muerte, la cuestión de género, soledad/amistad, locura/sanidad. La danza ocupa lugar simbólico de un cuerpo comunicativo, conforme comentario de Arthur Frank (Frank en Featherstone et al. 1993) al distinguir cuestiones relacionadas al deseo, al poder. Es interesante, para pensar el cuerpo comunicativo y no monadista y cerrado en sí, analizar la relación del enfermero Benigno con su paciente Alicia. Al contrario del discurso oficial y disciplinar que considera las víctimas en coma como muertas y sólo ejecuta los cuidados del cuerpo relativos a higiene y alimentación, Benigno cree en pleno en la escucha de su paciente Alicia y habla con ella diariamente, instalando una relación que en la película confirma ser diádica.

Para Arthur Frank, el cuerpo disciplinado, el cuerpo espejado y el cuerpo dominador pueden ser discutidos al nivel de la descripción empírica, mientras el cuerpo comunicativo es menos una realidad que una práctica. Se trata de la emergencia del cuerpo comunicativo en las prácticas estéticas de la danza y de la performance y en las prácticas de los cuidados médicos, o sea, la relación entre el cuerpo enfermo y quien lo asiste. La cualidad esencial del cuerpo comunicativo es que él es un cuerpo en proceso. En esa configuración, la contingencia del cuerpo no es un problema, sino una posibilidad. Cuando la relación diádica con el otro se cruza con un deseo que se está produciendo y con una relación consigo mismo no disociada, ella no más necesita ser de dominación, y la contingencia no responde a una amenaza (Frank, Op. cit., p. 80).

Por medio de las pistas lanzadas por Frank sobre el cuerpo comunicativo, intentaremos, en este momento, explicitar algunas nociones que posibiliten ampliar el estatuto del cuerpo y sus expresiones en lo contemporáneo afectado por la multiplicación de imágenes y por desdoblamientos favorecidos por las nuevas tecnologías. No se trata, propiamente, como acentúa Frank, de desincorporación, alienación de sí o disociación, pero de reconfiguraciones que ocurren en la frontera entre el devenir-sí-propio y el devenir-otro, como propone José Gil: “el sujeto sólo se transforma en sí propio cuando alcanza el dominio máximo (en la expresión, quiere decir, como veremos, en un estilo) de los modos de sentir de los otros” (Gil, pp. 133-179)

Con respecto a lo que llamamos cuerpo comunicativo, tenemos la relativización o la desestructuración de las nociones de unicidad y organicidad que regían su imaginario. Se crea una dimensión intensiva que permite una lectura no nostálgica de las mutaciones ofrecidas en los más diversos campos de la vida contemporánea, posibilitando, más allá que la disciplina, el control o las identificaciones narcisistas, la creación de nuevas relaciones que, en el límite, serán estéticas.

El espectáculo *Claveles*, de la coreógrafa Pina Bausch, concebido el 1982, de cierta forma problematiza la cuestión corporal, así como la propia noción de la danza clásica y su espacio disciplinar.

Se crea una zona de frontera donde se cruzan el teatro, el circo, la música popular y la clásica, el habla, el gesto y el silencio, integrando el espacio infantil de la espontaneidad y creatividad, el universo de los deficientes auditivos, de los excluidos de la norma, en un proyecto de comunicación total y performática con el público.

La apertura de *Hable con ella*, como en la mayoría de las películas, presenta una secuencia de fragmentos de imágenes que muestran rostros de mujer en posición horizontal, vertical, atravesados por un fondo en el que surge una escena de torada. El torero, como veremos, es una mujer de cuerpo completamente sin curvas, cabellos recogidos y llena de coraje. Cuando la película empieza, una cortina sube y los dos personajes masculinos, Benigno y Marcos, ven emocionados el ballet de Pina Bauch, en que dos mujeres cubiertas por un camisón liviano bailan a ciegas. Un hombre saca del camino los obstáculos que puedan impedir la danza. El personaje Marcos se emociona y señala en un principio el tono de la película que presenta dos mujeres en coma y la historia de dos amores en pequeños *flashbacks*. En esta película se profundiza la visión trágica de Almodóvar. Los signos de la muerte atraviesan la película y los cuidados con la vida parecen resistir al camino fatal. Justo al principio Benigno habla con la enferma sobre el espectáculo que había visto mientras le hace masaje y la limpia. El cambio del delantal hospitalario se asemeja a una ceremonia de Sudario. Benigno encara la vida y la muerte, mientras Marcos parece resistir corriendo en la cinta para mejorar el diseño corporal. Lo pasivo y lo activo también actúan cuando la torera valiente tiene un ataque histérico por causa de una serpiente. La bipolaridad de Benigno también surge en la ambigüedad sexual. Él habrá violado a la enferma, embarazándola, o la secuencia es solamente una encarnación surrealista del deseo que había empezado a surgir en Benigno? En las peripecias que siguen, Benigno es arrestado; Alicia, la bailarina, se despierta del coma; Lidia, la torera, muere en la arena, y Marcos termina por involucrarse con la ex-paciente de Benigno, que no descubre el destino de la amada y se suicida. Esa película es un marco en la cuestión de la corporeidad

y dará secuencia a otras donde la moda no es exactamente la tónica, sino el cuerpo, sus mutaciones, su subjetividad.

Hacemos la lectura de Almodóvar pensando en dos conceptos que configuran su estética: el de suspensión o eficacia estética y el de disenso, ambos en la línea de la desconstrucción representativa.

Almodóvar nos hace reflexionar sobre la trampa de la representación con la ruptura de la línea recta del modelo representativo entre la performance de los cuerpos y sus sentidos y efectos. No propone una eficacia ética. La eficacia del arte es propiamente estética. Una eficacia paradójica proveniente de la separación de la discontinuidad entre las formas sensibles de la producción artística y las formas sensibles a través de las cuales espectadores, lectores u oyentes se apropian de ella. La eficacia estética es la eficacia de una distancia. Es la “suspensión” de cualquier relación determinable entre la intención del artista, la forma sensible presentada en un lugar de arte, la mirada de un espectador y un estado de la comunidad. Esta “suspensión” pasa por los pares de gran peso representativo como el papel del masculino e del femenino, el concepto de locura y sanidad, vida y muerte y otros lugares comunes. Esos sentidos son neutralizados escena a escena, con su ápice en el momento en que Benigno participa de visión surrealista en la que Alicia supuestamente queda embarazada, aunque en coma, tratada por un enfermero supuestamente homosexual. El sueño y la realidad se superponen y no es posible establecer interpretaciones o críticas. Simplemente el cineasta impone un silencio de aceptación, de duda, y la verdad del enigma.

La experiencia del disenso, por su vez, se opone a la adaptación mimética o ética de las producciones artísticas con fines sociales. La producción artística pierde funcionalidad, sale de la red de conexiones que le daba una destinación anteviendo sus efectos o cualquier prolongación sensual o motor definido. Tenemos la disociación de cierto cuerpo de experiencia. Ficción no es creación de un mundo imaginario opuesto al mundo real. Es el trabajo que realiza “disensos”, que cambia los modos de presentación sensible y las formas de enunciación, cambiando cuadros, escalas o ritmos, construyendo relaciones nuevas entre la apariencia y la realidad, lo singular y lo común, lo visible y su significación. Ese trabajo cambia las coordenadas de lo representable; cambia nuestra percepción de los acontecimientos sensibles, nuestra manera de relacionarlos con los sujetos, el modo como nuestro mundo es poblado de acontecimientos y figuras.

A los conceptos de suspensión y disenso sumaríamos la idea que Agamben lanza sobre profanación, como acción de desacralizar lo que había sido separado en el orden de lo sagrado y retirado al dominio común.

Resistir, des-crear lo que existe, tratando de ser más fuerte que lo que está ahí, como lo hace el escriturario Bartleby de Melville (“preferiría no!”). Eso equivale a ir en búsqueda de la infancia, o sea, de nuestra capacidad de jugar y de amar, a saber, de vivir en la intimidad de un ser extraño, no para hacerlo conocido, sino para estar al lado de él sin miedo de quedar entre lo decible y lo indecible (Agamben, 2007, p. 7).

Tal movimiento de libertación y neutralización parece ser una línea seguida por Almodóvar con sus secuencias donde las acciones de órdenes distintos circula sin jerarquías.

Sus guiones, partiendo de lo más visible del cuerpo y sugiriendo tipologías como en *Mujeres al borde de un ataque de nervios* y otros, evolucionan para la aproximación, que diríamos mismo, médico-quirúrgica en películas como *Hable con ella* y *La piel que habito* (Dirección y Guión: Pedro Almodóvar).

En éstos, más que nunca, queda clara la íntima relación entre lo físico y lo psíquico de la unidad bio-psico-sociológica que es el cuerpo. La psique influencia el bios, así como la relación con el otro es determinante de la corporeidad como un todo.

En el caso de Almodóvar constatamos que él trata de dificultar la captura de capacidad de la profanación por dispositivos que la reducen a la pornografía, desfiles de moda y otros espectáculos. La profanación de lo improfanable es la tarea política de la próxima generación. Ya Benjamin había hecho mención al valor de exposición de los objetos y hasta mismo del cuerpo. Al lado del valor de uso que es quitado o del valor de canje que no se refiere a fuerza de trabajo, el valor de exposición es aquél que hace el rostro inexpressivo; se trata de crear una indiferencia como en el caso de los maniqués que nada expresan.

Notas

1. La *performance* es entendida de forma amplia en la línea explotada por Lúcia Santaella, en artículo sobre artes plásticas con referencias propias. Afirma que muchos artistas performáticos de los años 60 han continuado sus trabajos en la década aurea de la *body art* de los 70 e incluso los años 80, y añade que las fronteras entre arte performática y *body art* son casi indistinguibles. Santaella, Lúcia.

2. Traducción Ana Lúcia de Oliveira y Lúcia Cláudia Leão. Rio de Janeiro: 34, 1992.

3. Nombre con el que se designa el movimiento cultural de carácter posmoderno que ha imperado en España después del franquismo. El término, además, se opone a “movimiento”, término utilizado para designar el conjunto de las fuerzas que apoyaron a Francia.

Referencias Bibliográficas

Agamben, G. (2007). *Profanações* (Traducción y presentación Selvino José Assmann). São Paulo: Boitempo, p. 7.

Featherstone, M.; Hepworth, M. and Turner, Bryan S. (Eds.). (1993). *The body: social process cultural theory*. London: Sage Publications.

Frank, A. W. For a sociology of the body: an analytical review. In: Featherstone, M.; Hepworth, M. y Turner, B. S. (Eds.). (1993). *The body: social process cultural theory*. London: Sage Publications.

- Gil, J. (s/f). *Fernando Pessoa ou a metafísica das sensações*. Lisboa: Relógio d'Água, p. 133-179. (1997). *Metamorfoses do corpo*. 2. Ed. Lisboa: Relógio d'Água.
- Guattari, F. (1992). *Caosmose: um novo paradigma estético* (Traducción Ana Lúcia de Oliveira y Lúcia Cláudia Leão). Rio de Janeiro: Ed. 34.
- Lecoq, J. (1997). *Le corps poétique: un enseignement de la création théâtrale*. Paris: Actes Sud.
- Merleau-Ponty, M. (1962). *Phenomenology of Perception* (Traducción Colin Smith). London: Routledge and Kegan Paul, p. 283.
- Metacorpos*. Paço das Artes. São Paulo/Secretaria do Estado de São Paulo, 2003.
- Nietzsche, F. (2002). *Assim falou Zaratustra*. São Paulo: Martin Claret.
- Sant'anna, D. Bernuzzi de. (2001). *Corpos de passagem: ensaios sobre a subjetividade contemporânea*. São Paulo: Estação Liberdade.
- Turner, B. (1996). *The Body and Society*, 2 ed. London: Sage Publications, p. 20.

Filmografía

- La ley del deseo*. Dirección y Guión: Pedro Almodóvar. Duración 100 min. Año de lanzamiento 1987.
- La piel que habito*. Género: Drama suspenso. Duración: 117 min. Origen: España. Año de lanzamiento: 2011. Dirección y Guión: Pedro Almodóvar.
- El imperio de los sentidos*. Género: Novela. Duración: 105 min. Origen: Japón. Año de lanzamiento: 1976. Dirección: Nagisa Oshima.
- Entre tinieblas*. Género: Comedia/Drama. Duración: 115 min. Origen: España. Año de lanzamiento: 1983. Dirección y Guión: Pedro Almodóvar.
- Folle... folle, fólleme... Tim*. Género: Comedia. Duración: 90 min. Origen: España. Año de lanzamiento: 1978. Dirección y Guión: Pedro Almodóvar.
- Hable con ella*. Género: Drama. Duración: 113 min. Origen: España. Año de lanzamiento: 2002. Dirección y Guión: Pedro Almodóvar.
- Kika*. Género: Comedia dramática. Duración: 114 min. Origen: España. Año de lanzamiento: 1993. Dirección y Guión: Pedro Almodóvar.
- Laberinto de pasiones*. Género: Comedia. Duración: 100 min. Origen: España. Año de lanzamiento: 1982. Dirección y Guión: Pedro Almodóvar.
- Matador*. Género: Drama. Duración: 110 min. Origen: España. Año de lanzamiento: 1986. Dirección y Guión: Pedro Almodóvar.
- Mujeres al borde de un ataque de nervios*. Género: Comedia. Duración: 90 min. Origen: España. Año de lanzamiento: 1988. Dirección y Guión: Pedro Almodóvar.
- Pepe, Luci, Bom y otras chicas del montón*. Género: Comedia. Duración: 82 min. Origen: España. Año de lanzamiento: 1980. Dirección y Guión: Pedro Almodóvar.

Summary: Thinking the body today is to think their performances and limitations as a component of a broader semiotic universe within which subjectivities are produced. Our aim is to follow Almodovar's film work route, with the axis in the film *Hable con ella*, focusing on the representation of the body, from the costumes that characterize the characters almost as caricatures, to a greater interest in the body / skin and surgical interventions like in *La piel que habito*.

Keywords: Almodovar - cinema - Body - fashion - performance - subjectivity.

Resumo: Pensar o corpo hoje é pensar suas atuações, seus limites como um componente do universo semiótico mais amplo, dentro do qual se produzem as subjetividades. Nosso propósito é seguir, com eixo no filme *Fale com ela*, o caminho do cinema de Almodóvar, com foco na representação do corpo, desde as roupas que caracterizam os personagens quase como caricaturas, até um maior interesse no corpo/pele e mesmo em intervenções cirúrgicas como *A pele que habito*.

Palavras chave: Almodóvar - cinema - corpo - moda - performance - subjetividade.
