



LUND UNIVERSITY

Performance drag y parodia en Tacones Lejanos. Una lectura queer

Pelayo, Irene

Published in:

Discursos de la sexualidad en el Cine (Revista ICONO14. Revista científica de Comunicación y Tecnologías emergentes)

2011

[Link to publication](#)

Citation for published version (APA):

Pelayo, I. (2011). Performance drag y parodia en Tacones Lejanos. Una lectura queer. In F. Garcia (Ed.), *Discursos de la sexualidad en el Cine (Revista ICONO14. Revista científica de Comunicación y Tecnologías emergentes)* (Vol. Vol 9, No 3, pp. 160-176). Universidad Complutense de Madrid.
<http://www.icono14.net/ojs/index.php/icono14/article/view/105/56>

Total number of authors:

1

General rights

Unless other specific re-use rights are stated the following general rights apply:

Copyright and moral rights for the publications made accessible in the public portal are retained by the authors and/or other copyright owners and it is a condition of accessing publications that users recognise and abide by the legal requirements associated with these rights.

- Users may download and print one copy of any publication from the public portal for the purpose of private study or research.
- You may not further distribute the material or use it for any profit-making activity or commercial gain
- You may freely distribute the URL identifying the publication in the public portal

Read more about Creative commons licenses: <https://creativecommons.org/licenses/>

Take down policy

If you believe that this document breaches copyright please contact us providing details, and we will remove access to the work immediately and investigate your claim.

LUND UNIVERSITY

PO Box 117
221 00 Lund
+46 46-222 00 00

PERFORMANCE DRAG Y PARODIA EN *TACONES LEJANOS* Una lectura queer

Irene Pelayo García

Doctora en Comunicación Audiovisual
Profesora Universitaria

Centre for Gender Studies. Universidad de Lund. Box 117, 221 00 Lund
(Suecia) - Email: irene.pelayo@gmail.com

Resumen

Tanto el cine como el concepto de género en la teoría queer comparten dos aspectos fundamentales: ambos son performativos y son entendidos como construcciones sociales. La teoría queer hoy en día sigue provocando reacciones adversas en la forma de entender el sexo, el género y la sexualidad. De la misma forma, el cine de Almodóvar sigue siendo actual con el paso de los años. Éstas son las causas que nos llevan a realizar una lectura queer de la película *Tacones lejanos* (Pedro Almodóvar, 1991), donde hallamos grandes dosis de parodia y performatividad en sus personajes. Con la teoría queer y Judith Butler como base, se hace un recorrido por cinco conceptos: la performatividad, la parodia de género, la relación de ambas con el potencial subversivo, las dicotomías sexo-género y homo-heterosexualidad. Los mecanismos de la imitación y la naturaleza de la esencia del objeto imitado se convierten en el hilo conductor del presente análisis a través de la interacción de los personajes.

Palabras clave

Almodóvar, teoría queer, parodia, performatividad, performance drag, potencial subversivo, sexo, género

Key Words

Almodóvar, queer theory, parody, gender performativity, performance drag, subversive potential, sex, gender

Abstract

Cinema and gender in queer theory share two fundamental aspects: both are performative and understood as social constructions. Nowadays, queer theory still causes adverse reactions with respect to the understanding of sex, gender and sexuality and Almodóvar's films have remained relevant until today. These two reasons lead us to the idea of looking at the film *High Heels* (Pedro Almodóvar, 1991) from a queer theory perspective. We chose this film for its strong presence of parody and performativ in its characters. Taking Judith Butler's queer theory as our starting point, we go through five concepts: performativity, parody of gender, subversive potential, the dichotomies of sex-gender and homo - heterosexuality. The imitation process and the essence of the imitated become the thread of this analysis through the interaction of characters.

Introducción

Porque esta identidad que tratamos de reunir y preservar no es más que una parodia.

Michel Foucault (Nietzsche, la genealogía, la historia)

Aunque el cine nació como un mero medio de entretenimiento, hoy en día tiene una gran relevancia en la labor del proceso de construcción cognitiva de la realidad, pese a que su influencia social haya quedado mermada con la presencia de otros grandes medios como la televisión o internet. Este hecho, aplicado al caso concreto de la representación de la sexualidad, el sexo y el género, adquiere aún más importancia si el espectador no tiene otras vías de información acerca de estos ámbitos de estudio que los medios de comunicación y en este caso el cine.

La teoría queer, por su parte, se aproxima a la cuestión de la identidad desde "una posición antiesencialista, que niega tanto el carácter natural de la identidad como el carácter fijo y estable" (Córdoba García 2005, 52). Es una construcción social que debe entenderse como parte de un proceso abierto y cambiante, siempre sensible a transformaciones y redefiniciones.

El punto de partida de este estudio es, por tanto, esta naturaleza compartida del cine y de la teoría queer como construcciones sociales, así como el carácter performativo de ambos.¹

La llamada teoría queer es un concepto acuñado a comienzos de los noventa que pone en cuestión las clásicas dicotomías de sexo-género a la vez que vincula el orden jerárquico del género con la heteronormatividad. Esta teoría sostiene que la orientación sexual y la identidad sexual o de género del individuoⁱⁱ son el resultado de una construcción social y que, por tanto, no existen roles sexuales biológicamente inscritos en la naturaleza humana, sino sólo formas variables de desempeñar los roles sexuales del individuo. Es precisamente en esta variabilidad de los roles sexuales del individuo y en el poder de construcción social de la realidad que presentan tanto el cine como la teoría queer, donde se basa este estudio tomando el ejemplo concreto del cine de Almodóvar.

Con el deseo de limitar el objeto de estudio, a pesar de que son numerosos los autores que han indagado sobre esta teoría, el presente análisis va a estar centrado en los razonamientos de Judith Butler acerca de la performatividad del género y la parodiaⁱⁱⁱ en el marco de lo que ella describe como la matriz heterosexual.

En lo que a la filmografía de Pedro Almodóvar se refiere, y también con el deseo de centrar mi objeto de estudio en el análisis de los conceptos de la parodia y la performatividad de género he decidido valerme de la película *Tacones lejanos* (1991) para desarrollar el presente análisis.

La peculiar manera que Almodóvar tiene de presentar a sus personajes y de enmarcarles en un ámbito performativo convierte a esta película en el elemento perfecto para hacer un análisis queer. El cine de Almodóvar comparte, según Penn, los objetivos de la teoría queer de “desestabilizar los límites que dividen lo normal de lo desviado y de organizarse contra la heteronormatividad” (Penn 1995,31). Es importante señalar que la opresión no se puede eliminar a la larga a través de la visibilización del grupo vulnerable, sino que es un proceso más complicado, como ya ha venido demostrando el feminismo durante décadas.

Este proceso supone quizás el rechazo de una categoría dicotómica, un requisito importante para eliminar la opresión y las categorías de género que, a ojos de Butler, son un obstáculo.

Indagaremos sobre las siguientes cuestiones: ¿De qué forma problematiza *Tacones lejanos* las parodias de género, la performatividad y el *performance drag*? ¿Cómo se representa el mecanismo de la imitación a través de los personajes y como afecta éste a las dicotomías sexo-género y homo-hetero? Para contestar a estas cuestiones se indagará además sobre el potencial subversivo de la imitación.

Objetivos

El objetivo de este estudio es el de examinar cómo los términos de parodia, *performance drag* y performatividad de género y la forma en que éstos influyen en las dicotomías sexo-género y homo-heterosexualidad

se hacen visibles a través de los personajes y la trama de *Tacones lejanos*.

Se pondrá especial atención en el personaje de Femme Letal y en su relación con Bucky, Rebeca y Manuel, respectivamente.

Metodología

La metodología a seguir se basa en la combinación de un análisis filmico de personajes con la teoría queer como base del análisis, partiendo del postulado de que ambos, tanto el cine como la teoría queer son construcciones sociales y además tienen un carácter performativo. Se han seguido en todo momento los postulados de Judith

Butler, para quien la orientación sexual y la identidad de género del individuo son el resultado de una construcción social y, por tanto, no existen roles sexuales biológicamente inscritos en la naturaleza humana, sino sólo formas variables y performativas de desempeñar los roles sexuales del individuo. Butler aporta un giro direccional en

el binomio sexo-género a través de sus teorías y de lo que define como matriz

heterosexual, ese marco normativo en el que se producen las identidades sexuales.

1. Una lectura queer de *Tacones lejanos*

En *Tacones lejanos*, Marisa Paredes es "Becky del Páramo", famosa cantante de pop que abandonó a su hija Rebeca (Victoria Abril) en la infancia para dedicarse a su carrera fuera de España. La vida de Rebeca queda totalmente marcada por la ausencia de su madre y crece obsesionada con el deseo de imitarla para llegar a parecerse a ella y poder ganar la aprobación y el afecto que siempre anheló. Tras quince años de ausencia, Becky regresa a Madrid para continuar su carrera y solucionar la relación con su hija, pero el reencuentro es complicado y se ve influenciado por los hombres que les rodean: Letal (Miguel Bosé), el travesti imitador de Becky al que Rebeca acude a ver siempre que extraña a su madre y Manuel (Féodor Atkine), el actual marido de Rebeca y examante de Becky. Los problemas entre ambas mujeres aumentan el día en que Manuel aparece asesinado en su chalet y se ven involucradas en el juicio por el asesinato. Es entonces cuando el juez Domínguez (Miguel Bosé) intentará solucionar la tensión dramática entre madre e hija con su actitud unificadora y carácter comprensivo.

Gráfico nº 1. *Letal, el juez Domínguez y Hugo*



Fuente: Almodóvar (1991)

Miguel Bosé, por su parte, interpreta en la película a un personaje que, a través de sus diferentes disfraces se nos presenta como tres personas distintas: el travesti Letal, el juez Domínguez y el joven Hugo, al que tan sólo vemos a través de una fotografía (ver gráfico nº 1).

Aun así, este análisis se centra en su caracterización como Letal, debido a su relevancia en el proceso imitativo y su performatividad *drag*. Becky por su parte, es el personaje omnipresente que mueve al resto de los personajes, no como centro de este análisis sino como persona imitada, como el reflejo de la esencia en la parodia, de lo original. Rebeca, a pesar de ser la asesina, es el personaje que genera simpatía desde un primer momento, ya que el espectador es cómplice de su complicada infancia, la adoración hacia la figura materna y el constante anhelo del cariño de su madre, ya sea la original o la copia. Manuel, machista y egoísta, interviene en este análisis en lo que a su relación con Letal se refiere, ya que es ésta la que desencadena su crisis de masculinidad y sus dudas ante la disonancia sexogénero.

Tacones lejanos supone un claro ejemplo de cómo Almodóvar ha sabido aunar las cuestiones de género y sexualidad, a través de los personajes masculinos y femeninos pero también a través del travestismo. Así, según las teorías de Butler, los personajes de *Tacones lejanos* supondrían una parodia del género, un reflejo del carácter performativo del lenguaje y una desnaturalización

de la heterosexualidad, tal y como explica en la siguiente cita:

Si la heterosexualidad es una imitación imposible de sí misma, una imitación que performativamente se constituye a sí misma como original, entonces la parodia imitativa de la "heterosexualidad" – cuándo y dónde ésta se da en las culturas gays – es siempre y solamente una imitación de una imitación, una copia de una copia, de la cual no hay original. Dicho de otro modo, el efecto paródico o imitativo de las identidades gays no funciona ni como copia ni como imitación de la heterosexualidad, sino que, más bien, expone a la propia heterosexualidad como una incesante y atemorizada imitación de su propia idealización naturalizada. (Butler 1991, 22-23)

Este concepto de "imitación de imitación, copia de una copia" y la ausencia y búsqueda exhaustiva del original, se convierte en el *leitmotiv* de la película, independientemente de la heterosexualidad.

A continuación vamos a ver de forma detallada los rasgos concretos y diferencias de la parodia en el género masculino, el femenino y la masculinidad, así como los detalles referentes al potencial subversivo y a la dicotomía homo-hetero.

1.1. Parodia del género masculino y búsqueda de autenticidad

Esta parodia de género se hace evidente a través de la identidad variable del travesti

Femme Letal, quien se dedica a imitar a Becky del Páramo.

Gráfico nº 2. *Becky observa el cartel de su imitador Letal*



Fuente: Almodóvar (1991)

El travestismo de Letal sirve para hacer hincapié en el mecanismo de imitación del género descrito por Butler, donde, a través de la *performance drag* se logra parodiar el género hasta destruir la propia idea de un original, a la vez que “implícitamente revela la estructura imitativa del género en sí, así como su contingencia” (Butler 1990, 169). Esta situación se hace aún más evidente en la escena donde Rebeca y Becky discuten el cartel publicitario sobre la actuación de Letal en la calle (ver gráfico nº 2). En el cartel se puede ver un retrato de Letal caracterizado como Becky junto al texto: “Femme Letal como la verdadera Becky del Páramo” a lo que Becky reacciona diciendo:

Becky: *Pero la verdadera Becky, ¿no soy yo?*

Rebeca: *Claro que sí, es un transformista que imita tu época pop.*

Becky: *¿Le has visto actuar?*

Rebeca: *Sí, es amigo mío, cuando te echaba de menos iba a verle actuar, porque me recordaba a ti.*

El comentario de Rebeca sólo sirve para poner el dedo en la llaga y recordarle a su madre que es Letal quien ha ejercido de madre durante sus años de ausencia, a la vez que revela el anhelo de la existencia de un original en una perspectiva más amplia. Otra escena clave que sirve para poner en evidencia este juego de la imitación es la actuación de Letal en el Villarosa. Manuel, Rebeca y Becky acuden a la actuación en la que será la primera aparición pública de Becky después de su vuelta a España. Después de cantar, Letal, emocionada se acerca a Becky diciéndole:

Letal: *Qué sorpresa y qué apuro, espero que no te haya molestado.*

Becky: *Molestarme, ¿por qué?*

Letal: *Hay gente a la que no le gusta nada que la imiten.*

Becky: *A mí me ha encantado. ¡Me hace sentir tan joven y tan absurda! A ver, deja que te mire. De cerca no te me pareces mucho, pero los gestos son míos.*

Letal: *He tratado de imitarte, tu estilo, tu espíritu, eso que te hizo única.*

Esta última frase de Letal sirve para problematizar la idea de algo auténtico, único y original, la genuinidad en la que se centra una imitación. Aunque parece evidente desde la primera aparición de Letal que éste es biológicamente un hombre, esta

possible incógnita queda resuelta en la escena sexual entre él y Rebeca.

Gráfico nº 3. Instantes previos a la primera relación sexual entre Letal y Rebeca



Fuente: Almodovar (1991)

Aun así, Letal presenta una evidente identidad femenina a través de su actuación en el teatro y eso verifica que, según las ideas de Butler, el género femenino pueda coincidir en un cuerpo masculino.

La actuación o performance de drag queen es el lugar que Butler utiliza como ejemplo de espacio donde se registra una exposición de los mecanismos de producción de la identidad de género en tanto que unidad ficticia de los elementos de sexo y género a través de su subversión potencial. (Córdoba García 2005, 53)

La actuación *drag* de Letal imitando a Becky esconde, a la vez que muestra, un hombre disfrazado de mujer que persigue hasta alcanzar una psique femenina a través de su actuación o disfraz exterior con ayuda de su ropa, gestos y voz marcadamente femeninos. Así, esta escena logra cuestionar el modelo normativo de la matriz heterosexual a la vez que busca la autenticidad del

sexo y género del sujeto, en este caso de Letal. También es importante señalar que Letal nunca se presenta en la trama como un personaje desviado o abyecto, hecho que incrementa aún más la naturalización de su identidad de género.

1.2. Parodia del género femenino

Una parodia del género femenino también se hace evidente a través de los personajes femeninos, especialmente en Rebeca. El mecanismo de imitación del género se hace evidente desde la primera escena de la película, donde Rebeca espera nerviosa el reencuentro con su madre después de quince años sin verse. Su vestimenta, acompañada por los pendientes que su madre le regaló cuando era niña, son dos elementos que informan al espectador acerca del carácter performativo e imitativo de Rebeca desde su primera aparición a la vez que nos sugieren que esta imitación nunca logrará superar al original.

Gráfico nº 4. Reencuentro madre-hija en el aeropuerto



Fuente: Almodovar (1991)

Rebeca ha dedicado toda su vida a imitar a su madre, sin éxito, hecho del que hace

partícipes tanto al espectador como a su madre cuando le dice: "Me he pasado la vida imitándote." Ésto recuerda las afirmaciones de Butler que sostienen que la repetición compulsiva que hay detrás de las *performances* o actuaciones de género es la que produce un efecto ilusorio de una esencia natural detrás de dichas *performances*, cuando esa esencia en realidad no existe, tal y como explica aquí:

No hay una identidad de género detrás de las expresiones de género; esa identidad se constituye performativamente por las mismas expresiones que, según se dice, son resultado de ésta. (Butler 1990, 58)

Esta imitación y repetición compulsiva de Rebeca no sólo se lleva a cabo en el aspecto físico sino también en el ámbito sentimental: Rebeca se ha casado con Manuel, examante de Becky, al que reconoce no querer, y con el que se casó para poder competir con su madre:

Rebeca: Desde que nos separamos he intentado competir contigo en todo. Y sin ningún éxito. Sólo una vez conseguí ganarte, ¡juna!, con Manuel.

Becky: Con Manuel perdimos las dos.

Rebeca: Sí, pero fui yo quien se casó con él, no tú. Pero tuviste que venir para demostrar que podías quitármelo si querías. Yo lo sabía pero tú tenías que demostrármelo.

Este momento de gran tensión finaliza con la confesión de Rebeca admitiendo que fue ella la culpable de la muerte de su padrastro. Rebeca termina su confesión justifi-

cando su punto de vista de hija con una figura maternal ausente:

Yo sólo quería que fueras dueña de tu vida, y creí que la disfrutaríamos juntas, que nunca nos separaríamos, pero no cumpliste tu promesa. Y eso creo que nunca te lo perdonaré.

Esta escena supone un punto de inflexión entre madre e hija a la vez que sirve para negar que cualquier acto paródico de género sea subversivo por sí mismo, ya que, existen

ciertos tipos de repetición paródica realmente perturbadores, verdaderamente inquietantes, mientras que otras repeticiones paródicas pueden domesticarse y volver a circular como instrumentos de hegemonía cultural. (Butler 1990, 70)

Esta domesticación y cambio de rumbo en la imitación de Rebeca se hace evidente en esta escena que funciona como clímax: la simetría de planos entre madre e hija y el escalón que las separa sólo sirven para hacer más evidente la abrupta ruptura del proceso imitativo que ha tenido como desencadenante la condición de presa de Rebeca. Durante esta dramática discusión, el clímax de la trama, Rebeca admite, entre lágrimas, su fracaso imitativo a la vez que confiesa haberse casado con Manuel para demostrarle a su madre que la podía ganar conquistando al amante que ella había abandonado años atrás.

Gráfico nº 5. Discusión en que Rebeca explica a su madre su afán por imitarla y admite su fracaso



Fuente: Almodóvar (1991)

Madre e hija se reencuentran aquí por segunda vez en la película, en un momento en que el fracaso imitativo de Rebeca es una verdad a voces: su relación con Manuel ha terminado y su estancia en la cárcel le ha hecho dejar de lado su carrera periodística y sus Chanel para dejar paso a una ropa desaliñada e informal más propia de una presa; mientras que Becky, por su parte, sigue siendo fiel a Armani y ha vuelto a conquistar a Manuel.

Gráfico nº 6. Final de la discusión entre ambas



Fuente: Almodóvar (1991)

Esta escena sirve para recordarle al espectador el concepto de copia y original que sostiene Butler, la copia de una copia que convierte al original en una copia misma, ya que el género, y por tanto la identidad sexual, son una mera imitación. De este modo, a la pregunta inicial de Becky sobre si la verdadera Becky del Páramo es ella o no al observar la foto de Letal, habría que responder que no, ya que la propia Becky se convierte, al igual que su género femenino, en una imitación.

1.3. Potencial subversivo y disonancia sexo-género

Según Butler, existe un potencial subversivo tanto en la imitación paródica del género como en la posibilidad de fracasar con la imitación. *Tacones lejanos* refleja ambos factores a través de Letal y de Rebeca respectivamente. Tal y como hemos explicado anteriormente, la parodia de género se encuentra predominantemente en Letal, mientras que la estructura de género y de imitación que ha sido impuesta, así como la predisposición al fracaso imitativo quedan reflejadas constantemente a través del personaje de Rebeca. ¿A qué se debe entonces el éxito de una imitación y el fracaso de la otra? ¿Dónde yace la diferencia entre ambas, en la forma de llevar a cabo la imitación o en la matriz de la misma? Rebeca hace todo lo posible por imitar a su madre, en su estilo, elegancia, en la elección de su marido, pero sin duda su imitación estará siempre destinada al fracaso. La imitación de Letal como parte de su *performance drag*,

supone sin embargo un éxito inmediato a ojos de Becky, que dice sentirse “tan joven y tan absurda” al verse imitada. La imitación de Rebeca quedaría justificada por el anhelo de la figura materna, mientras que, casi al final de la película, Letal explica que su travestismo en el Villarosa es parte de una investigación policial.

Rebeca es por tanto víctima de lo que Butler describe como la psique entendida como “una cadena inestable de repetición” (Butler 1991, 29), la cual está compuesta por una serie de representaciones destinadas a fracasar en su intento por expresar al sujeto en su totalidad. Tanto esta cadena de repetición como el concepto de copia de una copia de Butler, (1991, 22) del que ya hablamos anteriormente, pueden ser contrastados y reforzados con las ideas del filósofo francés Deleuze (2002) en torno al concepto del simulacro a través del cual el autor señala las diferencias entre el simulacro y la copia. Deleuze describe el simulacro como una copia de una copia, una semejanza que ha sido disminuida infinitamente y que se opone a la idea de copia, entendida ésta como una imagen que se asemeja a la del objeto original o matriz. Por lo tanto, el simulacro se convertiría en una imagen sin semejanza. Basándonos en las teorías de Deleuze podríamos explicar así las claves de la diferencia entre una imitación y otra, el éxito frente al fracaso. Pese a que ambas imitaciones parten de un mismo objeto, Rebeca representa un simulacro donde la semejanza ha disminuido

tanto que es casi inexistente, mientras que Letal sería, según Deleuze, un ejemplo de copia cuyo secreto del éxito radica en la *performance drag* que ha elegido para su imitación.

Tal y como explica Córdoba García, la *drag* supone una imitación de género: se encarga de repetir las fórmulas del género pero lo desplaza hacia un contexto no convencional que consigue lograr una desnaturalización del mismo. Además, la *performance drag*

apunta hacia la estructura misma del género como imitación de un ideal normativo inalcanzable en todas las performances de género. (Córdoba García 2005, 54).

De este modo, la legitimidad de la que goza el marco heterosexual es el factor que nos permite distinguir entre una imitación naturalizada y una imitación paródica. Letal, a través de su actuación *drag* construye un espacio único con el que rompe la dualidad sexo-género.

Gráfico nº 7. Letal junto a su objeto imitado



Fuente: Almodóvar (1991)

El factor desencadenante de la diferencia entre el mecanismo de imitación de Letal y Rebeca estaría marcado sin duda por esa

inalcanzabilidad que la *performance drag* acepta como punto de partida en su mecanismo de imitación. La *performance drag* no olvida la dicotomía exterior-interior, ese juego continuo entre lo natural y lo artificial del que siempre es consciente en cada parte del mecanismo de imitación. Este tipo de *performance* pasa siempre por un proceso de búsqueda de verdad del sexo y del género del sujeto y Letal hace evidente esta parte del proceso durante toda su actuación. Ya el cartel de la actuación de Femme Letal, a través del uso de la palabra “verdadera” nos informa acerca de esta dicotomía entre el exterior y el interior, lo que es disfraz y lo que es original, que va a estar tan presente en toda la película. Por su parte, Rebeca, parece no ser consciente del fracaso de este mecanismo de imitación de su madre hasta que no se reencuentran.

¿Pero cuál es la esencia, la verdad del sexo y del género del sujeto si Butler mantiene que la identidad sexual es parte de un proceso performativo? A través de la matriz heterosexual, ese marco normativo en el que se producen las identidades sexuales, el género deja de ser la expresión de la esencia natural que sería el sexo y éste a su vez pasaría a ser tan sólo un efecto de la división total entre los géneros. La sexualidad, por su parte, nos hace concebir el sexo como núcleo natural y el género como una expresión socio-cultural externa del sexo. Butler justifica en la siguiente cita esta interrelación entre sexo, género y orientación sexual:

El género puede denotar una unidad de experiencia, de sexo, género y deseo, sólo cuando sea posible interpretar que el sexo de alguna manera necesita el género – cuando el género es una designación psíquica o cultural del yo– y el deseo –cuando el deseo es heterosexual y, por lo tanto, se diferencia mediante una relación de oposición respecto del otro género al que desea. (Butler 1990, 55)

1.4. Parodia de la masculinidad

Almodóvar se encarga de poner en relieve esta disonancia entre sexo y género de forma casi estereotípica a través del personaje de Manuel, examante de Becky y actual marido de Rebeca. La parodia de género de Letal produce en Manuel una amenaza a su propia sexualidad a la vez que sirve para parodiar la masculinidad que Manuel representa y que también se presenta como construida. Manuel, se convierte así, tal y como ocurre en otras películas de Almodóvar, en un hombre con una masculinidad en crisis.^{iv}

Gráfico nº 8. Manuel



Fuente: Almodovar (1991)

La incomodidad y amenaza que Manuel siente ante Letal se hace evidente en varias ocasiones: desde su afirmación de que no le gusta que la mejor amiga de su mujer sea un travesti al hecho de ir armado a una actuación musical. Al conocerse, Manuel y Letal no pueden ocultar su desprecio mutuo, hecho que contrasta con la amabilidad y carisma con que Becky y Letal han congeñado en tan sólo unos minutos. Manuel y Letal intercambian unas frías miradas, que sólo sirven para fortalecer la ridiculización del arraigado sentimiento de masculinidad que Manuel tiene que mostrar en todo momento, como si no hubiera sido demasiado evidente que el pene y la forma fálica de la pistola que lleva escondida junto a la bragueta, funcionan como sinónimos en el plano-contra plano con que nos sorprende Almodóvar.

Gráfico nº 9. La pistola escondida de Manuel junto a la bragueta tan sólo sirven para ridiculizarle



Fuente: Almodovar (1991)

El conflicto sexo-género que se le plantea a Manuel al conocer a Letal se desarrolla durante toda la escena en el Villarosa: Manuel, mirando descaradamente a la entrepierna de Letal le pregunta fríamente por su nombre real, a lo que él responde:

“Como en la canción de Concha Piquer, soy lo que quieran llamarle”. A lo que Letal añade, esta vez con una voz mucho más masculina: “Mis amigos me llaman Letal” dirigiendo la mirada a la pistola que se entrevé debajo de la chaqueta de Manuel en lugar de a sus ojos. El propio seudónimo de Letal y su género neutro, es una causa más de la confusión de Manuel quien, no conforme con las explicaciones de Letal, no puede evitar preguntarle si el nombre es masculino o femenino, a lo que Letal contesta: “Depende, para ti soy un hombre”. Esta sexualidad cambiante resulta, sin duda, una gran frustración para Manuel que busca incesantemente una respuesta concreta en Letal, pero no la encuentra.

Gráfico nº 10. Manuel busca respuesta a sus dudas en torno al travestismo de Letal mirando descaradamente a su entrepierna



Fuente: Almodovar (1991)

La tensión entre ambos personajes se convierte en distensión al final de la escena, cuando Becky y su imitador se intercambian simbólicamente unos regalos de recuerdo: ella le da a él sus pendientes, que, tal y como ocurriera con los pendientes que lucía Rebeca al comienzo del filme parecen ser el único fetiche que Becky comparte con sus imitadores y ella a cam-

bio recibe una de los pechos artificiales que llevaba puestos Letal.

Gráfico nº 11. La tensión en el Villarosa se suaviza cuando Letal le regala un pecho a Becky



Fuente: Almodóvar (1991)

Tras ese intercambio simbólico entre el ser imitado y el que imita, Letal y Rebeca se van juntos al camerino, hecho que sólo sirve para incrementar los celos y el enfado de Manuel, que se encuentra en pleno estado de confusión. Esta escena supone una amenaza a la sexualidad de Manuel: Letal, a través de su género femenino, convierte la propia sexualidad de Manuel en algo ambiguo y cuestionado. Si existe una disonancia entre género y sexo automáticamente habrá complicaciones a la hora de categorizar la sexualidad de una forma determinada y en el caso concreto de Manuel, no es sólo su sexualidad la que está amenazada sino también su condición heterosexual. De esta forma, Almodóvar en una sola escena, problematiza las normas de género y la matriz heterosexual a la vez que parodia la masculinidad.

1.5. Dicotomía homo - heterosexualidad

La dicotomía entre homo y heterosexualidad ha sido un aspecto relevante en todos los aspectos de la vida social al menos desde finales del siglo XIX. Más que asentar la procedencia de la homosexualidad, que en todo caso es sólo significativa para la idea de heterosexualidad original, a Butler le interesa plantear las identidades de lesbianas y gays como puntos de encuentro para una resistencia a la clasificación y a la identidad como tal.

Tacones lejanos, con su peculiar forma de representar las variaciones de género y la parodia, supone un reto representativo en lo que a los límites de la heterosexualidad y la homosexualidad se refiere. Esta división muestra la sexualidad desde un enfoque constructivista al tiempo que problematiza la dicotomía hetero-homosexualidad y revela, a su vez, las conexiones entre sexo, género y sexualidad con la matriz heterosexual como marco. Fuss, al describir la relación entre homo y heterosexualidad retoma la tesis foucaltiana de la inseparabilidad entre resistencia y poder, entre norma y subversión, situando a ambas en un espacio dentro-fuera:

La heterosexualidad asegura su identidad y apunta sus límites ontológicos protegiéndose a sí misma de lo que percibe como las continuas intrusiones depredadoras de su otro contaminado: la homosexualidad. (Fuss 1991, 115)

Almodóvar cuestiona dentro de un marco teórico queer todas las categorías de identidad y las concepciones normativas sobre el sexo, el género y la sexualidad, a la vez que hace evidentes las disonancias en cuanto a las variaciones de género. Una problemática de este tipo es la que observamos en Letal a quien, debido a su travestismo, es difícil ubicar dentro de los marcos de la heterosexualidad u homosexualidad, pero cuyo límite de pertenencia se concretiza a medida que la disonancia entre sexo y género se hace más evidente. Este juego del dentro-fuera con el que Fuss describe la relación entre homosexualidad y heterosexualidad supone un paralelismo con el juego exterior-interior de la *performance drag*. Así, vemos como Almodóvar sitúa ambas problemáticas en un solo personaje, Letal. Esta estructura imitativa del género y la común asociación del travestismo a la homosexualidad, se convierten en elementos claves a raíz de la relación heterosexual de Letal con Rebeca. Así, Almodóvar a través de esta relación problematiza la sencilla división dicotómica entre homosexual o heterosexual, como muestra de que sólo existe el deseo sexual y de que éste no está necesariamente ligado a un determinado sexo o género, ni a una identidad sexual específica. Lo más significativo de este tipo de deseos sexuales y pertenencias de género variables tan presentes en *Tacones lejanos* es que logran situar al espectador en un espectáculo homosexual y heterosexual al mismo tiempo.

En esta relación entre Letal y Rebeca, es la sexualidad de Rebeca la que será cuestionada ya que su deseo sexual hacia Letal puede ser entendido como un deseo homosexual o un anhelo hacia su madre. El espectador duda acerca de si la atracción de Rebeca hacia Letal está relacionada con la imitación que el travesti hace de su madre o no. Tras la escena sexual explícita en el camerino, Letal le pregunta a Rebeca si le molesta que imite a mujeres, a lo que ella le responde que le encanta que imite a su madre, respuesta ambigua que no clarifica al espectador si a Rebeca le gusta que Letal imite a mujeres en general o si sólo acepta la imitación de su madre y es precisamente eso lo que le atrae^v.

Gráfico nº 12. *La muerte de Becky supone el punto final del proceso imitativo*



Fuente: Almodóvar (1991)

De este modo, Rebeca se convertiría a su vez en un personaje difícil de categorizar como heterosexual u homosexual debido a los rasgos de género femeninos de Letal, a la vez que se convierte en la competencia de su propio amante en lo que a la estructura imitativa de Becky se refiere. Ambos se han dedicado a imitar a Becky: Letal con éxito, Rebeca sin él.

Esta asimetría se resolverá más adelante con la muerte de Becky y el cambio de identidad de Letal, quien dejará de travestirse. Éstos serán los desencadenantes para que esta relación amorosa funcione y para que la estructura imitativa de ambos llegue

a su fin, aunque el espectador no llegará nunca a saber si, tras la muerte de Becky, Letal y Rebeca continuarán con sus respectivas imitaciones o darán esa fase por terminada (ver gráfico nº12).

Conclusiones

A través de esta lectura queer de *Tacones lejanos* se ha hecho un recorrido por las teorías de Butler acerca de la parodia y la performatividad de género, haciendo hincapié en el mecanismo imitativo y la parodia del género masculino y femenino, así como una parodia de la masculinidad en crisis, el potencial subversivo y la disonancia sexo-género, con el objetivo de saber la forma en que la película problematiza las parodias y performatividad de género así como la *performance drag*. Además, el análisis ha mostrado cómo las dicotomías entre sexo y género, homo y heterosexualidad, se ven influenciadas por el mecanismo de imitación que está tan presente a lo largo de toda la película.

Letal y Rebeca son los personajes que llevan al límite este mecanismo de imitación. Ambos imitan a Becky del Páramo, la única diferencia es que él se sirve de una *performance drag* para la imitación, ella no. Letal supone el elemento unificador y reconciliador entre madre e hija. Él es la causa del deseo sexual de Rebeca, de la simpatía y calidez de la fría Becky y de la crisis de masculinidad de Manuel. Pero, ¿quién es

Femme Letal en realidad? De él sólo conocemos su seudónimo, su repertorio, su vestuario y su lugar de trabajo. Apenas nada más. Su personaje es el que funciona al principio de la trama como hilo conductor de dicotomías madre-hija, marido-mujer y yerno-suegra, rol que luego pasará a ocupar su otra identidad, el juez Domínguez. El uso de la parodia de Letal funciona aquí como un método efectivo para hacer visibles las normas establecidas entre cada una de las dicotomías, a través de la exageración y la consecuente desnaturalización de ellas. Pero el misticismo escondido detrás de este personaje no supone un impedimento para que el resto de los personajes confíen en él, en “la bondad de los desconocidos” como asegura Huma Rojo, también encarnada por Marisa Paredes en *Todo sobre mi madre* (Almodóvar, 1999) y dejar en sus manos la difícil tarea de unir a una madre y una hija que no se han visto durante más de una década o en separar a un matrimonio que no surgió como el fruto del amor sino como parte de la competición entre madre e hija.

El carácter de los personajes es en todo momento performativo: desde la evidente performatividad de Letal y sus otros personajes a los cambios rotundos que experimentan Rebeca y Becky. Mientras la primera lucha por conseguir el afecto de su madre y encontrar una propia identidad, la segunda reconoce sus errores y abandona

su lado más artificial y construido para ir en busca de su propia esencia. Los tres personajes y sus caracteres performativos comparten el rasgo común de la búsqueda de la esencia, la genuinidad que existe detrás de la imitación, de la copia de la copia, aunque esa esencia sea, según Butler, siempre una mera imitación.

Referencias

CÓRDOBA GARCÍA, D. (2005). El contexto sociopolítico de surgimiento de la teoría queer. De la crisis del sida a Foucault, en *Teoría queer. Políticas bollerías, maricas, trans y mestizas*. (pp. 21-66). Madrid: Egales.

BUTLER, J. (1990). *El género en disputa. El feminismo y subversión de la identidad*. México: Paidós.

BUTLER, J. (1991). Imitation and Gender Insubordination en FUSS (ed.1991): pp. 13-31. En castellano: Imitación e insubordinación de género, *Revista de Occidente*, no. 235, diciembre 2000.

BUTLER, J. (1993). *Cuerpos que importan. Sobre los límites materiales y discursivos del “sexo”*. Buenos Aires: Paidós.

DELEUZE, G. (2002) *Diferencia y repetición*. Buenos Aires: Amorrortu.

FOUCAULT, M. (2004) *Nietzsche, la genealogía, la historia*, Valencia: Pre-textos.

FUSS, Diana (1991) *Inside/Out: Lesbian Theories, Gay Theories*. New York: Routledge.

GARCÍA GUARDIA, M.L., LLORENTE BARROSO, C. & CORTÉS GARCÍA DE LOS HERREROS, M.S. (2009) Tacones lejanos: madre sólo hay una. Análisis de los personajes, en *Prisma social*, 3, diciembre 2009.

PENN, Donna (1995) Queer: theorizing politics and history. *Radical History Review Spring* 62, 24-42.

Filmografía

ALMODÓVAR, P. (1986) *Matador*. España: El Deseo.

ALMODÓVAR, P. (1990) *Átame*. España: El Deseo.

ALMODÓVAR, P. (1991) *Tacones lejanos*. España: El Deseo.

ALMODÓVAR, P. (1997) *Carne trémula*. España: El Deseo.

ALMODÓVAR, P. (1999) *Todo sobre mi madre*. España: El Deseo S.A.

Cita de este artículo

PELAYO GARCÍA, I. (2011). Performance drag y parodia en *Tacones lejanos*. Una lectura queer. *Revista Icono14 [en línea] 1 de Octubre de 2011, N° 3 Vol, Esp.*, pp. xx-xx. Recuperado (Fecha de acceso), de <http://www.icono14.net>

NOTAS

ⁱ Al hablar de performatividad Judith Butler se refiere a la práctica social que nos lleva a actuar siempre en función de unas pautas sociales que han sido predeterminadas en lo referente al género. Estas pautas están totalmente regidas por el lenguaje e incluyen al individuo en un sistema binario de género que puede excluirlo o aceptarlo. Esta condición binaria estará presente a lo largo de todo el artículo. (Butler, 1993)

ⁱⁱ Para entender la complejidad del personaje de Letal en la película se hace necesario aclarar tres conceptos que van a estar presentes durante todo el artículo: identidad de género, identidad sexual y orientación sexual. La identidad de género es el concepto que un individuo tiene sobre sí mismo acerca de su género, por ejemplo, varón o mujer, independientemente de su sexo biológico. La identidad sexual es la conciencia del individuo acerca de propio sexo biológico y por último, la orientación sexual se refiere al objeto de los deseos sexuales y/o amorosos de un individuo, entre las que encontramos la heterosexualidad, homosexualidad o bisexualidad, entre otros.

ⁱⁱⁱ Judith Butler, en su libro *El Género en disputa. Feminismo y la subversión de la identidad* (1990) describe las teorías de la matriz heterosexual y la teoría performativa del sexo y la sexualidad.

^{iv} Más representaciones de masculinidad en crisis en el cine de Almodóvar las podemos encontrar por ejemplo en *Matador* (1986), *Átame* (1990) o *Carne trémula* (1997).

^v El hecho de que Rebeca se sienta atraída por una persona que imita a su madre compaginado por su obsesión por la carencia materna pueden ser interpretados aquí como un símbolo del deseo homosexual de Rebeca hacia su madre. Esta forma de mostrar una relación madre e hija desde una perspectiva del deseo es, sin duda, un tema tabú e interesante desde una perspectiva psicoanalítica, que no se tratará con más detalle por no ser nuestro objeto de estudio. Para ver un análisis más detallado del carácter psicoanalítico de esta relación madre-hija consultar el artículo de García Guardia, Llorente Barroso & Cortés García de los Herreros (2009).