

# Estética, ética y trauma en el cine de Pedro Almodóvar

Julián Daniel Gutiérrez-Albilla<sup>1</sup>

Empezaré este texto describiendo una escena muy significativa de *La mala educación* (2004), que ejemplifica la relación entre la estética, la ética y el trauma en el cine de Pedro Almodóvar. Me refiero a la escena pastoral en el río después de que el joven Ignacio escapa del intento del padre Manolo de abusar sexualmente de él. Al tropezarse y caer al suelo, Ignacio se golpea la frente con una roca. A través de un plano congelado, Almodóvar nos ofrece un primer plano del rostro de Ignacio con sangre que gotea por su frente. La línea roja de sangre desgarrar tanto su cara como la pantalla cinematográfica. En voz en *off*, Ignacio dice que, al igual que su rostro destrozado (y al igual que la pantalla rota), su propia subjetividad será destrozada por siempre debido al abuso y la violencia infligidos en su cuerpo y en su psique por representantes de la Iglesia Católica durante el régimen franquista. De hecho, al dividirse en dos partes el rostro de Ignacio, se revela el rostro del padre Manolo, como si este fuera una sombra oscura que siempre lo estará asediando, tomará posesión y dividirá la existencia herida de Ignacio, la cual culminará en una muerte no-trascendental y no-redentora. Sin embargo, a través de la escritura de *La visita*, Ignacio deja un rastro que sobrevivirá su propia mortalidad, una mortalidad que se asocia a la “iterabilidad” de la escritura, pues la mortalidad ya es siempre la condición de posibilidad de la escritura. Posteriormente, vemos al padre Manolo leyendo la historia de Ignacio en su oficina a finales de los años

---

<sup>1</sup>University of Southern California.

Este trabajo se basa en la “Introducción” de mi libro *Aesthetics, Ethics and Trauma in the Cinema of Pedro Almodóvar*, de 2017. Me gustaría expresar mis más profundos agradecimientos a *Edinburgh University Press* por otorgarme el permiso para publicar este texto con *Diecisiete*, portal editorial de 17, Instituto de Estudios Críticos, y a Benjamín Mayer Foulkes, su director, por invitarme a impartir una ponencia basada en este trabajo.

70, lo que nos lleva a interpretar que el padre Manolo ya está asediado por las huellas del lenguaje que regresan del otro irreductible, un emisor que ha muerto o morirá y cuya mortalidad, al igual que la posible mortalidad del receptor, siempre estructura dicha huella del lenguaje y la significación en sí. La película inmediatamente corta a un plano de Goded leyendo la misma historia, que se convertirá en su película en los años 80. Por tanto, esta última película re-inscribe la firma de Ignacio, así como la de Goded, en el proceso de adaptación, una firma que se funda en la im-posibilidad de volver a relacionar el texto narrativo o cinematográfico con el autor en tanto que significado trascendental. Esta imagen de Ignacio, gráficamente tan innovadora, se aleja de la condición indéxica del medio cinematográfico, pues se lleva a cabo mediante una tecnología que no estaba disponible durante los años 60, la década donde esta escena particular tiene lugar. El tiempo aquí divide el presente, como señala Deleuze, “en dos direcciones heterogéneas, una de las cuales se lanza hacia el futuro mientras que la otra cae en el pasado”.<sup>1</sup>

La utilización de la tecnología digital por parte de Almodóvar en esta secuencia muestra cómo las huellas materiales y espectrales del trauma y los fragmentos de la memoria regresarán ominosamente del pasado o del futuro, configurando y afectando así la experiencia e interpretación de acontecimientos traumáticos no determinados, los cuales se asemejan en su diferencia. Por ejemplo, una de las escenas finales de *La mala educación* muestra a Ignacio muriendo a causa de una sobredosis de heroína. Aunque el hermano de Ignacio y el señor Berenguer, quien es el padre Manolo convertido o travestido ahora en un editor, sean los responsables de administrar la heroína a Ignacio, su muerte debido a la adicción se puede entender mejor como la última consecuencia de su tendencia hacia la autodestrucción y la autoaniquilación. Vemos la frente de Ignacio

---

<sup>1</sup> Citado en Garrett Stewart, “Vitagraphic Time”, *Biography*, vol. 29, núm. 1, University Of Hawaii Press, invierno 2006, p. 190. Traducido del original.

golpeándose lentamente con su máquina de escribir. Es importante señalar, en este contexto, que no se puede vivenciar la muerte propia. La muerte es un acontecimiento inevitable que nunca se vivirá realmente pues es “inconmensurable con los acontecimientos de la vida de uno” y, además, expone una “fractura entre el lenguaje cotidiano y otra forma de habla”.<sup>2</sup> En su reflexión sobre *El instante de mi muerte*, de Maurice Blanchot, Derrida asocia el momento de la muerte propia con una “experiencia no-vivenciada”. Derrida propone que “la muerte ya ha tenido lugar (...) Sin embargo, este pasado, sobre el cual testifico, es decir, mi propia muerte, nunca ha estado presente”.<sup>3</sup> La escena en la que vemos el rostro de Ignacio golpeándose con su máquina de escribir reverbera con la escena anterior de Ignacio cayendo sobre una roca. El acontecimiento de la muerte de Ignacio ya lo ubica fuera del mundo. Sin embargo, la reverberación de estas dos escenas pone de relieve la manera en que los restos de las experiencias traumáticas e inasimilables del pasado de Ignacio, así como los acontecimientos traumáticos e indeterminados del futuro, incluyendo el encuentro singular y autoaniquilante con el acontecimiento no-relacional de la muerte, se afectan unos a los otros abrumadoramente y penetran intensamente entre sí, perdurando además precariamente en el presente, como podemos ver en el encuentro de Ignacio con la muerte, tal como es actuada (*acted*) y revivida (*enacted*) por su hermano, o impresa en la última carta que Ignacio le escribe a Enrique. Desde esta perspectiva, la repetición compulsiva en *La mala educación* revela que el trauma regresa violentamente a lo Simbólico excediendo, más allá de la simbolización y articulación lingüística —la cual se articula a partir de su propio desdoblamiento y división, pues el trauma descubre la brecha que está cubierta por la representación simbólica—, una representación que se

---

<sup>2</sup> Richard Armstrong, *Mourning Films: A Critical Study of Loss and Grieving in Cinema*, McFarland & Co., Jefferson, Carolina del Norte, 2012, p. 9. Traducido del original.

<sup>3</sup> Maurice Blanchot, *The Instant of My Death / Jacques Derrida, Demeure: Fiction and Testimony*, Elizabeth Rottenberg (trad.), Stanford University Press, Stanford, 2000, p. 50. Traducido del original.

articula a partir de su aplazamiento o desplazamiento y, por tanto, produciendo una “escritura de otra manera a la escritura” que ya es una escritura-otra o una “escritura en lo Real”, lo cual apunta a su propia im-posibilidad.

El análisis de esta particular escena en *La mala educación* nos lleva a formular las siguientes preguntas sobre el cine de Pedro Almodóvar en general. Así pues, ¿hasta qué punto una preocupación por el trauma y la memoria ofrece una manera diferente de involucrarse con el trabajo de uno de los cineastas españoles y europeos más aclamados por la crítica y con mayor éxito comercial? ¿Y qué puede ofrecer la práctica cinematográfica de Almodóvar, tanto ética como políticamente, a las culturas “postraumáticas” tanto a nivel nacional como global, dado que su trabajo ha sido tachado de “apolítico” o “ahistórico”?<sup>4</sup> En este libro quiero proporcionar una reformulación crítica y teórica de un aspecto obviado en los estudios sobre el cine de Almodóvar: su compromiso con el pasado traumático, la memoria subjetiva y colectiva, así como los significados o implicaciones éticas y políticas que resultan de este compromiso. Exploro cómo su cine apunta al duelo o da fe de los rastros de traumas y fragmentos de memoria, prestando atención a los efectos tóxicos de dichos rastros, así como al potencial transformador de encontrarlos en el presente.

Me gustaría empezar reflexionando sobre la economía estética y psíquica de la huella.<sup>5</sup> Esta establece una tensión productiva entre la visibilidad y la invisibilidad, entre lo inteligible y lo ininteligible. La huella se encuentra en un punto ambivalente, pues es silenciosa y un residuo de lo que no puede ser significado. Apunta al otro primordial, un Otro pre o post-simbólico, lo que Parveen Adams llama el otro del

---

<sup>4</sup> Paul Julian Smith, *Desire Unlimited: The Cinema of Pedro Almodóvar*, Verso, Londres, 2014, p. 2.

<sup>5</sup> El término “fragmentos” no supone la recuperación completa, articulación o sutura de la memoria en una única narrativa, sino nuestro encuentro parcial, discontinuo y afectivo con la memoria tal como se transmite a través del medio cinematográfico en el presente. El término “rastros” no implica la destrucción del mecanismo cognitivo asociado con el evento traumático, sino nuestro encuentro con los residuos tardíos de experiencias traumáticas personales y compartidas, en tanto que se procesan o se acceden a través del cine. Tal encuentro con rastros de trauma puede o no ser transformador.

lenguaje y la representación.<sup>6</sup> Aunque la huella apunta a lo que está presente y ausente simultáneamente, no es solo el índice del evento traumático no simbólico (asociado al plano de lo Real); la huella indéxica es el evento traumático en sí, pues explora los límites de la subjetividad y la representación, señalando la ausencia de referentes alrededor de los cuales el evento traumático no simbólico puede volverse de otro modo precariamente presente.

Para Jacques Derrida, la huella apunta al comienzo absoluto, mientras que también indica la imposibilidad de encontrar cualquier signo del origen absoluto, por lo que es el índice de la desaparición del origen. Derrida define la “archi-huella” como la huella que se siente a medida que se borra a sí misma: “Como marca que se hace presente a través de su borradura, la huella es el origen del sentido, la ‘différance’ que abre la apariencia y el significado”.<sup>7</sup> Sin embargo, Derrida sugiere que la huella es también el índice de la no desaparición del origen, ya que fue constituida por un no-origen. Así que la huella es el “origen del origen”. Pero, si bien la huella funciona para Derrida como la alternativa a la “presencia”, esta no es simplemente la inscripción de la ausencia de otras presencias. La huella es tanto origen como ausencia.<sup>8</sup> Mi preocupación teórica por la relación entre estética, ética y trauma en el cine de Almodóvar se fundamenta en este aspecto de la huella: las múltiples y paradójicas conexiones, desconexiones o desplazamientos a través de los cuales la huella es precaria y tardíamente presente o diferida, repetidamente borrada y ausente, no representada y transformada, y mediante los cuales inscribe y transmite la significación. Es decir, la tensión establecida aquí entre presencia y ausencia es consistente con el proceso textual

---

<sup>6</sup> Parveen Adams, “The Art of Analysis: Mary Kelly’s *Interim* and The Discourse of the Analyst”, *October*, vol. 58, MIT Press, otoño 1991, p. 93.

<sup>7</sup> Jacques Derrida, *Of Grammatology*, Gayatri Spivak (trad.), Johns Hopkins University Press, Baltimore, 1998, p. 65. Traducido del original.

<sup>8</sup> Véase la discusión de Derrida sobre la noción de la huella en relación con la conceptualización de Freud de las huellas de la memoria (1972).

de presencias evasivas y ausencias presentes, la impresión e inscripción de los rastros de la escritura y el borrado de tales rastros que sostiene el cine de Pedro Almodóvar. Derrida asocia la concepción de Freud del aparato psíquico con la inscripción de un sistema de escritura y argumenta que la inscripción de huellas se basa en su borradura. La impresión de esos rastros ya se fundamenta en la iteración y la borradura de dichos rastros, y en su legibilidad e ilegibilidad.<sup>9</sup> Por tanto, apuntamos a esta relación ambivalente o lógica doble con respecto de la producción de la “escritura” cinematográfica de Pedro Almodóvar que se asocia a “la im-posibilidad de no escribir de otra manera”.

Más específicamente, ¿podemos enfocarnos en las implicaciones estéticas, éticas y potencialmente políticas con respecto de nuestro encuentro afectivo e interpretativo con la memoria en el cine de Almodóvar, ya sea la memoria subjetiva, compartida o ambas? ¿Hasta qué punto en el trabajo de Almodóvar encontramos o evitamos los rastros subjetivos y compartidos de los traumas y de los fragmentos de la memoria asociados, por ejemplo, con el terrorismo de Estado o la violencia patriarcal, los cuales no se excluyen mutuamente, sino que son co-sustanciales? ¿Están dichas huellas y fragmentos inscritos en sus películas, transmitidos a través del medio cinematográfico y actualizados en la memoria de nuestro cuerpo? ¿Hasta qué punto somos ética y políticamente transformados por dichos encuentros, o encuentros perdidos, con los rastros tardíos del trauma y de los fragmentos de la memoria? ¿Permanecemos afligidos por esta experiencia traumática? ¿Hasta qué punto podemos recuperar y re-inscribir en el presente aquello que había antes del trauma, para parafrasear a Suely Rolnik,<sup>10</sup> y así

---

<sup>9</sup> Jacques Derrida, “Freud and The Scene of Writing”, *Yale French Studies*, vol. 48, Yale University Press, 1972, pp. 112-113.

<sup>10</sup> “A Shift Towards The Unnamable”, en Guy Brett (ed.), *Cildo Meireles*, Tate Publishing, Londres, 2008, pp. 132-137.

superar los efectos tóxicos inscritos en la memoria del cuerpo, sin someternos o perpetuar una teleología reductora basada en la resolución o la cura?

Siguiendo estas preguntas debo señalar que, tanto en los estudios académicos españoles como en los angloamericanos, la investigación académica anterior ha considerado a Almodóvar como el cineasta más moderno —o (post) moderno— de todos los cineastas españoles. Cristina Moreiras propone que sus películas, particularmente las de los años 80, han contribuido constantemente a la imagen de Madrid como una ciudad del deseo y de la tolerancia. Dichas películas la representan como una de las capitales más modernas de Europa, y consecuentemente a España como una nación moderna, durante todo el período postfranquista. Por tanto, Almodóvar es susceptible a críticas negativas por contribuir a la cultura de amnesia favorecida por muchas instituciones españolas, puesto que se consideró que esta cultura era necesaria para crear una fase moderna y europeizante en la historia de España.<sup>11</sup> Por consiguiente, Moreiras señala que Almodóvar participó “en una imagen de una España democrática que privilegiaba a los sujetos alienados por el espectáculo de la realidad, ajenos a los procesos políticos, escépticos de cualquier tipo de ideología (excepto la del mercado), excluidos de su propia historia colectiva, y exclusivamente inmersos en una aparente superficialidad y banalidad”.<sup>12</sup> La atención rigurosa por parte de Moreiras a la articulación entre represión y desmentida del pasado por parte de los españoles, tal como se manifestaba en el cine de Almodóvar de los años 80, nos obliga a plantearnos las siguientes cuestiones. En primer lugar, si la adopción celebratoria de la (post) modernidad por parte de Almodóvar (y de la sociedad española en su conjunto) se puede interpretar como una liberación de las cargas psíquicas y sociales del pasado reciente; y, en segundo lugar, si dicha adopción se puede teorizar en términos del

---

<sup>11</sup> Cristina Moreiras, *Cultura herida. Literatura y cine en la España democrática*, Libertarias, Madrid, 2002, p. 28.

<sup>12</sup> *Ibid.*, p. 65.

trauma en el núcleo de la vida cotidiana con respecto de la condición (post) moderna que, en un contexto más amplio, David Harvey ha asociado con el advenimiento del capitalismo flexible y con el desarrollo económico cada vez más desigual.<sup>13</sup> Dicha globalización económica y tecnológica en España ha intentado borrar el “pasado rural”, como si este fuera una especie de “residuo histórico”, y reprimir o desmentir la pobreza urbana en España. Pero si este sistema está, paradójicamente, basado en la desigualdad social, ¿podemos dejar al descubierto el proceso desigual del desarrollo de la modernidad tardía y su colapso discontinuo en espacios liminales olvidados, como los suburbios de Madrid? ¿Podemos pensar en cómo el progreso y la modernización coexisten con la pobreza urbana y el “anacronismo” rural, o en cómo la fachada cosmética de la modernidad tardía coexiste con sus espectros fantasmáticos que regresan del pasado o del futuro, revelando así los fragmentos y las ruinas del presente para atormentar y fisurar la narrativa lineal del progreso histórico?

Me pregunto si estoy tratando de perpetuar o de decantarme por una comprensión psicoanalítica de la sociedad española contemporánea, la cual sigue estando asediada por los espectros del franquismo. De hecho, cabe destacar que mi enfoque en el trauma y en la memoria podría parecer estar al hilo del argumento propuesto por varios hispanistas, cuyo sofisticado enfoque en la fantología les ha permitido reflexionar productivamente sobre la memoria histórica en España mediante la exploración de cómo los espectros del franquismo regresan tardíamente en tanto que residuos de la amnesia colectiva, la borradora de las memorias traumáticas subjetivas y colectivas, que caracterizó la transición española de la dictadura a la democracia. En este caso, mi énfasis en el pasado espectral podría limitar mi lectura de las películas de Almodóvar a una continua mirada retroactiva, de vuelta al duelo o a una teorización

---

<sup>13</sup> *The Condition of Postmodernity: An Enquiry into The Origins of Cultural Change*, Wiley-Blackwell, Malden, Massachusetts, 1990.



tradicional del duelo, a los traumas del pasado histórico y al recuerdo de la dictadura franquista. Mi utilización de la fantología podría entonces parecer ignorar las complejas implicaciones teóricas que sustentan el concepto mismo de fantología: la espectralidad en tanto que elemento constitutivo del medio cinematográfico, las vicisitudes del presente o la promesa de un futuro incalculable y, sobre todo, para regresar al concepto del duelo, a intentar “ontologizar los restos, hacerlos presentes, *identificando* los restos corporales y *localizando* los muertos (...) saber quién y dónde, saber a quién pertenece verdaderamente el cuerpo y qué lugar ocupa, pues tiene que permanecer en su lugar”,<sup>14</sup> pues el duelo demanda que revivamos las memorias que nos vinculan a los muertos para finalmente abandonarlas y así poder asegurarnos de que seguimos vivos mientras que aquellos que nos dejaron, o que dejaron este plano, nos podrán dejar tranquilos para que ellos mismos puedan descansar en paz.

Planteo estos puntos porque cabe destacar que un enfoque en la cultura española contemporánea influido por el psicoanálisis ya se ha encontrado con cierto escepticismo o, más bien, se ha encontrado abiertamente con cierta hostilidad. En un número del *Journal of Spanish Cultural Studies*, editado por Jo Labanyi, dedicado a la política de la memoria en España, Ángel Loureiro pone en tela de juicio el valor de la teoría del trauma y el psicoanálisis en el trabajo académico sobre la especificidad histórica del contexto español, estableciendo así una división entre lo psíquico y lo político, o entre las experiencias subjetivas y compartidas. La distinción entre el trauma estructural, el cual es causado por acontecimientos psíquicos, y el trauma histórico, el cual es causado por acontecimientos externos, se atribuye al propio psicoanálisis. Este último se entiende como una ciencia o epistemología que se centra en la subjetividad individual a costa de obviar la historia colectiva. Loureiro sostiene que aquellos críticos culturales

---

<sup>14</sup> Jacques Derrida, *Specters of Marx: The State of Debt, The Work of Mourning and The New International*, Peggy Kamuf (trad.), Routledge, Londres, 1994, p. 9. Traducido del original.

que utilizan el psicoanálisis corren el riesgo de recurrir a metáforas simplistas y reductivas de patologías físicas y psíquicas que no toman en cuenta la complejidad de los procesos sociales, políticos, culturales o históricos.<sup>15</sup>

Sin embargo, Mignon Nixon nos recuerda que el psicoanálisis no puede disociarse de los acontecimientos históricos traumáticos. La teoría psicoanalítica en sí misma está inextricablemente vinculada a los traumas históricos y a la exploración del impacto de dichos acontecimientos traumáticos en el sujeto que ya es constituido a partir de su propia ruptura y fisura.<sup>16</sup> Por ejemplo, el texto de Freud de 1920, *Más allá del principio de placer*, el cual es una fuente indispensable para los estudios sobre el trauma, fue completamente condicionado por la destrucción que sufrió Europa durante la Primera Guerra Mundial. El trabajo psicoanalítico de Freud continuó considerando cuestiones sobre el trauma histórico colectivo, como por ejemplo su correspondencia con Albert Einstein, publicada bajo el título *¿Por qué la guerra?*, en 1933.<sup>17</sup> *Moisés y el monoteísmo*,<sup>18</sup> es otra referencia crítica para el estudio del trauma donde Freud establece una analogía entre los efectos del trauma en el individuo y la culpa colectiva en el núcleo de la cultura judía debido al acontecimiento del asesinato de Moisés, fundador y dotante de la cultura y las leyes judías.<sup>19</sup>

Más específicamente, *Moisés y el monoteísmo* es una fuente indispensable para la conceptualización que hace Derrida del archivo, concepto que Griselda Pollock denomina como “la textualización de la memoria cultural poblada por nuestras propias

---

<sup>15</sup> Ángel Loureiro, “Pathetic Arguments”, *Journal of Spanish Cultural Studies*, vol. 9, núm. 2, 2008, p. 225.

<sup>16</sup> Mignon Nixon, “Wars I Have Seen: Louise Bourgeois and Gertrude Stein”, trabajo inédito presentado en la *Louise Bourgeois Conference*, Tate Modern, Londres, octubre 2007.

<sup>17</sup> *Idem*.

<sup>18</sup> Sigmund Freud, *Moses and Monotheism, An Outline of Psycho-Analysis and Other Works (1937–1939)*, The Hogarth Press, Londres, 1964.

<sup>19</sup> Cfr. Roger Luckhurst, *The Trauma Question*, Routledge, Londres, 2008; y Julián Daniel Gutiérrez-Albilla, “Children of Exile: Trauma, Memory and Testimony in Jaime Camino’s Documentary *Los niños de Rusia* (2001)”, en Ann Davies (ed.), *Spain on Screen: Developments in Contemporary Spanish Cinema*, Palgrave Macmillan, Hampshire, 2011, pp. 129-150.

proyecciones y fantasías fantasmales, le encriptación de un registro consciente y una impresión inconsciente”.<sup>20</sup> Derrida cuestiona aquí la falta de compromiso con el psicoanálisis por parte del historiador del psicoanálisis Josef Hayim Yerushalmi en un estudio dedicado, paradójicamente, al fundador del psicoanálisis. Para Derrida, el archivo perpetúa la autoridad y la cuestiona y además retoma la teoría de Freud de que las repeticiones compulsivas son causadas por el impulso de muerte, proponiendo, por tanto, que son la condición de posibilidad de la creación del archivo, pues el archivo registra y conserva la información o la borra. Además, Derrida sitúa el archivo en un punto de tensión entre la monumentalización y la documentación del pasado, revelando así los rastros inquietantes del pasado. A pesar de que pueden borrarse del archivo, estas huellas cargan la promesa de un secreto oculto en un futuro impredecible.<sup>21</sup> Pollock nos recuerda que, para Derrida, la cultura, la historia y la tradición siempre dependen de la manera en que los espectros habitan el archivo. Por otro lado, el psicoanálisis, como práctica clínica y epistemológica, concibe la psique como un tipo de archivo de los deseos y temores arcaicos (pasados) que, como espectros inaccesibles, encriptados o tallados en nuestra psique, determinan inconscientemente nuestro presente y nuestro futuro.<sup>22</sup> Tales mecanismos subyacentes e inconscientes se extraen mediante la repetición en el encuentro psicoanalítico.

Pero nuestro énfasis no debe consistir en un método científico desapegado que intente encontrar la verdad histórica desde una posición externa. Debemos prestar atención a las huellas, los afectos o —para utilizar el término de Derrida— la impresión de la historia y la memoria inscritos precariamente en la subjetividad y que dejan su marca (invisible) en el cuerpo. Sostengo que dichas huellas de traumas históricos se

---

<sup>20</sup> Griselda Pollock, “Editor’s Introduction”, en G. Pollock (ed.), *Visual Politics of Psychoanalysis: Art and The Image in Post-Traumatic Cultures*, IB Tauris, Londres, 2013, p. 12.

<sup>21</sup> Jacques Derrida, “Archive Fever: A Freudian Impression”, en *Diacritics*, vol. 25, núm. 2, The John Hopkins University Press, verano 1995, pp. 9-63.

<sup>22</sup> Griselda Pollock, *op. cit.*, p. 11.

extraen a través de nuestro encuentro con el cine de Almodóvar en un presente que ya está “fuera de quicio”, y se traen a una presencia que no puede ser reificada más allá de la significación o a una ausencia que estructura la significación, es decir, el rastro no-presente y no-ausente que es siempre la condición de posibilidad de la significación. De modo que el psicoanálisis sigue siendo un marco epistemológico prometedor y un recurso crítico para pensar los traumas, tanto subjetivos como compartidos, en relación con el medio cinematográfico. Si el psicoanálisis es parte de la construcción dramática, o antidramática, de las películas de Almodóvar y un recurso o planteamiento teórico para pensar su cine, incluso cuando sus películas problematizan el psicoanálisis como un discurso epistemológico efectivo, todavía sostengo que mi utilización de la teoría del trauma y el psicoanálisis adopta y reproduce la propia actitud ambivalente por parte de Almodóvar hacia el psicoanálisis, así como las promesas (no cumplidas) y los fracasos de los estudios psicoanalíticos, del acontecimiento del psicoanálisis, para un devenir, una *futuridad* incalculable e impredecible. Es decir, mi objetivo en este trabajo no es permanecer nostálgico ante un supuesto apogeo del pensamiento psicoanalítico, ni enterrado en una melancolía sobre la obsolescencia o ausencia de la teoría psicoanalítica en los estudios sobre el cine español en general y los estudios sobre el cine de Almodóvar en particular. Tampoco es mi objetivo monumentalizar la teoría psicoanalítica, lo cual solo la relegaría firmemente al pasado, es decir, la relegaría así a una memoria fija únicamente anclada en el pasado.

Jacques Lacan asocia la temporalidad de la historia personal con el futuro anterior: “Lo que se realiza en mi historia no es ni el pasado definido en tanto que fue, pues ya no es más, ni tampoco el pasado perfecto en tanto que ha sido en lo que soy, sino más bien el futuro anterior en tanto que habré sido, dado que soy en el proceso de

devenir”.<sup>23</sup> Así pues, para el psicoanálisis como para todo lo demás, el pasado se cambia por el futuro que se aproxima. Si entendemos el acontecimiento del psicoanálisis en términos del trabajo filosófico de Badiou, la existencia de dicho acontecimiento se fundamenta en su iteración subsiguiente por parte de aquellos afectados por él a través de sus actos de fidelidad. Como explica la historiadora de arte Rosalyn Deutsche, para Badiou “el acontecimiento es una especie de suplemento de un destello que le sucede a una situación; estalla como en llamas y emite una luz que desaparece, dejando un ‘rastros’ en la situación, una especie de imagen remanente que remite al acontecimiento desaparecido y que guía la fidelidad del sujeto”.<sup>24</sup> Si el psicoanálisis se considera un acontecimiento, los efectos no agotados de dicho acontecimiento pueden actualizarse posteriormente o tardíamente a través de un constante e inacabado proceso de aplazamiento no lineal y mediante nuestros actos persistentes, contingentes y heterogéneos de fidelidad.

Pero cualquier lectura del cine de Almodóvar debe prestar atención a la idea de que algunas de las preocupaciones formales y temáticas de sus últimas películas pueden haberse originado y desarrollado a partir de sus primeras películas, sin que esto implique un enfoque directo y lineal. Marsha Kinder describe este arco orgánico y creativo en el cine de Almodóvar y en la praxis de lectura de sus películas aludiendo al término “retroserialidad”. Kinder explica: “Propongo que sus películas evocan cada vez más los trabajos anteriores (tanto sus propios intertextos como los intertextos de otros), lo cual nos lleva a leer sus películas como una saga en curso y a reorganizarlas en

---

<sup>23</sup> Jacques Lacan, “The Function and Field of Speech and Language in Psychoanalysis”, en *Écrits: A Selection*, Bruce Fink (trad.), W.W. Norton & Company, 2002 [1953]. Traducido del original.

<sup>24</sup> Citado en Griselda Pollock, “Is Feminism a Trauma, a Bad Memory, or a Virtual Future?”, en *Differences: A Journal of Feminist Cultural Studies*, vol. 27, núm. 2, 2016, p. 42. Traducido del original.

agrupamientos en red”.<sup>25</sup> Kinder responde aquí a aquellos críticos que practican una “hermenéutica de la sospecha”, quienes buscan elementos repetitivos en las películas de Almodóvar, incluyendo las referencias implícitas y explícitas a intertextos cinematográficos, identificando así dichas repeticiones como atajos creativos. La noción de “retroserialidad” que Kinder propone ofrece también una interpretación teóricamente más sofisticada de una noción de repetición asociada a la generación de diferencias dentro de la repetición en el cine de Almodóvar. Este concepto se puede utilizar para establecer un diálogo entre la obra del director español y las reflexiones filosóficas de Deleuze sobre la repetición y la diferencia, y la diferencia dentro de la repetición, lo cual subraya la complejidad epistemológica de estos conceptos en el cine de Almodóvar. Francisco José Martínez Martínez<sup>26</sup> describe el trabajo de Deleuze como un cuestionamiento de la distinción platónica entre la Idea (esencias inteligibles) y la copia (apariencias sensibles). Deleuze sostiene que uno debe prestar atención al concepto del simulacro pues la copia o la falsa apariencia y el simulacro, el parecer o el aparecer, no son sinónimos. Aunque ambos se parezcan a la Idea, el simulacro subvierte la lógica que sustenta la distinción entre la Idea y la copia, rechazando así la jerarquía que se establece en dicha lógica. Deleuze introduce además el concepto de “fantasma”, el cual se constituye a través de la repetición de varios simulacros entre los cuales se establecen resonancias y así la repetición se vuelve creativa. Para Deleuze, el fantasma no es una repetición de un acontecimiento pasado, sino la relación que se establece entre un acontecimiento real y uno virtual, el cual tiene lugar en el presente sin haber existido en el pasado. Como muestra Martínez Martínez, para Deleuze la repetición no es simplemente la repetición de lo mismo sino más bien un poder creativo que produce

---

<sup>25</sup> Marsha Kinder, “All About The Brothers: Retroseriality in Almodóvar’s Cinema”, en Brad Epps y Despina Kakoudaki (eds.), *All About Almodóvar: A Passion for Cinema*, University of Minnesota Press, Minneapolis, 2009, p. 269. Traducido del original.

<sup>26</sup> *Ontología y diferencia: la filosofía de Gilles Deleuze*, Orígenes, Madrid, 1987.

diferencia. El simulacro no es, entonces, la repetición de un simulacro pasado, sino la actualización de un simulacro virtual que no ha existido todavía. Sin embargo, Martínez Martínez se pregunta si esta diferencia todavía está limitada por el concepto de representación asociado a la mimesis y a la ontología. Deleuze explica que “la representación fue definida por ciertos elementos: la identidad con respecto de los conceptos, la oposición con respecto del juicio, la semejanza con respecto de los objetos. La identidad del concepto no especificado constituye la forma de lo mismo con respecto del reconocimiento”.<sup>27</sup> Martínez Martínez continúa explicando que Deleuze distingue entre una representación que se limita a lo finito y una representación que se abre a lo infinito, ya sea lo infinitamente diminuto o lo infinitamente inmenso. Sin embargo, para Martínez Martínez ninguno de estos conceptos de representación apunta a una diferencia irreductible y no mediada, pues hay que establecer una distinción entre una repetición definida como una repetición de lo mismo (en otras palabras, la copia del original) y una repetición que afirma una diferencia, una repetición que se abre a lo nuevo, lo irreductible, lo irremplazable, lo único, lo singular. Esta diferencia sin un concepto excede la Idea, ya que no puede estar contenida dentro de la representación o la mediación. La repetición se convierte así en el eterno retorno de una diferencia heterogénea que apunta a un futuro virtual. Desde esta perspectiva, nuestro encuentro con las películas repetitivas, aunque diferentes, de Almodóvar apunta a lo que está más allá de la representación y la mediación (volveré sobre este punto en breve): a una afirmación de la alteridad; a diferentes intensidades, multiplicidades, cualidades y potencialidades mediante las cuales “el pensamiento nos llega”;<sup>28</sup> a la formulación de preguntas en lugar de encontrar soluciones; a lo virtual en lugar de lo posible; a lo Real en lugar de lo actual. Las películas de Almodóvar nos ayudan, por tanto, a pensar sobre

---

<sup>27</sup> *Difference and Repetition*, Paul Patton (trad.), Columbia University Press, Nueva York, 1994 [1968], p. 137. Traducido del original.

<sup>28</sup> *Ibid.*, p. 144. Traducido del original.

la relación entre la repetición y la diferencia más allá de un marco o una lógica asociada con el pensamiento de lo mismo. Sin embargo, particularmente en sus películas más recientes como *La mala educación* o *La piel que habito* (2011), nuestro encuentro con el cine de Almodóvar nos conduce a reflexionar más explícitamente sobre la forma en que la condición de la imagen cinematográfica da fe de y vuelve a vivenciar las huellas del pasado traumático, y funciona como mediación entre o encuentra experiencias individuales y compartidas en la compleja relación entre la estética, la ética y el trauma.

Esta relación entre la estética, la ética y el trauma plantea la cuestión de cómo el cine de Almodóvar negocia las propiedades miméticas del cine y sus propiedades afectivas, problematizando así la división entre lo que puede representarse y lo que no puede ser representado o la relación entre la mediación representativa y la inmediatez ética. Curiosamente, Jacques Rancière critica el énfasis de Jean-François Lyotard en la incapacidad del arte de captar o capturar el acontecimiento (traumático) a través de su concepto del “*différend*”. Rancière sostiene que el concepto de Lyotard del “*différend*” subyuga el régimen estético ante las ruinas de la modernidad a la dimensión ética. Dado que Rancière está interesado en la afirmación o producción de nuevas formas de subjetivación política, el filósofo francés se opone a lo que considera el giro ético de Lyotard. Rancière considera que el planteamiento teórico de Lyotard no permite la posibilidad de pensar la estética en relación con las acciones políticas impredecibles y potencialmente emancipadoras más allá del espectáculo del mundo en el futuro.<sup>29</sup> Pero, al hilo del argumento de Pollock, yo identifico la “estética” como un proceso del conocimiento más allá de la cognición y como un proceso sensorial más allá de la percepción.<sup>30</sup> Por tanto, al centrarnos en las huellas perceptibles e imperceptibles, podemos asociar el cine de Almodóvar con una práctica cinematográfica/estética que

---

<sup>29</sup> Jacques Rancière, *The Future of the Image*, Verso, Londres, 2007.

<sup>30</sup> Griselda Pollock, “Editor’s Introduction”, *op. cit.*, p. 12.



encuentra “algunos elementos afectivos capaces de cambiarnos de manera subjetiva y colectiva que no llegan a contener el acontecimiento en formas finitas”.<sup>31</sup> Nos inspiramos en el énfasis de Bracha Ettinger en un recurso psíquico “matricial” que puede o no puede ser utilizado para pensar en la capacidad de la *respons(h)abilidad*: nuestra capacidad para responder al sufrimiento del otro. En otras palabras, las condiciones trans-subjetivas de nuestra subjetivación, la cuales están asociadas para Ettinger a nuestra “íntima subjetividad co-humana”,<sup>32</sup> pueden conducir a nuestra forma ética de estar en un mundo tangible habitado por una pluralidad de seres. En lugar de pasar por alto lo político, ya sea a nivel macro o micro, deberíamos enfatizar las transformaciones de nuestras percepciones a través de la experiencia estética y de nuestra manera ética de relacionarnos con los otros irreductibles. Dichas transformaciones a nivel inconsciente y micro-político pueden conducir potencialmente a conscientes —aunque incalculables— decisiones y acciones macro-políticas en un futuro impredecible. Nuestro compromiso con el cine de Almodóvar evoca las huellas del trauma y los fragmentos de la memoria provocando quizás una reverberación en nuestras subjetividades y nuestros cuerpos sin hacernos sucumbir a una identificación excesiva con el sufrimiento de los otros, pues dichas huellas del trauma y fragmentos de la memoria “inciden tanto en la realidad concreta como en la realidad intangible”.<sup>33</sup>

Por tanto, enriquecemos nuestra lectura de las películas de Almodóvar prestando atención a los argumentos recientes sobre “la recuperación de la memoria histórica”, reconceptualizando así algunos de los debates sobre el trauma y la memoria. Por ejemplo, aunque el régimen franquista cambió dramáticamente a lo largo de sus casi cuarenta

---

<sup>31</sup> Griselda Pollock, *After-affects/After-images: Trauma and Aesthetic Transformation in the Virtual Feminist Museum*, Manchester University Press, Manchester, 2013, pp. 26-27.

<sup>32</sup> En Griselda Pollock, “Editor’s Introduction”, *op. cit.*, p. 16. Traducido del original.

<sup>33</sup> Suely Rolnik, “Deleuze, Schizoanalyst”, en Monika Szewczyk, Chus Martínez y Nicolaus Schafhausen (eds.), *Manon de Boer: The Time That is Left*, Frankfurter Kunstverein, Frankfurt, 2008, p. 155. Traducido del original.

años de existencia, tomo prestado los argumentos propuestos por Rolnik para insistir en que bajo una dictadura militar casi no hay espacio, ya sea físico o simbólico, que pueda escapar de su omnipresencia. Dicho régimen totalitario restringe casi cualquier “movimiento vital”, crea “un estado de alerta permanente” y una “imposibilidad casi total de descanso”.<sup>34</sup> El terrorismo de Estado que caracterizó al régimen franquista durante gran parte de su existencia se impuso en casi todos los espacios y en la subjetividad de casi todos los agentes. En este contexto, sostengo que el concepto de trauma puede ser útil para pensar cómo la marca sensorial o los efectos del trauma, así como sus rastros y los fragmentos de la memoria, pueden actualizarse en nuestros cuerpos y psiques, sin perpetuar necesariamente una repetición melancólica de los síntomas traumáticos o sin conducir a una clausura del pasado después del trabajo elaborativo.

Freud distingue entre el duelo, en el que el sujeto sufre la pérdida del objeto, y el estado patológico de melancolía, el cual tiene lugar dentro del dominio del narcisismo. Tanto el duelo como la melancolía resultan en una “pérdida de interés en el mundo exterior, en la medida en que no se recuerda [al objeto perdido] —la misma pérdida de capacidad para adoptar cualquier nuevo objeto de amor (lo que significaría reemplazarlo) y el mismo distanciamiento de cualquier actividad que no esté relacionada con pensamientos sobre dicho objeto perdido—”.<sup>35</sup> Pero mientras que el duelo es un proceso de reelaboración de la pérdida con el fin de que el sujeto pueda eventualmente cortar su apego al objeto perdido y así aceptar gradualmente su pérdida, en el estado de melancolía la pérdida del objeto odiado-amado se incorpora al sujeto, por lo que dicha pérdida se internaliza sin que esta sea mediada por la conciencia.

---

<sup>34</sup> Suely Rolnik, “A Shift Towards the Unnamable”, *op. cit.*, p 134. Traducido del original.

<sup>35</sup> Sigmund Freud, “Mourning and Melancholia”, en Leticia Glocer Fiorini, Sergio Lewkowicz y Thierry Bokanowski (eds.), *On Freud’s “Mourning and Melancholia”*, Karnac Books, Londres, 2009, p. 45. Traducido del original.

Aunque la distinción que establece Freud entre el duelo y la melancolía parece conllevar a una “cura” teleológica, Tammy Clewell sostiene que podemos socavar dicha distinción, pues la pérdida del objeto amado y el impacto del acontecimiento traumático dejan un residuo en el sujeto, el cual ya está siempre habitado por una alteridad radical que excede y precede al propio sujeto.<sup>36</sup> Dicho residuo, dicha alteridad, hace imposible reelaborar completamente el trauma e insisto, además, en que el rastro de la alteridad es la condición de posibilidad de la subjetivación, una subjetivación que ya está siempre fisurada por la relación entre el yo y el otro irreductible, entre el otro irreductible en el yo y la otredad del otro. Como argumenta Darian Leader: “el mismo proceso por el que Freud caracterizó la identificación melancólica se utilizó posteriormente para describir la constitución real del ser humano. [Freud] subrayó que nuestros egos se componen de todas las huellas restantes de nuestras relaciones abandonadas”.<sup>37</sup> Así pues, Leader nos permite pensar en la constitución de la subjetividad a través de nuestra experiencia y el registro de la pérdida ya sea pasada o futura.

Idelber Avelar aborda la distinción entre la melancolía y el duelo, y la problemática presencia del residuo del trauma histórico en el contexto de la América Latina posterior a las dictaduras militares del Cono Sur. Al hilo del argumento de Freud en “Duelo y melancolía”, y no del argumento propuesto en “El ego y el id” —donde ya problematiza dicha distinción, como he explicado previamente—, Avelar argumenta que el duelo implica un olvido activo puesto que el sujeto realiza una “operación metafórica mediante la cual el objeto perdido se subsume bajo un objeto de afecto recientemente encontrado”.<sup>38</sup> Avelar es muy crítico con este proceso, el cual asume, por

---

<sup>36</sup> Tammy Clewell, “Mourning Beyond Melancholia: Freud’s Psychoanalysis of Loss”, *Journal of the American Psychoanalytical Association*, vol. 52, núm. 1, 2004, pp. 43-67.

<sup>37</sup> Darian Leader, *The New Black: Mourning, Melancholia and Depression*, Graywolf Press, Minneapolis, 2008, p. 55. Traducido del original.

<sup>38</sup> Idelber Avelar, *The Untimely Present: Postdictatorial Latin American Fiction and the Task of Mourning*, Duke University Press, Durham, 1999, p. 4. Traducido del original.

ejemplo, una concepción tradicional del sujeto unificado. De hecho, para Derrida, en su lectura de la re-interpretación de Nicholas Abraham y Mária Török de los conceptos de duelo y melancolía en la teoría de Freud, el proceso de “introyección” se asocia a la asimilación por parte del sujeto que practica el duelo de aspectos del otro, haciéndolos parte y así expandiendo su propio yo. Por otro lado, la fantasía de “incorporación” se fundamenta en el rechazo por parte del sujeto de “tragarse” la pérdida, canibalizando por el contrario el objeto que desaparece y se esconde en la cripta, la cual sintomatiza la construcción secreta que el sujeto ha realizado dentro de él. Sin embargo, para Derrida, el otro irreductible ya es siempre irremplazable, pues permanece siempre una “sustitución no-sinónima”. Por tanto, los conceptos de introyección e incorporación nunca pueden excluirse mutuamente, dado que “todo se juega en una línea fronteriza que divide y opone estos dos términos”.<sup>39</sup> Es decir, el duelo exitoso consistiría en una “fidelidad infiel” por parte del sujeto, quien, al interiorizar completamente al otro y su exterioridad infinita, destruiría su alteridad radical. Por el contrario, aunque la fantasía de incorporación sí que retiene dicha otredad radical, esta relación se fundamenta en una topografía fija que es paradójicamente más fluida en el proceso de introyección. Por tanto, la supervivencia del sujeto depende de esta doble lógica basada en la interiorización y la resistencia a esta del otro radical muerto. Así pues, el otro muerto irreductible apunta hacia la imposibilidad del duelo, es decir, un duelo originario, como fracaso constitutivo del sujeto y de su relación con la alteridad del otro que excede y precede al sujeto. Para retomar el planteamiento teórico de Avelar, dicha subsunción del objeto perdido debe interpretarse como un síntoma patológico del olvido pasivo que sufre la sociedad latinoamericana posdictatorial. El sistema neoliberal actual, el cual fue implementado por las propias dictaduras, se basa en el olvido del pasado y en someter el

---

<sup>39</sup> Jacques Derrida, “Foreword”, en Nicholas Abraham y Mária Török, *The Wolf Man’s Magic Word: A Cryptonymy*, Nicholas Rand (trad.), University of Minnesota Press, Minneapolis, 1986, p. xvi. Traducido del original.

tiempo a un presente perpetuo. Pero, como señala Derrida, un duelo exitoso y completo es (o debería ser) una tarea imposible. Para Avelar, la literatura revela el residuo o la huella que permanece en la sustitución de nuevos objetos por aquellos ausentes, apuntando así hacia las potencialidades éticas y políticas del proceso del duelo.

Estos planteamientos teóricos no suponen que debamos instrumentalizar los acontecimientos traumáticos o abogar por una posición depresiva y melancólica, una posición que supondría permanecer inmovilizado por el impacto de los acontecimientos traumáticos, cuyos efectos no transformados están enterrados o encriptados en la psique o en el cuerpo.<sup>40</sup> En su estudio sobre la “identificación encriptada”, Abraham y Török utilizan el concepto de “fantasma” para explorar cómo los acontecimientos traumáticos permanecen enterrados (encriptados) en la psique sin que el sujeto pueda procesarlos cognitivamente, produciendo así dolorosos y no-transformados efectos sensoriales y afectivos en el ego dañado.<sup>41</sup> El fantasma habita secretamente en esta cripta, pero el sujeto, aunque esté empujado por él, no se relaciona con sus consecuencias. Por tanto, el fantasma asedia todas las relaciones del sujeto, asociadas a la transferencia y la contra-transferencia en el psicoanálisis, incluyendo las relaciones de amor del sujeto. Sin embargo, el concepto de “trauma encriptado” no relega el trauma al olvido sino, más bien, la encriptación traumática implica que la experiencia traumática permanece enterrada, congelada, no transformada en nuestra psique. Cuando la cripta se derrumba, la intensidad afectiva del trauma desintegra la estructura mediante la cual habíamos tratado de contener la experiencia traumática, una estructura que ya es constituida en sí por el fracaso del duelo en tanto que condición de posibilidad del propio dirigirse. Así pues, enfatizamos la imposibilidad de completar el trabajo elaborativo para articular una afirmación del potencial ético y político del duelo, tanto subjetiva como socialmente. El

---

<sup>40</sup> Cfr. Nicholas Abraham y Mária Török, *The Shell and The Kernel*, University of Chicago Press, Chicago, 1994.

<sup>41</sup> *Idem.*

acontecimiento traumático se puede transformar estéticamente en y a través del cine de Almodóvar sin caer en la articulación de una ficción de redención. Más bien, en su trabajo cinematográfico, los efectos y los afectos perceptibles e imperceptibles del acontecimiento traumático se convierten en una alteridad radical, inimitable e irremplazable. Dicha alteridad resiste la comodificación de la memoria como, por ejemplo, en nuestras prácticas de conmemoración, las cuales consisten en el olvido de aquellas memorias que no puedan ser reificadas y, al mismo tiempo, también amenaza la ofuscación del pasado en la que se basa nuestro orden neoliberal actual.

Mi énfasis en una temporalidad psicoanalítica, la cual Freud llamó *Nachträglichkeit*,<sup>42</sup> puede parecer obviar reflexiones con un enfoque más histórico sobre el poder, para regresar a la crítica al psicoanálisis que Loureiro propone. En lugar de enfatizar el tiempo histórico, es decir, una concepción lineal del tiempo homogéneo que supone un desarrollo histórico unidireccional, nos centrarnos aquí en cómo algunos de los horrores del pasado informan y se traducen, aunque no se sustituyen, en formas de violencia inherentes al poder soberano moderno sin caer en una concepción liberal de la soberanía asociada a un discurso sobre la dominación, precisamente porque el concepto de soberanía liberal se funda en la posibilidad de que el soberano liberal no controle los elementos incalculables que exceden las operaciones de su propia maquinaria. Si los efectos tóxicos de la lógica “concentracionaria”, por ejemplo, y los horrores del pasado pueden contaminar la memoria del cuerpo, y el concepto de soberanía hiperbólica continúa infiltrándose o repitiéndose de manera diferente en nuestra cultura neoliberal contemporánea, estas formas de violencia son efectivamente parte integral del poder soberano moderno, una forma de poder basada en sus múltiples e interminables divisiones y en sus incalculables fracasos, impotencia e inconsistencias. Pero, ¿reduce

---

<sup>42</sup> Jean Laplanche, “Notes on Afterwardness”, en John Fletcher (ed.), *Essays on Otherness*, Routledge, Londres, 1999, pp. 260-265.

este enfoque psicoanalítico los complejos y polémicos procesos históricos, sociales y culturales contruidos a partir de múltiples capas a una única categoría analítica de trauma? ¿Impide dicha reducción el reconocimiento crítico y la comprensión del pasado histórico al correr el riesgo de traducir los traumas individuales a un trauma colectivo? En su reflexión sobre la imbricación del trauma individual con el colectivo, Pollock y Silverman argumentan que “una magnificación del trauma vivenciado individualmente (...) puede conducir a la experiencia compartida colectivamente”.<sup>43</sup> Pollock señala que un enfoque en el trauma nos permite comprender cómo se producen los acontecimientos traumáticos sin que nosotros los registremos o procesemos completamente, debido a la falta de recursos representativos y cognitivos. Sin embargo, ya sea debido a que hayamos o no participado, sufrido o no dichos eventos traumáticos, podemos volver a involucrarnos colectiva y tardíamente con los residuos de estas experiencias dolorosas. En este contexto, se socava la distinción entre experiencias individuales y colectivas, pues los traumas individuales son transmitidos por la cultura colectiva mientras que, por otro lado, el legado colectivo de estos acontecimientos traumáticos afecta a los sujetos individuales. La condición tardía del trauma puede inscribirse en el medio cinematográfico o transmitirse en el encuentro con la práctica cinematográfica/estética.<sup>44</sup> El trauma también supone una concepción no lineal del tiempo y esta temporalidad antiteleológica se concibe como una especie de “palimpsesto”. Silverman afirma que, en la temporalidad no lineal del trauma, los rastros de experiencias individuales o compartidas pueden confundirse, sin que esto produzca una sustitución sinónima, con los rastros latentes de otro acontecimiento, ya sea anterior o posterior. De esta manera, “la totalidad se convierte en una superposición

---

<sup>43</sup> Griselda Pollock y Max Silverman, “Concentrationary Cinema”, en G. Pollock y M. Silverman (eds.), *Concentrationary Cinema: Aesthetics as Political Resistance in Alain Resnais’s Night and Fog (1955)*, Berghahn Books, Nueva York, 2011, p. 30. Traducido del original.

<sup>44</sup> Griselda Pollock, *After-affects/After-images*, op. cit.

de huellas interconectadas”, de experiencias individuales y compartidas de acontecimientos diferentes pero similares.<sup>45</sup> Por tanto, un abordaje de la complejidad de las experiencias traumáticas individuales y compartidas en y a través del cine de Almodóvar requiere que situemos nuestro planteamiento teórico y crítico más allá de una narrativa lineal del progreso histórico y una concepción teleológica de la historia.

En conclusión, esta conexión entre las teorías del trauma y el cine de Almodóvar pone de relieve el imposible proceso del trabajo elaborativo de los acontecimientos traumáticos, y ser conscientes de esta imposibilidad se convierte paradójicamente en la condición de posibilidad para pensar las transformaciones éticas y políticas en un incalculable futuro por venir. Nuestro encuentro con el acontecimiento traumático a través del cine de Almodóvar no nos conduce únicamente a un compromiso responsable y calculable con el pasado. La relación entre la práctica y la experiencia estética puede crear las condiciones de posibilidad para “atestiguar-con” (es decir, ser testigo de y dar fe con el otro irreductible de las huellas del trauma y los fragmentos de la memoria), y por tanto compartir el sufrimiento de un otro irreductible. Esto se compara con el concepto de “hospitalidad” de Lévinas y Derrida, por un lado, y con el concepto de Ettinger de “hospitalidad compasiva”, por otro. La noción de “hospitalidad” se funda en la imposibilidad de tomar decisiones calculables por parte de sujetos autónomos sobre las condiciones de recibir al otro. Es decir, la hospitalidad implica una apertura incondicional hacia el otro irreductible, reconociendo así una heterogeneidad que no puede ser totalmente capturada dentro del conocimiento y poniendo de relieve la vulnerabilidad del sujeto. El acontecimiento traumático irreductible vibra en nuestro cuerpo y en nuestra psique en tanto que es índice de una hospitalidad incondicional “imposible” que consiste en el respeto por la singularidad de la ruptura incalculable e

---

<sup>45</sup> Max Silverman, “Fearful Imagination: Night and Fog and Concentrationary Memory”, en G. Pollock et al. (eds.), *Concentrationary Cinema*, 2011, p. 206. Traducido del original.



indeterminada del acontecimiento traumático<sup>46</sup> ya que, en el caso del cine de Almodóvar, esta apertura y hospitalidad deriva de la percepción y la cognición, así como del afecto y la sensación. La noción de Ettinger de “hospitalidad compasiva” es la manifestación de un gesto ético y potencialmente político asociado a la capacidad psíquica de anhelar una respuesta a la llamada del otro irreductible, pero se refiere a un otro irreductible todavía trans-conectado. En el punto crucial del momento ético, la subjetividad matricial entra en el sujeto individual para transformar su estructura desde dentro (*with-in*).<sup>47</sup> El énfasis de Ettinger en los encuentros-acontecimientos trans-subjetivos y en la hospitalidad compasiva nos permite pensar el cine de Almodóvar como un proceso estético mediante el cual podemos llegar a “atestiguar-con” el otro irreductible. Es entonces, entre otros momentos, cuando el paso de lo estético a lo ético se revela como una posibilidad original incrustada especialmente en la esfera del arte. Desde esta perspectiva podemos, quizá, transportar y transformar las huellas del trauma irreductible del otro y los fragmentos de la memoria, estar vinculados-en-el-borde con el otro sin fusionarnos, rechazar o asimilar al otro vulnerable en un fragilizador encuentro-acontecimiento trans-subjetivo que es, sin embargo, ético y potencialmente político. Si el medio cinematográfico participa en la transformación de nuestra conciencia de la realidad, Almodóvar propone una “ética de escuchar y de mirar” que nos ayuda a sostener una variedad de vidas diferentes y animarnos a luchar por un mundo donde prestemos una atención mucho más profunda al cuidado y la com-pasión en aras de

---

<sup>46</sup> Cfr. Domingo Fernández Agis, “Tiempo, política y hospitalidad. Una reflexión desde Derrida y Lévinas”, *Isegoría. Revista de Filosofía Moral y Política*, núm. 40, 2009, pp. 191–202; y François Raffoul, “Derrida et L’éthique de l’im-possible”, *Revue de Métaphysique et de Morale*, vol. 53, núm. 1, 2007, pp. 73-88.

<sup>47</sup> Julián Daniel Gutiérrez-Albilla, “Introducción a Bracha L. Ettinger”, en Bracha L. Ettinger, *Proto-ética matricial. Ensayos filosóficos sobre el arte y el psicoanálisis*, Gedisa, Barcelona, de próxima aparición.

sostener la seguridad y la dignidad de todos los otros y sus maneras diferentes de “estar en el mundo”, sus formas de vivir y de morir en sus diferencias irreductibles.<sup>48</sup>

---

<sup>48</sup> Griselda Pollock, “Feminist Shamelessness”, trabajo inédito presentado en *Sex and Shame in the Visual Arts*, Tate Modern, Londres, diciembre 2008.