

revista

f@ro

Vol. 2, N°22 (II Semestre 2015) – Faro Fractal

Págs. 93-108

Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Playa Ancha

Valparaíso, Chile | e-ISSN 0718-4018

<http://www.revistafaro.cl>

El cuerpo equivocado: Nociones de biopolítica en *La piel que habito* (2001) de Pedro Almodóvar

The wrong body: Notions of biopolitics in *The Skin I Live In* (2001) of Pedro Almodóvar

Andrea Verónica Pajón

Centro de Estudios Avanzados

Universidad Nacional de Córdoba, Argentina

pandreave@gmail.com

Recibido: 22 julio 2015

Aceptado: 14 diciembre 2015

Resumen • Una de las últimas películas del afamado director manchego que puso a críticos y analistas de cine, prensa de por medio, a debatir en desacuerdo sobre los límites de la representación cuando el tema de la composición versa sobre bioética, delito sexual y deseo, los congrega también en torno a dos acuerdos: la escena prescindible de un personaje extranjero disruptivo y el silencio o la ausencia aparente de “la cuestión de género”. La visibilidad y el reconocimiento del género se ajustan a una prenda de vestir, un body carnal primero y luego un vestido que la co-protagonista luce hacia el final de la trama como señal de identidad, cuando al encuentro con su madre y tras la fuga del cigarral convertido en una tumba, le dice: soy Vicente. La preocupación por los límites en el ejercicio de la medicina quirúrgica sobre la que habla, en alguna medida, el film, se traslada, en las repercusiones, a la inquietud sobre los límites de lo representable. *La piel que habito* narra una crónica de venganza y un cuento moral, una historia de supervivencia frente a la ley del deseo, donde el discurso sobre el género puede leerse en términos de habitar una piel y queda en suspenso o como promesa de compensación final, como una carta que uno abre cuando está

solo.

Palabras clave • Biopolítica – cine – género – cuerpo – deseo.

Abstract • One of the last films of the famed Spanish director who made cinema critics and analysts, press through, to debate in disagreement on the limits of representation when the subject of the composition is about bioethics, crime and sexual desire, congregates them also around two agreements: the dispensable scene of a disruptive foreign character and the silence or apparent absence of "the gender issue". The visibility and recognition of gender adjusts to an article of clothing, a carnal body first and then a dress worn by the co-protagonist toward the end of the frame as a sign of identity, when meeting his mother and after the escape from the cigarral turned in a tomb, says: I am Vicente. Concerns about limits in the exercise of surgical medicine on which versa, to some extent, the film, moves into the repercussions, to the concern about the limits of the representable. The Skin I Live narrates an account of revenge and a morality tale, a story of survival against the law of desire where the discourse on gender can be read in terms of live in a skin and stays in suspense or as promise of final compensation, like a letter that one opens when is alone.

Key Words • biopolitics – cinema – gender – body – wish.

El umbral

Una de las últimas película del afamado director manchego que puso a críticos y analistas de cine, prensa de por medio, a debatir en desacuerdo sobre los límites de la representación cuando el tema de la composición versa sobre bioética, delito sexual y deseo, presenta un escenario de escisiones que muestra la falla del sujeto moderno y de sus correspondientes divisiones clasificatorias. Un individuo con dos nombres, dos hermanos de diferentes padres, un cirujano que se debate entre el pasado y el presente: cuestionan la falsa división entre el cuerpo y la mente, la biología y los vínculos, la identidad y la diferencia.

De esta manera inicia un relato en el contrapunto de fronteras y mezclas, versa sobre los límites de la transgénesis con seres humanos, se tensa en el exceso de la representación de crudeza y discontinuidades temporales, transita el terror, la ciencia ficción y el *noir*, diseñando un recorrido de contornos difusos, donde la dimensión material del cuerpo y de lo que pasa entre los cuerpos desafía los parámetros representacionales.

El planteo se aproxima a ciertas nociones heredadas de los debates en torno a la biopolítica, un campo de discusiones que reconoce la intervención de los Estados en la gestión de la vida, por medio de operaciones que reconfiguran distancias y articulaciones entre interior y exterior de sujeto, cuerpo, biología y cultura, más allá o más acá de la vida en tanto extensión o duración.

En términos de Foucault, el derecho del soberano -heredado de la *patria potestas*- que se formula como “de vida y de muerte”, que en realidad era el derecho de “hacer morir” o de “dejar vivir”, fue reemplazado por el de “hacer vivir” o de “rechazar hacia la muerte” mediante operaciones de defensa, mejora, preservación o maximización de ciertas vidas (2008; 130). Este cambio involucra la lectura de una doble potencia en la gestión del poder, optimizar ciertas vidas y abandonar otras; reconfigura -de este modo- aquello que tenemos por comunidad y por fronteras entre cuerpos y existencias.

Si bien un Estado inmunizado pretende intervenir un cuerpo viviente, que antes era natural e inalterado, para optimizarlo, hacer de la vida un objeto de apropiación, conocimiento e intervención, hay aspectos que escapan a su gestión, que permanecen inapropiables y que son rescatados por los productos estéticos de la cultura que celebran el desafío a esas gramáticas normalizadoras, atendiendo a los quiebres y emplazamientos que se producen, pese a las correctivas del poder.

Es objeto de este trabajo indagar en el modo de funcionamiento de estas operaciones en el entramado del relato de ficción, para revisar qué saberes sobre el cuerpo, el sexo y el género de allí se desprenden, qué diálogo establecen con otros productos de la cultura y en qué términos de emplazan estas figuraciones que versan sobre los sentidos en el s. XXI.

Desde el umbral de la experimentación, la historia de Almodóvar transita límites y ambivalencia, desde la piel del título que, en clave metafórica, insinúa una frontera entre la vida y sus otros. De uno y otro lado, la visibilidad y el reconocimiento del género se ajustan a una prenda de vestir, un body carnal primero y luego un vestido que la/el co-protagonista luce hacia el final de la trama como señal de identidad,

cuando al encuentro con su madre y tras la fuga del cigarral convertido en una tumba, le dice: soy Vicente.

Entonces, aunque la película termina, la historia continúa: el ojo de la cámara se cierra para abrirse en otro lado.

1. El Cuerpo



El relato lineal del film describe una crónica de venganza que se encausa en un aparente aunque no patente ataque sexual de Vicente hacia Norma, la hija de un cirujano que secuestra al supuesto agresor y lo condena a ser objeto de sus experimentos de laboratorio. El discurso del cine, en esta secuencia cronológica, va a oscilar entre los extremos de las pasiones y la ciencia médica; a un lado, la duda y la venganza, y como contracara, la implementación de las herramientas del cientificismo más ortodoxo desprovisto de cualquier principio. Se trata de una cita directa de los experimentos médicos llevados a cabo por los facultativos del régimen hitleriano sobre el cuerpo de los prisioneros de los campos de concentración, aquellos descubrimientos que escandalizaron al mundo de la post-guerra y dieron lugar a las primeras declaraciones de principios bioéticos y fallos a favor de las víctimas de estas prácticas.

La piel, inmersa en esta lógica suspendida que está favorecida por un entramado confuso, es un órgano intervenido que va a ser el centro de las técnicas de in-corporación, el foco privilegiado para hacer y deshacer sobre un cuerpo, en la mesa de disecciones.

En ese proceso, el prisionero va aprendiendo una nueva relación con su cuerpo, "habita su piel", a la vez que el cirujano la usurpa y finalmente la coloniza.

Se trata de un plan ajustado a la exactitud de los artefactos, "hechos a medida"; a la medida de una ciencia que se adjudica el poder punitivo y que activa el proceso de aislamiento, medicación y vigilancia, técnicas de sujeción y normalización de un poder disciplinario que tiene como punto de intervención primordial el cuerpo.

Estas técnicas de individuación que, en términos de Giorgi y Rodríguez, "constituyen a los sujetos y los distribuyen en el mapa definitorio de lo normal y lo anormal" (2009; 10), instauran el derrotero del cautivo que, a voluntad soberana, deviene animal, vegetal y artificio, en un prolijo escalonamiento narrativo.

Primero se aplican ataduras e implante experimental de piel de cerdo que activan el proceso de in-corporaciones a un cuerpo convertido en conejo o rata de laboratorio; luego, en el ejercicio del trasplante de piel, la criatura funciona como superficie alternativa a un maniquí que, en la práctica, puede ocupar su sitio; finalmente, sólo conserva de su humanidad la gimnasia de la respiración.

A lo largo del proceso, el cuerpo se vuelve residual, superfluo, suspendido en el marco de una operación de reducción de humanidad, que lo sitúa al margen de las justicias y las garantías, entre la vida y la muerte.

En términos de Agamben, quien toma de Aristóteles la idea de "vida nutritiva", consistiría en "la vida desnuda" o vida desprovista de toda cualificación, correspondiente a lo común y generalizable de la existencia sacada de contexto, tratada como plano o proyecto y plausible de aniquilación, sin que esto ingrese a la esfera de lo punible (2010; 9).

La vida queda cautiva al dispositivo que la constituye; la sociabilidad del cuerpo intervenido, su posibilidad de interacción, está limitada al tormento y a la reconstrucción a medida de un Dr. Frankenstein, heredero de la novela negra francesa y de la crónica científico-policial, y envilecido de ecos prometeicos, pigmaleónicos y almodovarianos autoreferenciales.

Todas las reseñas contribuyen al entramado de un cuerpo textual que remite a la novela *Tarántula* (1984-2003) de Thierry Jonquet y al film *Les yeux sans visage* (1959) de Georges Franju, en las que se basan guión y montaje cinematográfico, concentrando, en la criatura, el cuerpo del relato.

En su constitución y ensamblaje, “la piel resistente a todo”, se torna monstruosidad en ese ejercicio quirúrgico de desplazamiento que le imprime la separación de sus otros y la impermeabilidad al afecto, transitando un recorrido hacia una zona en la que no se reconoce la norma. Una operación que se hace eco de las medidas higiénicas de un biopoder en gestación que vio la luz en los inicios de la Revolución Industrial.

Este alejamiento del territorio de la vida humana es el campo abierto a una segunda in-corporación que consiste en la reasignación de sexo involuntaria y que inicia el relato de terror que pone en el centro un cuerpo fragmentado, las zonas erógenas, la mutilación.

La piel deja de ser un órgano que separa y protege del exterior para significar su metonimia, nombra el todo por la parte, el individuo por la superficie de contacto.

Pero más allá de la consternación que involucra la disección de las partes del cuerpo, el terror se afirma ante la pérdida irrevocable de la masculinidad como un acto involuntario. De esta manera, hace su ingreso al relato “uno de los dispositivos incorporados en la gestión de la vida”, la sexualidad que, en términos de Foucault, es “el lugar por el que cada uno debe pasar para acceder a su propia inteligibilidad, a la totalidad de su cuerpo, a su identidad” (2008; 148).

La cirugía de cambio de sexo aparece en el marco de la tortura y se expresa como mutilación genital. A partir de allí, la vida vivible se posibilita a través de una prótesis estética y se dirime en una trayectoria pendular que define al organismo por su práctica sexual y desde el sema de seres atrapados en cuerpos extraños o en cuerpos equivocados. La historia está contando que hay algo que el sujeto no ha elegido, sino que se le ha impuesto desde afuera a modo de un martirio: un cuerpo femenino, el sitio ideado para el dolor y el sufrimiento. Cuenta el inicio de

una inadecuación entre el género sentido y el cuerpo otorgado, una superposición con la que ahora el sujeto va a pasar de la vida a la supervivencia durante el resto de sus días, también en clave de tortura. Cuenta, finalmente, que existe una manera de docilitar al individuo sospechado de delito bajo la ley del Talión, el ajuste de cuentas, la justicia por mano propia, la venganza personal, en vías de un ideal de restablecimiento del orden social y su circuito de regulación.

Luego de seis años de operaciones e in-corporaciones, el cuerpo deshumanizado primero y constituido en otra vida después, va a portar el rostro de Gal, la esposa fallecida del cirujano. En este punto de la historia, se incrementan las superposiciones, no sólo se trata de un cuerpo masculino feminizado, sino que ese cuerpo se vuelve el sitio de convivencia entre la vida y la muerte.

Ambas operaciones, de reducción de la vida actual del joven y de ampliación del campo virtual de la vida de la fallecida, se llevan a cabo en el mismo cuerpo, que se vuelve territorio de "hacer vivir" y de "emplazar hacia la muerte", según un marco interpretativo que traduce que unas vidas importan más que otras. De esta forma, la muerte de un sujeto amenazante equivaldría a la garantía de supervivencia de otro, cuya vida vale proteger.

Durante el proceso, la resistencia va a consistir en esgrimir estrategias que muestren complacencia, a fin de sobrevivir a los dispositivos: encarnar el cuerpo, los gestos, la piel del otro cuerpo, portar el rostro.

La vida se torna potencia, encarna la noción de Deleuze y Guattari de vida indefinida que "no tiene en sí momentos, sino sólo intervalos, entre-momentos", que "no adviene ni sucede, sino que presenta la inmensidad del tiempo vacío, donde el acontecimiento se percibe todavía por venir o ya pasado" (2002; 38). Mientras simula encarnar el referente, performarlo, el cuerpo ya transformado sostiene con tenacidad los recuerdos de una vida pasada, intenta la trampa, persevera en el objetivo de la fuga en una teatralización de la quietud. Ese tiempo vacío es también umbral que amenaza, deviene y promete alteración, aún desde sus cavidades breves.

2. El gesto



Los acontecimientos radicales de la historia aparecen, en la película, como elipsis iniciales que ingresan a la trama a partir de procedimientos de flashback; de esta forma presenciaremos los efectos antes que sus causas, a la manera de síntomas.

Los hechos que permiten el movimiento del relato hacia adelante, resultados de la memoria o el sueño de la pareja protagonista, versan sobre la piel ya no como un órgano, sino como un vestido, como instancia que interviene en un juego de superficies que recubre el cuerpo, pero que es exterior a él: un body carnal diseñado por Jean Paul Gaultier para la firmeza de la piel artificial, los vendajes de Gal para ocultar el rostro quemado, el camisón de Norma para cubrir el cuerpo femenino, los uniformes del médico y la sirvienta que sostienen la praxis cotidiana, el disfraz del tigre a propósito del carnaval.

En tanto investidura, esta piel funciona como superficie de lectura, pero aquello que tapa y oculta a la vista repite los motivos del cuento moral tradicional que la película desmiente en su inicio *in medias res*: el pudor por el cambio de identidad de género, la vergüenza por el ultraje de la violación o del adulterio, la cobardía ante el acto criminal en la joyería, la relación de consanguinidad entre el médico y la sirvienta que develaría un adulterio anterior, una historia profunda.

Esos secretos que están funcionando bajo una "segunda piel", se sugieren escasamente a nivel de la diégesis, aunque manteniendo las propiedades del gesto, entre el cuerpo y el sentido, como nudos cerrados en sí mismos, que si se desamordazaran desbaratarían la matriz de visibilidad, las opciones de representación.

Los hechos radicales en la historia encarnan aquello que no se puede anticipar, a la vez que expresan una manera de la resistencia a nivel de las prácticas contraculturales; el intento de suicidio de Vicente/Vera a favor de detener el flujo de las torturas o el uso del cuerpo trasplantado en un intento de huir del cigarral vuelto centro clandestino de detención.

Michel Foucault refiere a la práctica del suicidio que, en el contexto del poder soberano, era considerado "un crimen", en tanto "manera de usurpar el derecho que sólo el soberano, el de aquí abajo o el de más allá, podía ejercer". Agrega que "llegó a ser en el s. XIX una de las primeras conductas que entró en el campo del análisis sociológico", ya que "hacía aparecer, en las fronteras y en los intersticios del poder que se ejerce sobre la vida, el derecho individual y privado de morir", constituyendo una de las "primeras perplejidades en la sociedad en la que el poder político acababa de proponerse como tarea la administración de la vida (2008; 131).

Este derecho a morir, el impulso de terminar con la propia vida, en Vicente/Vera, implica oponerse y resistirse al objetivo máximo del Dr. Ledgard -en su ejercicio de "hacer vivir"- e involucra también una salida alternativa a su flagelo. En este sentido, ese impulso deviene asubjetivo y apersonal porque la instancia ordenadora de la experiencia es puesta en cuestión y el individuo está confinado irremediabilmente a una zona de indeterminación.

La segunda práctica de resistencia aparece en la escena que la crítica de cine señala como prescindible, con la presencia de un personaje disruptivo.

Zeca, el medio hermano de Ledgard e hijo de Marilia, la sirvienta, llega al cigarral con el objetivo de que el cirujano le cambie la cara en pos de imposibilitarle el reconocimiento a la justicia, tras un episodio de

robo en el que su rostro fue tomado por las cámaras de seguridad. Instalado en la cocina, descubre que la paciente que se monitorea a través de las cámaras de la clínica clandestina, tiene el rostro de Gal, quien fuera su amante y perdiera la vida, según cree, en el incendio ocasionado a raíz del intento de fuga que ejecutaron juntos alguna vez. Irrumpe en la habitación, confunde a Vera con Gal y le propone huir, luego de forzarla a tener sexo.

En el nivel de la historia, el tigre le da a el/la co-protagonista un motivo de habilitación para usar el cuerpo trasplantado con el objetivo de escapar.

A nivel de la trama funciona como engranaje que permite el tránsito de lectura -de un lado a otro- de una estructura narrativa dual, donde la primera mitad del relato funciona a la vez como marco y como ingreso a los interrogantes en torno al enigmático body piel, que la segunda mitad de la puesta, en mayor concurrencia entre tiempo de la historia y tiempo del relato, va respondiendo.

A nivel de sentido, involucra un animal en escena, una vida que está lejos de las normas de regulación social y que viene del festejo del carnaval, contexto en el que tradicionalmente se suspenden todas las normas de sujeción. Coincidentemente, remite a un personaje disidente, extranjero y deslegitimado que primero está disfrazado y luego desnudo, y que a pesar de esta semejanza retórica con el/la co-protagonista y de su vínculo sanguíneo con otros dos personajes principales, provoca un desequilibrio a la mirada de control del espectador diligente, preocupado por la matriz hegemónica de visibilidad.

En contacto con este personaje, lo que Vera es capaz de hacer no puede definirse de antemano, transita en el encuentro y la conexión utilizando el engaño, un código que la criatura que vive fuera de la ley conoce, en busca de un poder de cambio o de devenir.

Aquello que conecta las dos escenas que versan sobre las prácticas contraculturales es el movimiento y la improvisación; constituyen los dos momentos de mayor tensión, involucran a los cuerpos enfundados en una segunda piel en agitación y velocidad y, en ambas aparece un objeto que se maneja casi desde un sinsentido en el relato, pero que le es

constitutivo a la movilidad. El tigre toma el control remoto del televisor a la manera en la que se apunta con un arma cuando ve la noticia de su pedido de captura, el mismo impulso es el que lleva a Vicente/Vera, frente a la imposibilidad de matar a su captor, a usar el cuchillo o la lima de las uñas para activar su propia muerte.

Se usa lo que se tiene a mano. Como afirman Giorgi y Rodríguez, reseñando la lectura que hace Žižek del devenir deleuziano; “a partir de lo actual, neutro o estéril” se produce lo virtual, eso que es “una reserva incorporal de entidades inmanentes que esperan ser realizadas, en permanente exceso sobre los cuerpos, que al encarnarla, la empobrecen o traicionan” (2009: 14).

Esta cita viene a revelar el modo en el que surge o deviene la vida, como flujo creador y productor de lo real, aún y todavía, desde otras lógicas alternativas a la razón; lo que pone en tensión aquella idea de que la vida es cualquier cosa menos algo espontáneo.

En ambos casos, la vida emerge como extrañeza y anomalía, coincide con las prácticas de resistencia derivadas del potencial emancipatorio del monstruo que, detestado por sí mismo, no está donde debe estar, hace lo que no se supone ni se espera, desarma la lógica sintagmática, desafía la racionalidad.

3. La palabra



Al nivel del metarrelato, de aquello que se reproduce en las pantallas de monitoreo de la ficción, el/la co-protagonista, la mayor parte del tiempo, está solo/a.

Gran parte de la historia de supervivencia se narra en la quietud y en el silencio del ejercicio y la instrucción: la práctica de yoga emulando posiciones tradicionales, la lectura en perspectivas que recuerdan a las pinturas de Tiziano, la destreza de la escultura emulando las obras de Louis Bourgeois y la práctica de una escritura experimental.

El arte, el ocio y el descanso ocupan el tiempo de un cuerpo aislado del circuito de la productividad y del ritmo de la vida moderna.

Lejos del quirófano, en esas prácticas y su reiteración habitual, Vicente/Vera encuentra "su sitio interior", "el lugar al que nadie más puede llegar" y, en ese punto, se constituye para el biopoder en una amenaza, porque no repite una norma homogénea de representación, sino que a partir de la repetición, busca lo nuevo, "no lo que el pasado fue, sino lo que podría haber sido, una virtualidad, un potencial" (Giorgi y Rodríguez; 2008: 23).

Lo que el/la co-protagonista repite se mezcla con las operaciones estéticas del discurso cinematográfico de Almodóvar, en el diseño de polos que le es característico: cuando presenta, en serie, a Vera reproduciendo a Gal, en contraposición con Vicente y sustituida por un maniquí, o cuando sitúa a los hermanos en contraste, pero unidos en sus aficiones por las mismas mujeres.

Esta modalidad particular es detectable porque excede los límites de la ficción: la posición de los cuerpos en la fotografía es similar en la película *Hable con ella* (2002), los roles que se ocupan en ocasión del cautiverio recuerdan a *Átame* (1990), la propia protagonista en el rol de la cautiva, Elena Anaya, guarda un sorprendente parecido con Victoria Abril. Personajes, relatos y actores componen, como partes o piezas, una sinfonía mayor en el imaginario del cineasta.

Al respecto de este tipo de operaciones heredadas de los principios de clasificación de una historia natural, Deleuze y Guattari, invitan a desestimar "la necesidad de la seriación de las semejanzas a favor de la estructuración de las diferencias", a pensar "no en términos o polos, sino en relaciones", a trocar la "metamorfosis por metáforas" (2002; 242).

Ése es el método implementado por el/la protagonista, cuando vuelca, en el muro de su "prisión", la cuenta de los días heredera de las prácticas del

encierro, combinada con reproducciones de las *femme-maisons* de Bourgeois, que narran la claustrofobia de la mujer en su deseo de liberación, y enunciados constataivos como “respiro”, a modo de calendario, diario personal y biografía.

La palabra en el muro resuena al graffiti en su impulso, su carácter liberador y la marca del estilo personal, pero el aspecto tautológico que asume, en su repetición, desmiente, por su contenido e insistencia, todo acto de lenguaje; esa intensidad no admite la codificación.

La expresión “respiro” agota -en sí- toda intención comunicativa hacia un otro; si bien es un verbo, su acción no transita hacia su objeto y en tanto enunciado, sólo se abre al juicio de su verdad o falsedad.

Asociada al reposo, a la calma, al sueño, a la inmovilidad o a la espera, es una función vital del cuerpo biológico, que significa metafóricamente la afirmación de la vida.

Agamben cita a Bitchard distinguiendo “vida animal” de “vida orgánica”, a la que define como “repetición de una serie de funciones ciegas y privadas de conciencia”, entre las cuales señala la circulación de la sangre y la respiración (2006; 33). Cuando lo cita está haciendo referencia a la vida sin cualificación que, como en el caso del condenado, puede reducirse a las funciones vitales.

Esto puede leerse en la escritura experimental de el/la co-protagonista, donde la palabra es mínima, a la vez que es umbral que escapa a lo inteligible al desbaratar el referente.

Frente a la expresión “respiro” que ocupa más de la mitad del muro, resuena el interrogante de Giorgi y Rodríguez: “¿son las palabras el final de la singularidad de los cuerpos o son condición de existencia, vehículo de emergencia, su línea de constitución? (2009; 24).

Esto devuelve el planteo al dilema que versa sobre cuerpo y lenguaje, la constitución del sujeto y los silencios de las materialidades que no se pueden nombrar.

En estas escenas, de la mano del arte y el yoga, se hace centro la noción de “mundo interior”; la piel ya no está pensada como órgano o superficie, sino como lugar: el muro es un espacio de construcción, a la vez que de límite y de articulación.

El arte es ese mundo interior que conserva sentido y, al decir de Deleuze, “la línea del sentido es el umbral en el que las palabras se articulan con las cosas” (Deleuze en Giorgi y Rodríguez; 2009: 25).

La vida sin cualificación no puede ser dicha por medio del significado, porque ningún predicado la puede anunciar, porque se trata de una existencia verificada en el acto de nombrar y que desborda en el desafío a lo decible.

Los materiales que se implementan en esta manifestación de la vida son delineadores de ojos y retazos de vestidos, que constituyen, a la operación de selección, en otro aspecto de la vida como resistencia, a raíz de un uso de implementos destinados a la feminización normativa del cuerpo, con un propósito alternativo.

La clave para “habitar la piel” radica en reencontrarse con su propio deseo en medio del extravío quirúrgico, de esta manera Vicente/Vera consigue hacer que esa piel le sirva como lugar litoral de todo intento de invasión.

De cualquier forma, al igual que los secretos ocultos tras las investiduras, la palabra que nombra el deseo de Vicente/Vera no aparece en la superficie legible de la historia.

Porque siempre queda algo que no se puede mostrar.

Atopos

“La piel” del título de la película es un sema que, a lo largo de los episodios, va cargándose de diferentes sentidos; pero ya se lea, igualmente, órgano, superficie o señal de mundo interior, es -ante todo- signo de vida o prueba de vida que atraviesa los cuerpos. Y en la secuencia de ficción, este signo que transita el cautiverio, las violencias y las identidades, también rebasa los cuerpos y las biología, mostrando que la vida no se define por lo que es, sino por lo que puede ser.

El individuo resiste por medio de prácticas contraculturales, estrategias del engaño y categorías de mundo interior, siempre alejándose del espacio de los cuerpos terminados y las formas acabadas. Esa capacidad de resistencia al “ser” definido es un exceso de vida que sirve para pensar cómo una vida se afirma a pesar de todo.

La película habla, en clave estetizada, del biopoder y de la biopolítica, a través de las herramientas de su propio campo de acción: los semas de la venganza, la moral y la supervivencia aplicados a una figuración identitaria, y en ese entramado de motivos, plantea la opresión de la violencia que se ejerce sobre el cuerpo en nombre de la normatividad hegemónica, la deshumanización de algunos cuerpos para “hacer vivir” vidas que desde determinados marcos de inteligibilidad importan más que otras, la reasignación involuntaria de sexo en un contexto ajeno al ejercicio del derecho, las circunstancias de la vida sin cualificación, la reducción del cuerpo y la identidad a la práctica sexual.

La vida de Vicente/Vera transita cuerpos e incorporaciones, intervenciones y posibilidades, desmonta operaciones de separación al estilo de Almodóvar que, en medio de la película, desmiente el carácter de ficción, desamordaza la distancia con la vida, y actores, personajes y circunstancias son intercambiables como en un juego del azar.

Habitar una piel no es un final, es un tránsito siempre abierto a otra piel, a otro cuerpo, a otro mundo; en este sentido, la propuesta tiende a desactivar las lógicas tanto de la identidad como del reconocimiento y afirma esta dirección cuando pone en escena final el retorno del/la protagonista portando como señal de vida un vestido que recuerda un momento, un secreto, una complicidad, lo común, lo compartido, una broma.

Una serie de interrogantes dejan de tener peso sobre el final del film: ¿qué va a hacer ahora?, ¿quien dice la piel que habito?, ¿a quién? No importa.

La película narra una historia frente a la ley del deseo, donde el discurso sobre el género puede leerse en términos de habitar una piel y el relato queda en suspenso o como promesa de compensación final, como una carta que uno abre cuando está solo.

Referencias Bibliográficas

Agamben, G. (2006). *Lo abierto*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.

El cuerpo equivocado: Nociones de biopolítica en *La piel que habito*
(2001) de Pedro Almodóvar

----- (2010) *Homo Sacer II. El poder soberano y la nuda vida*.
Valencia: Pretextos.

Deleuze, G. y Guattari, F. (2002) "Devenir -intenso, devenir -animal,
devenir- imperceptible". En *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*.
Valencia: Pretextos.

Espósito, R. (2011) *El enigma de la biopolítica*. En *Bíos*. Buenos Aires:
Ammortu.

Foucault, M. (2008). "Derecho de muerte y poder sobre la vida" en
Historia de la sexualidad. La voluntad del Saber. Buenos Aires: Siglo XXI.

Giorgi, G. y Rodríguez, F. (Comp.) (2009). *Ensayos sobre biopolítica. Excesos
de vida*. Buenos Aires: Paidós.

Giorgi, G. (2014). *Formas comunes: animalidad, cultura, biopolítica*.
Buenos Aires: Eterna cadencia.