

CONCURSO

CONCURSO

TRABAJO GANADOR CONCURSO DE ESTUDIANTES "DR. JORGE ROSA"

LA FEMINIDAD COMO RESISTENCIA EN LA PIEL QUE HABITO

TRABALHO VENCEDOR CONCURSO DE ESTUDANTES "DR. JORGE ROSA"

A FEMINILIDADE COMO RESISTÊNCIA EM A PELE QUE HABITO

Isadora de Vilhena Barretto
(SEDES)

Para citar este artículo / Para citar este artigo / To reference this article

Vilhena Barretto I. (2021) LA FEMINIDAD COMO RESISTENCIA
EN LA PIEL QUE HABITO Intercambio Psicoanalítico 12 (2),
Creative Commons Reconocimiento 4.0 Internacional (CC By 4.0)

LA FEMINIDAD COMO RESISTENCIA EN LA PIEL QUE HABITO

Isadora de Vilhena
Barretto (SEDES)

La mayoría de los filmes de Pedro Almodóvar son conocidos como obras que trabajan en la circunscripción del tema de lo femenino. No sería diferente en el caso de *La piel que habito*, película que toca la problemática de la identidad a partir de la óptica de la transexualidad. Empezando por la presentación de una misteriosa mujer que vive encerrada sola en un cuarto, vistiendo un extraño *catsuit* beige, somos sorprendidos con la revelación de que ella era anteriormente de sexo masculino. A lo largo del film, comprendemos que el personaje había pasado por una cirugía de cambio de sexo, habiendo sido su piel y su cuerpo completamente alterados sin su consentimiento. Entendemos que Vera –nombre del personaje– era mantenida prisionera por un médico que utilizó su cuerpo con la intención de, más allá de su mudanza corporal, transformarla también en su subjetividad, con el objetivo de producir una “mujer perfecta”, plenamente convencida de su identidad en cuanto mujer. Las cuestiones de interés de este trabajo, entonces, son presentadas. ¿Qué define lo que es una mujer? ¿Cómo funciona el proceso de construcción de la identidad de un sujeto? ¿La identidad es pasible de ser modificada en base de una situación impuesta? ¿Cómo resistir frente a tal violencia?

En *La piel que habito*, la existencia de Vera es un verdadero proyecto. Sentimos que estamos en un ambiente absolutamente controlado, donde nada está fuera de lugar y la sensación de vigilancia es constante. El escenario remite a un tipo estructural de poder visible a partir de la Era Moderna al cual el filósofo Michel Foucault (1988) denomina *sociedad disciplinar*, caracterizado por la administración de los cuerpos y por la gestión calculadora de la vida. Para Foucault, las lógicas científica e industrial invaden, en la modernidad, tanto el ambiente social cuanto el subjetivo, en la regulación de los seres humanos y de sus formas de vida, en un movimiento que él denomina de *biopoder*. El autor relaciona tal fenómeno a concepciones de orden administrativo, en que la visión del cuerpo como una máquina permitió concebirlo como algo pasible de ser calculado y controlado técnicamente, posibilitando tanto el desenvolvimiento de sus habilidades cuanto su adiestramiento. El sujeto moderno, de esta forma, pasa a ser condicionable, capaz de ser sometido a técnicas científicas e industriales que, interiorizadas, lo disciplinan (Foucault, 1988).

Para Foucault, el poder, en la estructura de una sociedad disciplinar, invade lo cotidiano y es aplicado en factores de orden simple de la propia vida, como, por ejemplo, en el control del tiempo y en la arquitectura de los espacios. Es exactamente lo que ocurre en la vida de Vera, que tiene una rutina reglada. En relación con el tiempo, todas las horas de su día son rellenas con diversas actividades, en horarios bien delimitados y previamente determinados. Más allá de eso, su comida es calórica, nutritiva y hormonalmente evaluada y todo lo que utiliza deber ser pedido y autorizado. Lo que lee, lo que ve en televisión, las ropas que viste, lo que come, como duerme. Todos los elementos de su cotidiano son direccionados para la construcción y desarrollo de su feminidad. La lógica disciplinar se instaura, así, en una tentativa de construcción de una subjetividad

a partir de una adecuación continua de la existencia. La cientificidad dada por la figura del médico también refuerza tal lógica, en la medida en que él construyó el físico de Vera, aplicando su investigación en su cuerpo, en su piel.

En el caso de la arquitectura de los espacios como dispositivo de poder, este es ejercido en el proceso de observación y vigilancia constantes, en la creación de ambientes donde los cuerpos se sientan bajo la presencia permanente de una mirada que se manifiesta de manera invisible e indeterminada, como es ejemplificado por Foucault en la figura del panóptico¹. Así ocurre con Vera, que vive sus días observada por una cámara de vigilancia que apunta hacia ella en todo momento. Encerrada en su cuarto, Vera mira a la cámara sin saber que es mirada. Y aquí, la técnica de confinamiento también entra en destaque. En ella, el sujeto es direccionado a seguir una secuencia determinada de espacios donde se adquiere conocimiento al mismo tiempo en que discursos y comportamientos deseables son reproducidos, disciplinando al sujeto y reduciendo la producción de nuevos discursos. En una dinámica tecnicizante, que limita la espontaneidad y regula los movimientos de ir y venir, la libertad, así, queda condicionada. Se crea, entonces, lo que Foucault llama cuerpos dóciles: personas sumisas y funcionales, que no cometen acciones contra el sistema al mismo tiempo que cooperan con la estructura.

¿Pero sería eso lo que ocurre en el caso de Vera? ¿Se habría sometido ella a las lógicas disciplinares del médico, adquiriendo con eso una identidad femenina? ¿Cómo preservar una subjetividad en un ambiente donde se es constantemente controlado? ¿Es posible la resistencia en este sentido? Foucault parece decir que sí cuando percibe en las *prácticas de sí* una posibilidad creativa de escapar del poder. Para él, la clave de la cuestión está en la forma singular como un sujeto puede relacionarse con las estructuras de poder, produciendo modos de existencia que superan y reinventan lo que es prescripto por los códigos disciplinares. De esa forma, en vez de una oposición directa a un sistema, las prácticas de sí utilizarían del propio sistema para la producción de una nueva forma de subjetivación,

1 Para pensar la posibilidad de un poder ejercido por la vía espacial, Foucault se apoya en el modelo arquitectónico de prisiones creado por Jeremy Bentham, el panóptico, que consiste en una torre central rodeada por ventanas -donde permanece un vigía- y en celdas que la circundan, con sus aberturas direccionadas hacia el frente de la torre. Su estructura hace que el prisionero nunca sepa cuándo está siendo mirado y se sienta en constante estado de observación, y fue aplicado, inicialmente, como intento de tornar a los presidios más económicos y eficientes.

valiéndose de los mismos códigos concebidos para el sometimiento como mecanismo de resistencia y creación de sí. La psicoanalista Jô Gondar resalta, sin embargo, que “eso no significa decir que la relación a sí es un área preservada, inmune a los sistemas institucionales y sociales y a las relaciones de saber y poder” (Gondar, 2003, p. 35).

En verdad, no existe territorio en el cual las relaciones de poder estén ausentes. Con todo, los procesos de subjetivación o creación de sí ponen en juego un movimiento sinuoso que no se reduce a un sujetamiento, ni tampoco a una simple reacción de oposición. En estos procesos, las fuerzas que alimentan las realciones de sujeción son tomadas para doblarlas o plegarlas sobre sí mismas. En otros términos, en lugar de enfrentarse al enemigo, oponiendo una fuerza a la suya, se dobla la propia fuerza que sujeta para constituir una resistencia, creando algo nueva, más allá de cualquier sometimiento (Gondar, 2003, p. 35).

Aquí, volvemos a nuestro objeto. En *La piel que habito*, Vera presenta un cuerpo de mujer. Su piel, sus curvas, su cabello, el maquillaje y las ropas que usa, todo remite al universo femenino. ¿Pero ella –o él– se siente como tal? La duda no parece ser solo del espectador. En diversos pasajes del film, sentimos que ese cuestionamiento está atravesado por el propio personaje, que oscila en una postura que nunca se sabe si es real o falsificada.

Sus gestos son femeninos y su apariencia muy fiel al ideal estético de lo que se define socialmente como mujer. Su apariencia es tan perfecta que nos confunde, haciéndonos olvidar a veces la verdad de su pasado: Vera no es transexual porque quiera serlo. Su cambio de sexo fue impuesta por una entidad externa, sin su consentimiento. En este escenario, nos preguntamos si Vera tendría alguna autonomía subjetiva aunque, de acuerdo con lo que es previsto por los códigos, presente una identidad femenina. La situación, aquí, recuerda un pasaje del texto *¿Qué es una mujer?* de la psicoanalista Marie-Hélène Brousse (2012), que cuenta una anécdota con respecto al psicoanalista Antonio Di Ciaccia. En ella, una mujer lo busca pidiendo análisis bajo el justificativo de que Antonio es un hombre. Él, entonces, le pregunta qué sabrá ella sobre eso, a lo que responde que, por lo menos, Antonio se parecía a uno.

Podemos ir más allá con la psicoanalista Joan Riviere. En su texto, *La feminidad como máscara*, Riviere (2005) relata que para una de sus pacientes la feminidad funcionaba como un disfraz que servía tanto para encubrir una fantasía dirigida a su padre, cuando para protegerse socialmente de los hombres que la rodeaban. Su feminidad era usada, así, como una máscara, cuya función era tanto preservar una intimidad consigo misma, como producir una desviación en la exigencia de un comportamiento impuesto. Para ella, lo que sería del orden de lo genuinamente femenino no existiría. No habría, en suma, diferencia entre feminidad y máscara.

Algunas cuestiones aquí saltan a la vista. ¿Qué define lo que es un hombre o lo que es una mujer? ¿Qué lugar tendría la apariencia en ese proceso? En el artículo *El arte de Almodóvar*, la psicoanalista Ana Costa (2007) resalta la fascinación del director por la fantasías de mujer y, más que eso, por la mujer como fantasía. La preocupación excesiva por la vestimenta, la teatralidad, el drama, la insatisfacción, las diversas actuaciones que, ni siquiera para ellas, dejan que la mujer se ocupe de su aspecto. En sus films, los accesorios, los aros, las combinaciones, todo es presentando como elementos que se instauran en el universo femenino. Según Costa:

Aunque para el autor el foco sean las mujeres, lo que él tematiza es la identidad sexual como fantasía. “Fantasía” aquí no es una denuncia: no es una acusación de que allí se encarna algo falso, cuya esencia estaría en otro lugar. Lo que se puede interpretar de sus films es que la apariencia es la propia esencia de la identidad: no hay nada que se sostenga “detrás” o más profundo: ni la naturaleza corpórea, ni una supuesta trascendencia abstracta (Costa, 2007, p. 80).

Ahora bien, si la apariencia es considerada por Ana Costa como la propia esencia de la identidad, ¿cómo es posible para Vera tener alguna autonomía subjetiva a partir de una lógica disciplinaria? En su discurso, lo que Ana Costa nos dice en realidad es que la identidad no existe como un dato natural. La identidad es una construcción social y cultural. No está literalmente en la apariencia misma, en la anatomía o en lo biológico, sino en lo que se nos propone en el plano del lenguaje. Siguiendo este pensamiento, podemos considerar que Vera puede rechazar la nueva identidad impuesta por el médico en el campo del discurso. Aunque el cuerpo de Vera sea, desde la cirugía, el de una mujer, su construcción sobre sí misma continúa siendo masculina, es decir, aquella constituida a partir de sus recuerdos, de su pasado como Vicente. Por tal razón, puede no reconocerse en su propia apariencia física.

Y parece que, de hecho, eso es lo que ocurre cuando percibimos que Vera presenta, a lo largo del film, dos movimientos distintos de resistencia frente al poder del médico. En el primero de ellos, vemos que el personaje rechaza directamente su cuerpo y los elementos ligados al universo femenino. Hasta la mitad de la película, intenta suicidarse varias veces, se niega a llevar los vestidos, y permanece durante todo el tiempo completamente desnuda o con su *catsuit* beige –su segunda piel–. La apariencia y el comportamiento producidos por la disciplina son puestos como elementos a ser combatidos, acción que se realiza por la denuncia de su propio sometimiento. La crítica se utiliza así como instrumento de resistencia, un método que, infelizmente, sigue careciendo de fuerza creativa en la narrativa.

El movimiento de mayor efectividad solo es presentado cuando Vera percibe que su apariencia, tradicionalmente interpretada como un código revelador de la opresión ejercida por el médico, puede ser usada como arma a su favor. De esa forma, así como propone la paciente de Joan Riviere, Vera parece jugar con la relación entre apariencia e identidad, utilizando la feminidad como máscara, sirviéndose de ella como disfraz, protección y desviación. Disfraz en relación con el médico, protección para su subjetividad, pero también como desviación: Vera utiliza los mismos elementos femeninos antes vistos como instrumentos disciplinarios como una manera de crear un estilo subjetivo propio. Así, produce una relación singular con detalles sutiles de su cotidiano que se consideran femeninos socialmente, repleglándolos sobre sí mismos y reinventándolos como lugares de resistencia. En este sentido, sus clases de yoga, por ejemplo, modelan su cuerpo al mismo tiempo que enseñan que la forma no se corresponde con el contenido, sus producciones artísticas revelan los cuerpos de las mujeres como fragmentos falsos, y los libros de autoras que lee disertan sobre la libertad de sí.

Al darse cuenta de la posibilidad de que el médico se enamore de ella, Vera empieza a usar los vestidos, tacones, bolsos, aparece maquillada, con aros y numerosas bolsas de compras. Sin embargo, lo que la viste no se refleja en ella: como una máscara, la identidad femenina que vislumbra el médico funciona como una resistencia a su propia condición. Pasa así de una situación de aprisionamiento a una condición de libertad de ir y venir, consiguiendo finalmente escapar y regresar a su casa familiar. Si entendemos su movimiento a partir de Foucault, podemos concluir, por tanto, que es a través de prácticas de sí que la resistencia encuentra su mayor fuerza. Es decir, a través de una forma de subjetivación que reinventa los juegos del poder y los singulariza, valiéndose de los códigos establecidos para ponerlos a su favor.

Eso no significa que la creación de sí sea un área enteramente preservada e inmune al poder disciplinar. En la película, Vera continúa con un cuerpo de mujer, y no sabemos precisar hasta dónde ella se siente como tal, y hasta dónde continúa identificándose como Vicente. Ya no es posible volver al pasado, y su subjetividad sufre alteraciones inevitables. El sometimiento, sin embargo, no es pleno, pudiendo aquí atribuirnos nuestro mérito final. El sujeto, a pesar de todo, todavía es capaz de resistir.

Referencias bibliográficas

- Brousse M. (2012). "¿Qué es una mujer?", *Latusa digital*, ano 9, n. 49.
- Costa A. (2007). "El arte de Pedro Almodóvar", *Psicanálise & Barroco – Revista de Psicanálise*, v.5, n.2, p. 77-84.
- Deleuze G. (1998). *Conversaciones*. São Paulo: Editora 34.
- _____. (2005). *Foucault*. São Paulo: Brasiliense.
- Foucault M. (1984). *Microfísica del poder*. Rio de Janeiro: Graal, 4 ed.
- _____. (1998). *Historia de la sexualidad – La voluntad de saber*. São Paulo: Graal.
- _____. (1996). *Vigilar y castigar*. Petrópolis: Vozes.
- Gondar J. (2003). "Memória, poder e resistência" in: J. Gondar & M. Barrechea, *Memória e espaço: trilhas do contemporâneo*. Rio de Janeiro: 7Letras, p. 32-43.
- Riviere J. (2005). "La feminidad como máscara", *Revista Psyche*, vol.9, n.16, p. 13-24.