

Vera y el cirujano. Crítica sobre *La piel que habito*, de Pedro Almodóvar.

Por Jimena Cecilia Trombetta*

La piel que habito (2011) de Pedro Almodóvar, tuvo opiniones encontradas entre los cronistas que quisieron otorgarle la Palma de Oro en Cannes y quienes consideraron que el film perdía fuerza por la inclusión del humor en escenas que tenían la intención de caminar sutilmente hacia el género de terror.

En esta idea propia de Almodóvar, de construir el film desde varios registros (el melodrama, el thriller, la tragedia moderna), están inmersos el director de fotografía José Luis Alcaine, el montajista José Salcedo y el músico Alberto Iglesias, que justamente son quienes generaron estos diferentes climas asociados a un código estético particular.



* Licenciada en Artes (FFyL – UBA) y becaria doctoral (CONICET). Ha escrito diversos artículos sobre cine y teatro para diferentes medios gráficos y libros. E- mail: jimencecilia83@gmail.com

La trama comienza en Toledo, año 2012, mediante un plano general de la ciudad, que desemboca en un plano detalle del cartel de El cigarral; lugar de residencia y espacio donde el protagonista Robert Ledgard (Antonio Banderas) -un cirujano plástico- atiende a su única paciente Vera Cruz (Elena Anaya).

Vera es el vivo rostro de la esposa muerta de Ledgard, y permanece custodiada bajo órdenes de él, por Marilia (Marisa Paredes), ama de llaves del lugar. Todo el relato toma curso con el primer conflicto, que si bien no es el núcleo central, es el que impulsa el desenlace. Zeca, un criminal que acaba de asaltar una joyería, irrumpe disfrazado de tigre en la casa de Robert -su hermano desconocido- para guarecerse bajo el ala materna de Marilia. Ya dentro de la casa, viola a Vera y es muerto en manos de su hermanastro. Este primer micro desenlace, hace posible la libertad de Vera, quien ya no presa de su lugar, donde habita hace seis años, pasa a convivir al menos durante un día más en el cuarto de Robert.



El manejo del tiempo que se lee en el guión de Almodóvar (basado en la novela de Thierry Jonquet, *Tarántula*, 1984) es un presente fragmentado, que

se reconstruye a partir del pasado narrado por Marilía, por el sueño de Robert, y por el sueño de Vera, todos hechos posteriores al primer acontecimiento descrito.

Del mismo modo, que se deconstruye el pasado por el punto de vista de estos tres personajes, Almodóvar, para mantener la intriga a salvo, juega con el foco de atención quitando por momentos la construcción ofrecida por los tres protagonistas y ubicando el foco dentro de los *flashback* en personajes secundarios como la madre de Vicente que busca a su hijo desaparecido, o Norma, hija de Robert, quien fue violada por el propio Vicente en una fiesta.



Los enredos de deseos, propios del cine almodovariano ya vistos en *Átame* (1990) (donde también actuaba Banderas realizando el papel de secuestrador), las relaciones casi necrofílicas tales como las de *Hable con ella* (2002) y el travestismo de *Todo sobre mi madre* (1999) o *Tacones lejanos* (1991), también son temas recurrentes en este film. Así, lo romántico, lo visceral y el exceso también son contemplados desde lo siniestro.

En esencia la estructura del guión apunta a rediseñar la mirada del espectador constantemente. Uno de estos mecanismos es el mencionado corrimiento del punto de vista sobre los personajes, otro es justamente como se utiliza lo transexual en este film. Cabe aclarar que el travestismo en este caso es una consecuencia del transexualismo no deseado de uno de los protagonistas. El personaje transexual en cuestión se reconoce como mujer sólo en pos de liberarse, en pos de vestirse como mujer, de travestirse como mujer a pesar de aparecer su cuerpo como abruptamente femenino.

Este juego de pérdida y retorno del origen, donde lo trans está aplicado a los géneros, a la variación musical (ya que la música varía desde una ambiental de terror extradiegética a la incorporación de un bolero en la fiesta por medio de una cantante) y al propio proceso de los personajes, también se desarrolla en el paso de identificación que experimenta el espectador. Así, de identificarnos con Robert por su intención de mejorar la medicina, pasamos a tener empatía con el personaje de Vera. Sin embargo, y por el propio desarrollo de la trama se produce un vaivén entre uno y otro, que solo en el final se resuelve.

Toda esta composición hace preguntarnos por la piel que habitan los personajes. Parece ser que Almodóvar se ha propuesto abordar el tema de la identidad, de un rostro que vuelve modificado por el secuestro de un psicópata, al mismo tiempo que indaga sobre si la pérdida del aspecto corporal de origen puede hacer olvidar la constitución misma de la persona. Por este motivo, no en vano incluye en la habitación de Robert (quien cree en el posible intercambio de identidad) un cuadro de Guillermo Pérez Villalta (*Artista creando una obra*, 2008), en el cual se muestran dos cuerpos desnudos (uno femenino y otro masculino) sin rostro, que poseen en su lugar dos esferas. Esa misma indefinición se refleja en el *body color* piel que esconde el secreto de Vera Cruz, y que es remarcado por el vouyerismo de Robert que la vigila por medio de una pantalla cinematográfica símil al hombre presente en el cuadro de la *Venus y el organista* (1547) de Tiziano.



En este nuevo punto el film también nos hace recordar la obra teatral de Leopold von Sacher-Masoch, *La Venus de las pieles* (1870), porque aquí también se trabaja la mecánica masoquista, de la que Vera sólo se libera matando a su enemigo. Por este motivo la cita plástica de la Venus, esa mujer objeto que accede a ser vista como tal, hace referencia a la relación de sometimiento que experimenta Vera desde Robert, quien intenta destruir su yo desde todos los ángulos posibles.

Desde ya que el film también habla de esta creación plástica como la propia creación de un cineasta, algo que convierte al film en una obra de arte propia, dónde la definición de la identidad es la definición del estilo del film, es decir del estilo de quien filma.