



***Hable con ella* a la luz de la Teoría Fílmica Feminista**

Rosa María Palencia V.

Resumo: Nuestra reflexión apunta hacia la necesidad de ahondar desde la investigación académica en el análisis cinematográfico que, desde una perspectiva de género, arroje luz sobre el espinoso tema de la mirada subjetiva como elemento constituyente y donadora de sentido de la imagen misma. El análisis de las "líneas de fuerza" de la película *Hable con ella* (P. Almodóvar 2002) pretende desvelar los resortes que tanto a nivel inconsciente como discursivo gravitan para construir un texto acorde con la ideología patriarcal dominante bajo una mascarada transgresora.

Palabras clave: Teoría fílmica feminista - Subjetividad - Patriarcado

Abstract: Nossa reflexão aponta para a necessidade de aprofundar através da investigação acadêmica a análise cinematográfica que, desde uma perspectiva de gênero, lance luz sobre o tema espinhoso da visão subjetiva como elemento constituinte e doador de sentido da imagem mesma. A análise das "linhas de força" da película *Hable con ella* (P. Almodóvar 2002) pretende desvelar os recursos que gravitam tanto ao nível inconsciente como discursivo para construir um texto em acordo com a ideologia patriarcal dominante dissimulado em disfarce transgressor.

Key words: Feminist film theory - Subject - Patriarcalism

Resumo: Nossa reflexão aponta para a necessidade de aprofundar através da investigação acadêmica a análise cinematográfica que, desde uma perspectiva de gênero, lance luz sobre o tema espinhoso da visão subjetiva como elemento constituinte e doador de sentido da imagem mesma. A análise das "linhas de força" da película *Fale com ela* (P. Almodóvar 2002) pretende desvelar os recursos que gravitam tanto ao nível inconsciente como discursivo para construir um texto em acordo com a ideologia patriarcal dominante dissimulado em disfarce transgressor.

Palavras-chave: Teoria fílmica feminista - Subjetividade - Patriarcalismo

Rosa María Palencia Villa é Doutora em Comunicação Audiovisual e profes-sora do *Departament de Comunicació Audiovisual i Publicitat de la Universitat Autònoma de Barcelona, Bellaterra (Barcelona)* Espanha.
e-mail: rmpalencia@menta.net

Introducción

A lo largo de sus 30 años de existencia la teoría fílmica feminista (*Feminist Film Theory*) ha aportado a la teoría cinematográfica un rico acervo cuya vigencia y valor estriban en su constante discusión. Los primeros trabajos, como los de Rosen (1973) o Haskell (1974), se centran en demostrar cómo los personajes femeninos se construyen como estereotipos patriarcales. Complementariamente, Mulvey (1975/88) aporta desde el psicoanálisis herramientas para desvelar los ejes del placer visual que el cine narrativo propone y que inciden en la recepción del discurso patriarcal cinematográfico.¹

Así, la FFT no sólo se ha preocupado de la conceptualización de la categoría de género y su representación en la pantalla, sino que ha indagado en la subjetividad y la identidad de las mujeres como espectadoras. Su preocupación gravita cada vez más en torno al papel de la identidad de género en la relación que la espectadora mantiene frente a pantalla. Los trabajos de De Lauretis (1984) nos hablan de una identidad femenina cada vez más compleja, dispersa y en constante cambio, lejos del desgastado "eterno femenino" que la ficción audiovisual, como veremos, sigue proponiendo.²

La característica principal de la política feminista y de la FFT en particular, es la crítica radical del modelo imperante de representación como algo natural o transhistórico. Su principal mérito consiste en ponerle género (*genderize*) a todo modelo de conocimiento para luego historizarlo, porque toda concreción socio cultural está enmarcada en una red de prácticas interactuantes en un punto específico del tiempo y del espacio, al igual que sus efectos.

Nuestra reflexión apunta hacia la necesidad de ahondar desde la investigación académica en el análisis cinematográfico que, desde una perspectiva de género, arroje luz sobre el espinoso tema de la mirada subjetiva como elemento constituyente y donadora de sentido de la imagen misma.

El análisis de las "líneas de fuerza" de la película *Hable con ella* (P. Almodóvar 2002) pretende desvelar los resortes que tanto a nivel inconsciente co-

¹ ROSEN, Marjorie. *Popcorn Venus. Movies and the American Dream*. Nova Iorque: Coward McCann & Geoghegan, 1973.

HASKELL, Molly. *From Reverence to Rape. The Treatment of Women in the Movies*. Chicago e Londres: University of Chicago, 1974.

MULVEY, Laura. *Placer visual y cine narrativo*. València: Centro de Semiótica y Teoría del Espectáculo-Universidad de Valencia, 1975. (Col. Eutopías, 2º)

_____. *Epoca*, València, v.1, 1988, p.21. Versión castellana de S. Zunzunegui. (Artículo original: Visual Pleasure and Narrative Cinema, *Screen*, October 1975, v.16, n.3).

² DE LAURENTIS, Teresa. *Alicia ya no. Feminismo, Semiótica, Cine*. Madrid: Cátedra, 1992. (Colección Feminismos)

mo discursivo gravitan para construir un texto acorde con la ideología patriarcal dominante bajo una mascarada transgresora, tan frecuente en la obra del cineasta manchego. Más que obviar, es necesario recordar que la película ha ganado los elogios de los críticos más cinéfilos, numerosísimos premios y el favor multitudinario de la audiencia, de ahí también la urgencia de la reflexión.

La centralidad del héroe patriarcal y el diálogo entre subjetividades

Como toda narración, la cinematográfica no es más que la puesta en escena del deseo humano que puede reducirse a dar respuesta a las preguntas: ¿quién quiere qué? ¿por qué? ¿quién o qué se opone? ¿quién le ayuda? ¿lo consigue? En *Hable con ella* el enfermero Benigno (Javier Cámara) es el protagonista principal. Como en el cine más clásico, se trata de una historia donde la centralidad del héroe se constituye en el eje de la enunciación. La audiencia es llevada de su mano y a partir de su deseo.

Glosando a E. Benveniste, Kaja Silverman (1983) explica la distinción entre el sujeto hablante y el sujeto del discurso y cómo estas categorías han sido aplicadas al análisis cinematográfico.³ El sujeto hablante (*speaking*) se identifica con el nivel de la enunciación que coincide con el de la realización (la puesta en escena, el montaje, el sonido, etc.), mientras que el sujeto del discurso (*of the speech*) se identifica con el nivel de la ficción narrativa, con el personaje con el cual el espectador se identifica o es animado a identificarse. En *Hable con ella* el evidente sujeto del discurso es Benigno.

El modelo Benveniste, por un lado, permite homologar los pronombres que otorgan subjetividad sobre el hablante y a las representaciones que confieren subjetividad sobre el espectador. Pero la estructura cinemática del modelo requiere una nueva categoría para acomodar todas las transacciones subjetivas que el discurso genera. Esta tercera categoría sería "el sujeto hablado" (*spoken*) y que se corresponde con el que se constituye a través de la identificación con el sujeto del discurso y que es distinto del sujeto hablante.

³ SILVERMAN, Kaja. *The subject of semiotics*. Nueva York: Oxford University, 1983.

Benigno es el personaje más redondo, el único cuya historia y deseos son mostrados a la audiencia. Solamente otro varón, Marco (Darío Grandinetti), aunque en un nivel inferior, compite con Benigno como sujeto actuante. Así, la posición de B. en el relato lo erige en el indiscutible sujeto del discurso, aquel con quien la audiencia está llamada a identificarse. La puesta a punto de todos los recursos cinematográficos de la puesta en escena: el color, la iluminación, el sonido, los diálogos y la estructura, hacen el resto. No en balde el mismo Almodóvar ha confesado que la trama del film "contada en pocas palabras resulta un auténtico disparate y no se corresponde con el espíritu de la película".⁴ Porque el verdadero espíritu de la película (el nombre del protagonista principal, Benigno, ya es toda una declaración de intenciones) es el deseo cumplido de provocar que todos los recursos cinematográficos y, con ello, las transacciones discursivas del film, el intercambio de los pronombres personales "tu" y "yo", actúen en la subjetividad de los receptores a favor de un sujeto hablado, que lejos de rechazar a un desequilibrado que se convierte en violador, se conmueve ante los padecimientos y desventuras de un enfermero cuyos méritos estriban en tener el mismo espíritu de sacrificio que una enfermera vocacional y las mismas habilidades que una esteticista.

La subjetividad de los y las espectadores/as

Es en este punto interesante destacar la diferencia sustancial que Annette Kuhn (1984) advierte entre los conceptos de audiencia y espectador/a.⁵ Mientras que la audiencia es un concepto social perfectamente cuantificable y medible (cuantos compran entradas de cine o encienden el televisor), el/la espectador/a se convierte en tal en la medida en que se involucra en la experiencia diegética que le es propuesta, por el cine narrativo en este caso. El espectador/a pone en marcha su bagaje psíquico, social y cognitivo, para establecer determinadas relaciones con el discurso.

En el caso de *Hable...* sabemos por las críticas y el éxito de taquilla, de una audiencia cómplice

⁴ Ver página oficial de *Hable con ella*. Almodóvar, Pedro: <http://www.clubcultura.com/clubcine/clubcineastas/almodovar/hableconella/hableconella.htm>

⁵ KUHN, Annette Women's Genres. Melodrama, Soap Opera and Theory, *Screen*. v. 25, n.1, 1984. p. 18-28.

⁶ Página oficial de la película.

con el sujeto del discurso y de la enunciación. Desconocemos, sin embargo, las relaciones establecidas con el texto por los espectadores y, sobre todo, las espectadoras. Es decir, las relaciones subjetivas, múltiples y plurales desde el contraplano de la pantalla. No sólo el éxito de audiencia, pero también, nos obliga a reconocer la belleza formal de la obra y el magisterio en el uso del lenguaje cinematográfico por parte del autor, factores que justamente apuntalan la eficacia de la mascarada. Hablando del color y de la fotografía, Almodóvar ha dicho "Para mí *Hable con ella* es el abrazo que quisiera darle a todos los espectadores, hundirme en el pecho de cada uno de ellos".⁶ Almodóvar hace referencia al abrazo de Lidia a Marco justo al final de la secuencia en que Caetano Veloso interpreta magistralmente *Cucurrucucú Paloma*. La secuencia completa, que Almodóvar aprovecha para mostrar en un cameo (o guiño) de complicidad a sus amigos más queridos (las actrices Cecilia Roth y Marisa Paredes entre otros), no tiene más funcionalidad narrativa que embellecer aún más la obra y apuntalar un estado de emoción romántica. La aterciopelada voz de Veloso lo consigue con creces y Marco lo hace explícito: "Este Caetano me ha puesto los pelos de punta", dice.

Como alguna crítica ha apuntado, ciertamente se trata de una película excepcional, con un relato excepcional y con unos personajes excepcionales. Estamos de acuerdo en el entendido de que dicha excepcionalidad no viene dada por la ideología que la sustenta. Su mérito estriba en el enmascaramiento de tal ideología mediante el uso de tan excepcionales ingredientes. El autor niega la pertenencia de su obra a ningún género cinematográfico, sin embargo, las características del relato lo inscriben de lleno en el melodrama, que es un género eminentemente "ginocéntrico". La excepcionalidad de *Hable...* reside también en ese juego de identidades de un héroe, cuyos deseos y objetivos mueven la historia, y que sin embargo no se corresponde con la superficie viril del héroe clásico. Incluso su orientación sexual permanece en la ambigüedad para el resto de personajes, no así por demasiado tiempo

para la audiencia y nunca para el mismo personaje, quien explícitamente aprovecha tal equívoco para sus fines. Se trata de un héroe, con su ayudante, su oponente y sus obstáculos a vencer, que es experto en peluquería femenina y llora con lágrimas de verdad. El truco empieza ahí.

La mirada cercana en *Hable...*

En los siguientes párrafos intentamos esa mirada cercana que propone S. Zunzunegui (1996) para tratar de entender "no sólo los gustos del autor del texto, sino también una cierta idea del cine y de su historia". Proponemos, según sus palabras: "Pequeños fragmentos, microsecuencias susceptibles de ser observadas bajo el microscopio analítico y en las que se pueda estudiar la condensación de las líneas de fuerza que constituyen el filme del que se extirpan".⁷

Los 18 planos que componen las dos primeras secuencias parecen resumir lo que vamos a ver. El filme arranca con la apertura del telón que desvela la puesta en escena de *Café Müller* de Pina Bausch, un verdadero prólogo sumario del discurso global, de la "línea de fuerza" de la obra. Sinécdoque que resume: las mujeres, (el otro) naturalmente minusválidas, tropiezan y permanecen en la incompletud hasta que son salvadas por el universal masculino. Cuanto más incomprensibles, misteriosas, bellas y necesitadas, más conmueven el corazón del héroe.

De los siete planos que componen la primera secuencia, cinco muestran el desarrollo de la danza en la que dos mujeres con los ojos cerrados chocan con el mobiliario y las paredes para, finalmente, desplomarse, a pesar de que un hombre de "cara tristísima" intenta apartarles los obstáculos. Los planos 2º y 6º nos muestran entre la audiencia al personaje principal Benigno y su ayudante o aliado en términos dramáticos, Marco, en plano de conjunto. Benigno observa cómo Marco se emociona hasta las lágrimas admirando el espectáculo. La segunda secuencia se compone de once planos. En ella Benigno y el objeto de su deseo, Alicia (Leonor Watling), nos son presentados. La secuencia se abre

⁷ ZUNZUNEGUI, Santos. *La mirada cercana. Microanálisis fílmico*. Barcelona: Píados, 1996. p. 15. (Col. Papeles de Comunicación, 15)

con un primer plano de Benigno describiendo a la yaciente Alicia el ballet que antes hemos presenciado, mientras le realiza la manicura. La tristísima música de la danza unifica ambas secuencias, aunque ahora eminentemente extradiegética, hasta desaparecer unos segundos más tarde. Luego de que Benigno le "da" a Alicia la foto dedicada de la Bausch, el plano 13 con una angulación de cámara prácticamente cenital, ofrece un primer plano de Alicia que ya anticipa su situación de "muerta en vida" como el resto de planos de esta secuencia. El plano siguiente, con angulación idéntica al precedente, muestra el torso desnudo y blanquísimo de Alicia mientras las hábiles manos de Rosa (la otra enfermera) y Benigno la lavan. El plano 15, con idéntica angulación encuadra piernas y pies de la paciente, mientras las manos de los enfermeros siguen su trabajo. Esta partición del cuerpo de Alicia nos recuerda una de las más clásicas convenciones del cine porno (Robert H. Rimmer citado por Gubern, 1989) que tan eficazmente objetualiza el cuerpo femenino mediante su fragmentación.⁸

⁸ GUBERN, Román. *La imagen pornográfica y otras perversiones ópticas*. Madrid: Akal, 1989.

Narcisismo y escoptofilia

Antes de analizar los tres últimos y sustanciales planos de la secuencia, recordemos el valioso aporte teórico de Mulvey (1975/88) que, desde el psicoanálisis, explica las pulsiones que yacen bajo el placer que el cine narrativo clásico propone. En la cultura patriarcal la mujer es "el otro" con un valor simbólico doble: representa la amenaza de castración por su ausencia de pene y es la que, como madre, cría e introduce a su hijo en este sistema simbólico en el que la mujer permanece como signifiante para el hombre, como portadora de las fantasías y obsesiones masculinas. La magia del cine proviene de su capacidad para manipular el placer visual mediante la codificación de lo erótico dentro del orden patriarcal dominante.

Mulvey recurre a dos conceptos freudianos para explicar este placer: la escoptofilia y el narcisismo. Ambos se instalan en el inconsciente infantil y son componentes de la sexualidad. La escoptofilia

consiste en el placer de mirar a las personas como objetos y someterlas al control de la mirada. El placer escotófilo estimula la fantasía *voyeurística* del espectador gracias a las convenciones cinematográficas que permiten que, aunque todo mundo sabe que la pantalla está ahí para ser mirada, la posición del espectador y su aislamiento en la oscuridad le hacen sentir que mira en un mundo prohibido y oculto.

Narcisismo y escotofilia son placeres complementarios y contradictorios. Uno implica la identificación con la imagen vista y el otro, la separación pues el narcisismo surge del reconocimiento del niño en el espejo que imagina su imagen mucho más perfecta que su propio cuerpo. Así, la primera articulación del "yo", de la subjetividad, es producida por una imagen. Este mecanismo es el que permite al espectador identificarse con las imágenes humanas que le ofrece la pantalla en una aparente contradicción que provoca el olvido temporal del ego a la vez que lo refuerza.

El que mira, la que es mirada

El placer de mirar ha sido dividido en dos polos: activo/macho/el que mira y pasivo/hembra/la que es mirada. En el cine narrativo existe una combinación de espectáculo y narrativa. Es frecuente que en el cine más clásico la presencia de la imagen femenina congele incluso el flujo de la acción en momentos de contemplación erótica. En el caso que nos ocupa, la figura inerte de Alicia, así como sus escasas apariciones previas y posteriores a su post-tratamiento, son eminentemente espectaculares, detienen la narración en mor de su contemplación erótica. No es extraño que los espectadores no sepamos casi nada del personaje. Desconocemos sus deseos, su historia, e incluso sus sentimientos. El mismo Almodóvar confiesa: "Sé poco de Alicia. Sólo lo que se ve en la película."¹

Siguiendo con Mulvey, esta condición de objeto erótico de la imagen femenina, funciona en dos niveles: como objeto para el protagonista, el héroe masculino, y como objeto para el espectador masculino. El ejemplo más evidente es el de las *show-*

girls (o de las bailarinas en el caso de *Hable...*) que permiten que las miradas, tanto del héroe (del sujeto del discurso) como del espectador, se unan sin aparente ruptura de la diégesis. Es a través de esta mirada controladora como nuestro héroe decide el objeto de su deseo. La obsesión (o "enamoramamiento") de Benigno por Alicia no pasa por ningún tipo de relación mutua previa más allá de la pulsión escotófila del enfermero. Antes de caer en coma, el breve encuentro de Alicia con Benigno se limita a la incursión de éste en la casa de ella, violando, ya desde entonces, la intimidad de su dormitorio. La presencia de Benigno sólo produce en Alicia rechazo e incluso miedo. Hay en el trabajo de Mulvey (1975) una cita del realizador Budd Boetticher que pareciera describir la función del personaje de Alicia: "Lo que importa es lo que la heroína provoca, o más bien lo que representa. Es ella, o el amor o miedo que inspira en el héroe, o la atracción que él siente hacia ella, la que le hace actuar en el sentido en que lo hace. En sí misma la mujer no tiene la menor importancia."

La figura masculina es la portadora de la mirada y con ello el representante del poder, que transfiere al espectador. El héroe conlleva la pulsión narcisista, representa el más poderoso ego ideal que el niño reconoce frente al espejo. Esta imagen, a diferencia de la de la mujer achatada, requiere un espacio profundo y tridimensional que permita la acción del verdadero sujeto que es el héroe. Frente a Alicia, Benigno no puede conseguir mayor tridimensionalidad. En su centralidad de héroe no sólo hace avanzar la historia, sino que mantiene bajo su mirada y voluntad el inerte cuerpo de la yacente Alicia. Mientras él habla y hace, ella es incapaz de hablar, de escuchar y de sentir. Alicia es la imagen canónica de esta figura femenina cuya función principal es ser objeto (nunca mejor dicho, nunca sujeto) de deseo del héroe masculino.

Volvamos al plano 16 de la película. Acabamos de observar los fragmentos del cuerpo de Alicia en planos cenitales. Ahora, tras un cambio de 180° en el eje de la cámara, un plano conjunto encuadra medio cuerpo de Alicia (de cintura para abajo) con

⁹ MULVEY, Laura. Pandora: Topografías de la máscara y de la curiosidad. In: COLAIZZI, Giulia (Ed.). *Feminismo y Teoría Fílmica*. Valência: Episteme, 1995. p. 65-82 (Colección Eutopias/Maior)

las piernas abiertas mientras Rosa y Benigno la lavan al advertir que "le ha venido el período".

En un trabajo posterior Mulvey (1995) va más allá en el análisis y reformula el mito de Pandora como canónico de la histórica concepción masculina de la identidad femenina.⁹ Pandora es bella e irresistible. Su belleza es el anzuelo que prepara la coartada: de tinaja, el objeto de su curiosidad se transforma con los años en una caja pequeña. La reducción del objeto evoca los genitales femeninos como campo secreto, cuya exploración es prohibida. ¡Pero no para Benigno que mantiene a Alicia bajo su absoluto control! Aquí Mulvey (1995) resume en tres los motivos clichés, elementos del mito que son fundamentales en la iconografía de Pandora: la feminidad como enigma, la curiosidad femenina como algo transgresor y peligroso y el cuerpo femenino dividido topográficamente entre superficie y secreto.

Simbolismos de muerte

Para cerrar la segunda secuencia de la película, verdadero prólogo resumen de la obra, los planos 17 y 18 nos muestran la condición inerte, con connotaciones de muerte de la pretendida "interlocutora" de nuestro héroe. Empieza a sonar una tristísima música extradiegética que acompaña un plano americano cenital del cuerpo de Alicia yacente y cubierto con una sábana blanca, como se cubre a un muerto. Sin ningún sonido diegético, las manos de Benigno retiran la sábana que desvela el cuerpo. Luego, las manos de Rosa y Benigno la visten con un camisón también blanco y abierto por los lados. El cuello de la prenda por unos segundos rodea la cara de la enferma en una imagen que connota y recuerda la mortaja de la muerte. Mediante un sutil encadenado, casi imperceptible, aparece el siguiente y último plano de la secuencia. Es casi idéntico al anterior, pero ahora la parte posterior del camisón está ya en su sitio, debajo de la espalda de la mujer. Una suave panorámica horizontal acompaña el movimiento de las cuatro manos que, dos a cada lado del cuerpo y en silencio diegético, van atando los pequeños lazos que recorren los costados del cuerpo inerte. La panorámica de derecha a izquierda

deja por unos segundos la cara de Alicia fuera de campo hasta que la cámara vuelve suavemente y reencuadra incluyendo el rostro. Benigno la tapa con una sábana blanca hasta los hombros. La música extradiegética, que desaparecerá unos segundos después de iniciado el siguiente plano, subraya el amortajamiento simbólico.

Las dos secuencias analizadas resumen el espíritu del film. Nada es casual. Es evidente que esta segunda secuencia intenta subrayar la situación de muerta en vida de Alicia (en contraste con la metáfora de vida -agua y exuberante verdor- con que cierra el último plano de la película), pero también describe, a niveles tanto explícito como inconsciente, su situación de personaje chato, objetualizado, para ser mirado, casi un elemento de atrezzo, para servir a los fines del héroe, personaje femenino, en fin, en la concepción más clásica del héroe narrativo cinematográfico.

¹⁰ *De la veneración a la violación*, es el título del ya histórico libro de Molly HASKEL (1974).

***From Reverence to Rape*¹⁰**

Para avanzar en nuestro análisis, volvamos al texto de Mulvey. Desde el punto de vista psicoanalítico la imagen de la mujer plantea un problema, pues connota la falta de pene que implica para el inconsciente masculino una amenaza de castración y por lo tanto, un displacer. Para conjurar este displacer, el inconsciente masculino tiene dos caminos: investigar a la mujer, desmitificar su misterio, mediante su devaluación. Es decir, castigarla o redimirla como objeto culpable de esta falta. El segundo camino consiste en negar la castración sustituyéndola en un objeto fetichista. Es decir, convertir a la mujer en objeto de culto, de manera que su imagen sea más tranquilizadora que peligrosa. Por la primera avenida discurren las películas del cine negro. Frente a un objeto amenazador, el control o la subyugación mediante el castigo o el perdón. El sadismo es perfecto para la creación de historias, requiere una narrativa tridimensional donde la acción del héroe se desarrolla. En cambio el fetichismo puede existir fuera de todo tiempo y lugar. En el caso que nos ocupa, parece evidente que nuestro héroe opta por la segunda vía. Recordemos el mimo que profesa a

Alicia como objeto yacente así como a los elementos fetichistas que la suplantan, tales como la pinza del pelo y la fotografía que el enfermero venera. Es aquí donde reside el equívoco, pues lo que hace que la audiencia se conmueva hasta las lágrimas con las penas de Benigno, no es sólo su centralidad de héroe, su papel en la enunciación, su evidente rol como sujeto del discurso, sino que la actitud del enfermero discurre por ambos caminos para conjurar el displacer que provoca el cuerpo femenino en el inconsciente masculino. Por una parte, convierte a la mujer en fetiche. Por otra, controla permanentemente su cuerpo, que en las circunstancias particulares del personaje de Alicia, consiste en el control absoluto.

La violación en la elipsis

Sin embargo y como remate, el discurso opta por disfrazar de veneración fetichista un acto tan eminentemente sádico y de control absoluto, muchas veces más definitivo o terrible que el asesinato, como es la violación. El disfraz se produce mediante el discurso de la película muda *El amante menguante* que sustituye en las imágenes a la violación misma del relato principal. Esta elipsis decidida por la enunciación, no es casual. La dificultad casi insalvable de mostrar una violación como un acto de veneración es mayúscula, pero además, el sujeto hablante sabe perfectamente que no es igual lo que se ve que lo que no se ve. Por eso ni siquiera se sugiere en fuera de campo, porque el fuera de campo tiene tanta o más fuerza que la imagen en pantalla. En cambio, la elipsis, no sólo asegura la retención de la información, como justifica el autor, sino que elude cualquier conato de rechazo. Nadie mejor que el autor para explicarlo. Autointerrogado sobre el asunto en su "autoentrevista" publicada en la página oficial del film, Almodóvar se responde: "la razón original era que la película muda me sirviera de tapadera. ¿Para tapar qué? Lo que realmente está ocurriendo en la habitación de Alicia. No quiero mostrárselo al espectador y me invento *Amante Menguante* para taparle los ojos. De todos modos el espectador se enterará de lo que ha ocurrido al mismo tiempo que el resto de los personajes. Es un secreto, que me

gustaría que nadie desvelara.”

Pero vaya si es desvelado. Es este punto de giro sustancial del relato lo que a esta autora, como a otras muchas subjetividades feministas, nos mueve a un análisis crítico de la obra desde una perspectiva de género. Sin este nudo principal de la trama, *Hable con ella* no pasaría de ser una película más de héroe masculino, superficialmente transgresor de las convenciones del héroe cinematográfico, pero internamente coherente con la ideología dominante. Es decir, la especificidad del personaje no ganaría en el enfrentamiento dialéctico con la universalidad de los valores que sustenta. Pero la violación de Alicia, no sólo es el motor que dará vida a la historia, sino que constituye el remate de la ideología patriarcal del discurso, cuyos presupuestos tan prolijamente la enunciación oculta como el análisis evidencia.

Finalmente, el suicidio de Benigno no constituye el desenlace de la historia. Ciertamente implica el castigo del antihéroe, pero al igual que la inopia en la que permanece Alicia resucitada, no parece tener más motivos el suicidio del violador que una concesión a la ley y el orden, si no es que una vuelta a lo políticamente correcto.

La última secuencia, verdadero desenlace de la narración, subraya la ideología presente en todo el film mediante la puesta en escena de *Masurca Fogo* de la misma Pina Bausch. Una mujer sufriende es portada en volandas por varios hombres. El micrófono acercado hasta su boca por otro hombre, se encarga de recoger sus apenados suspiros. El penúltimo plano de la película recoge a Marco y a Alicia como espectadores. El rótulo sobreimpreso *Marco y Alicia* nos sugiere un prometedor futuro de la historia. El último plano de la película, durante la segunda parte de la danza, termina con una panorámica vertical que encuadra la vegetación exuberante bañada por pequeñas cascadas de agua cristalina en el escenario que sugieren el triunfo de la vida sobre la muerte y un final feliz como colofón para lo que para su autor ha sido “una historia íntima, romántica y secreta”. Un triunfo de la “vida” a

toda costa, tesis no muy lejana de la mantenida históricamente por las instancias ideológicas más conservadoras como la Iglesia Católica.

Contexto histórico

Entendemos que un análisis más completo del fenómeno *Hable con ella* deberá incluir esa contextualización histórica del producto cultural que caracteriza a la crítica feminista. De momento podemos apuntar dos elementos como reflexión dirigida especialmente a los lectores no familiarizados con el entorno comunicativo y social español. Por una parte, no es casual la elección de Javier Cámara para interpretar a Benigno. Cámara es un actor que consiguió su reconocimiento entre las grandes audiencias gracias a su trabajo en la popular *sitcom Siete Vidas*, emitida por la televisión privada de ámbito estatal *Tele 5*, interpretando a un solterón simpático y bonachón. En su ya clásico ensayo sobre las estrellas, E. Morin ya decía que: "la estrella no es únicamente una actriz. Sus personajes no son únicamente personajes. Los personajes del filme contaminan a las estrellas. Recíprocamente, la estrella contamina a sus personajes". El mismo Almodóvar lo confiesa: "Javier posee cualidades (me refiero a lo físico y a lo que no es físico) que le van como anillo al dedo al personaje de Benigno. ¡Y yo estoy tan contento de fagocitarlo para mi película!"

Por otra parte, la epidemia de lo que las administraciones públicas en España llaman eufemísticamente "violencia doméstica" y que no es más que el asesinato continuado de mujeres a manos de sus ex novios o maridos, sería un interesante punto de partida para un análisis que historicice de manera más exhaustiva la premiada película. El promedio de una mujer asesinada por semana se ha ido incrementando paulatinamente durante los últimos cinco años. La tragedia ha movido a algunos cineastas mucho más sensibles que Almodóvar a rodar películas de gran calidad como *Sólo mía* (2001) de Javier Balaguer o la excelente *Te doy mis ojos* (2003) de Iciar Bollaín, cuyos protagonistas han conseguido los premios a la mejor interpretación masculina y femenina en el

Festival de Cine de San Sebastián de 2003. Los galardones resultan modélicos si tenemos en cuenta que en la obra de Bollaín los protagonistas fungen como sujetos del discurso que se explican a sí mismos con una honestidad indiscutible.

Tan cierto como que hemos disfrutado hasta las lágrimas ante la belleza formal de *Hable con ella* es que habremos de hacer caso a Mulvey cuando concluye su trabajo con un valioso consejo: "Las mujeres, cuya imagen ha sido robada continuamente y utilizada, no pueden contemplar el declinar de la tradicional forma cinematográfica si no es, apenas, con un lamento sentimental".¹³

¹³ MULVEY (1975, p.10).

Otra bibliografía

Bergstrom, J. Enunciation and Sexual Difference, *Camera Obscura*, 3-4, 1979.

Cook P. y Johnston C. *Woman's Cinema as Counter Cinema*, Johnston, 1973.