

Ritual de sexo, amor y muerte en Hable con ella, de Pedro Almodóvar

Hiber Conteris
Universidad de Arizona

La importancia de Hable con ella (2002), la penúltima de las películas de Pedro Almodóvar (aparte de sus méritos intrínsecos, desde luego), radica en que ella nos permite adoptar una perspectiva desde la cual evaluar y analizar toda la filmografía de este autor, es decir un conjunto de quince filmes de largo metraje, profesionales o comerciales – como mejor nos resulte llamarlos – que han marcado decididamente al cine español, y constituye sin lugar a dudas una de las muestras más representativas de los elementos paródicos, satíricos, transgresores, y a su modo revolucionarios de lo que ha dado en llamarse la “postmodernidad” en el cine y en las artes en general. Recordemos, de paso, que esas películas de larga duración, fueron precedidas por una relativamente copiosa producción de cortometrajes, realizados en su mayoría con una cámara super 8 y en algunos casos aislados trasladados al celuloide en dieciséis milímetros. Esos primeros intentos cinematográficos sirvieron a Almodóvar no sólo como un necesario aprendizaje, poco menos que autodidacta, de las técnicas cinematográficas, sino que constituyeron algo así como un “borrador” o libreta de apuntes en los que se fueron esbozando la mayoría de los temas fundamentales de su narrativa. De modo que si consideramos a esa producción original como la iniciación de un proceso de auto-descubrimiento, reflexión y madurez, bien podemos afirmar que el film del que nos ocupamos hoy constituye en más de un sentido una síntesis y recapitulación esencializada de la variedad temática que Almodóvar intentó abordar desde el comienzo de su carrera artística.

No es ninguna coincidencia que Almodóvar haya comenzado a rodar su primer largometraje (Pepi, Luci, Bom, y otras chicas del montón, 1980) en el mismo año – 1978 – en que España adoptó una nueva constitución tras los cuarenta años de dictadura franquista. Es innecesario recordar que durante ese largo período no sólo el cine producido en España fue sometido a la censura, sino también todas las películas que se exhibían en el país, cualquiera fuese su origen y procedencia. Franco, además, había ordenado el cierre de la escuela de cine de Madrid, la única existente en toda España, de modo que cuando a la edad de diecisiete años (en 1966), Almodóvar emigró de su ciudad natal, Calzada de Calatrava, en la provincia de Ciudad Real, a la capital del país, se encontró con que no existía ninguna institución en la que pudiera realizar un aprendizaje formal para llevar a cabo su ambición de convertirse en realizador cinematográfico. Con la adopción de la nueva constitución, aprobada tras un referéndum, se inició en Madrid una etapa de irrestricta libertad cultural y sexual que se conoció como **la movida**, y que en el curso de las próximas dos décadas hizo de España, considerada hasta entonces como el país más retrógrado desde el punto de vista social y político de toda Europa, uno de los más liberales y avanzados en cuanto a costumbres sexuales y otros hábitos de vida.

Pedro Almodóvar fue, incluso antes de convertirse en el más famoso de los cineastas españoles, un indiscutible protagonista de la escena madrileña durante los años de **la movida**, y el cine que comienza a dar a conocer a partir del primero de sus largometrajes,

no sólo se sitúa cronológicamente en ese período, sino que intenta captar y trasladar el clima de disolución y libertinaje del ámbito madrileño a través de la pintura de sus personajes, la recreación ambiental y algunas de las más típicas situaciones o “enredos” de su filmografía. De este período pueden considerarse la ya mencionada Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón (1980), Laberinto de pasiones (1982), Entre tinieblas (1983) y Qué he hecho yo para merecer esto (1984). Creo que con Matador (1986), se inicia otra fase de la filmografía de Almodóvar, en la que el tratamiento de algunos de sus temas fundamentales comienza a adquirir un grado de profundidad y esencialización que culminará, como he dicho al comienzo de este trabajo, en la película que nos ocupa hoy. Aunque no es mi intención proponer una periodización de esta filmografía, me atrevería a decir que esa segunda fase que según indiqué se inicia con Matador, puede abarcar también La ley del deseo (1987), Mujeres al borde de un ataque de nervios (1988), Átame (1990), Tacones lejanos (1991) y Kika (1993). Yo advierto un significativo avance en la madurez con que el realizador aborda su temática y sus propias obsesiones a partir de La flor de mi secreto (1995), Carne trémula (1997) y Todo sobre mi madre (1999), alcanzando el máximo grado de esencialización y despojamiento en Hable con ella (2002).

Este film de Almodóvar, en muchos sentidos y por diversas razones, parece indicar el momento en que el realizador abandona los recursos paródicos y satíricos que caracterizaron su filmografía más temprana y aparecen todavía fragmentariamente en su film, Todo sobre mi madre, para acercarse a los mismos temas que le obsesionaron desde siempre con una mirada (la mirada de la cámara, podríamos decir, pero también la mirada del propio autor en una etapa más avanzada de su madurez estética y de su conciencia social) despojada de todo lo superfluo, lo grotesco e incluso de los excesos histriónicos de sus personajes. Bien sabemos que el universo temático y anecdótico de Almodóvar está dominado por la sexualidad. La sexualidad en todas sus formas y variantes: heterosexualidad, homosexualidad, trans-sexualidad, travestismo, voyeurismo, sadomasoquismo, pornografía, prostitución, perversión, y aunque estoy tentado de escribir “etcétera,” no sé, realmente, si después de este breve catálogo hay lugar para un “etcétera.” Es un universo poblado de hombres y mujeres necesitados de una relación de amor y ansiosos por encontrarse sexualmente, aunque los caminos y formas de establecer esa relación son muy diversos. Sin embargo, en Hable con ella, no encontramos ninguna de las escenas erótico/sexuales a que nos había acostumbrado Almodóvar en sus filmes anteriores. Marcos y Lydia, dos de los personajes principales de la película, no participan de ninguna escena de amor, por lo menos sexualmente hablando, aunque sí hay un momento de mucha ternura entre ambos cuando en medio de la canción interpretada por Caetano Veloso (una de las secuencias artísticamente mejor logradas de todo el film), Marcos se aleja del lugar embargado por los recuerdos, Lydia advierte eso, le sigue, y se abraza a él para hacerle sentir que ella sigue a su lado.

En cuanto a la otra pareja protagónica, Alicia y Benigno, la única posible escena de amor en términos sexuales está hábilmente escamoteada por Almodóvar, al insertar en el film una película muda, El amante menguante (éste, también, uno de los pasajes más ingeniosos de la película, lo que prueba la versatilidad de recursos narrativos y específicamente cinematográficos del realizador), con lo que el acto de posesión sexual por parte de Benigno a la comatosa Alicia se nos da a través de una metáfora, una

alegoría, y también – y esto es un elemento importante del repertorio discursivo de Almodóvar – mediante el uso del grotesco. Es grotesca la anécdota y la situación descripta en la película muda, pero también, si lo pensamos dos veces, resulta grotesca la posibilidad de la relación sexual entre un hombre virgen y una mujer en estado de coma, que no puede responder a su deseo, a sus caricias, ni a la penetración sexual. [1] Tal vez nos acercamos aquí a una de las perversiones que abundan en el repertorio de transgresiones sexuales que exhibe Almodóvar, la necrofilia, pero bien sabemos que el acto de posesión de Benigno no es nada de eso, sino un acto de verdadero amor, una necesidad de entrega y de consumir el deseo y los sentimientos largamente reprimidos. Por lo tanto, yo diría que el recurso del grotesco, tan recurrido por Almodóvar en la mayoría de sus films, resulta en este caso algo así como “redimido,” porque no se trata de exagerar los rasgos físicos o el comportamiento de las personas, tendiendo hacia el exceso o el ridículo (que pasa por ser la definición convencional de lo grotesco), sino de relacionar por contraste dos situaciones hasta cierto punto comparables (el amante diminuto internándose en la vagina de su amada y Benigno haciendo el amor con la inconsciente Alicia) para destacar, por un lado, el absurdo de una situación, y por el otro la autenticidad de un acto de amor que sólo podía ser consumado de esa manera. Me permito aquí incluir una breve cita de un trabajo sobre lo grotesco realizado por Orenca Moreno Correa, actriz y candidata al doctorado en Teatro y Artes del Espectáculo por la Universidad de París III. Lo grotesco en el teatro, dice Orenca, consiste en “captar la atención del espectador, provocar lo inesperado. Hay que sorprender al público con los elementos que no se esperan; no hay que interpretar con el referente de la vida cotidiana, sino con el referente de una vida mágica. Eso no quiere decir que lo que se haga sobre el escenario tenga que resultar inverosímil; todo lo contrario, tiene que ser real y asombroso. Este tipo de interpretación encierra en sí mismo lo trágico y lo cómico, tiende hacia la exageración y por oposición a lo más sutil”. [2]

Desde sus primeros filmes, Almodóvar percibió y expuso temáticamente y mediante el más directo recurso de las imágenes el profundo nexo ontológico existente entre sexo, amor y muerte. Este es un nudo temático que bien puede servir para explorar la reconocida influencia buñuelesca en la filmografía de Almodóvar. Si bien puede decirse que todo el cine español de postguerra debe algo a Buñuel, en ningún otro realizador como Almodóvar esta herencia es tan aparente. Buñuel indagó a fondo la relación entre el impulso sexual y lo que Freud llamó el instinto de muerte, la tensión entre “eros” y “tánatos,” evidente en filmes como Belle de jour, Tristana, El oscuro objeto del deseo, etc. Sin embargo, Luis Buñuel, que filmó principalmente en México y en Francia – puesto que vivió en el exilio durante todo el período franquista y hasta su muerte – no dispuso de la libertad expresiva que la era post-franquista le concedió a Almodóvar, ya que si bien México o Francia no imponían restricciones de carácter moral, las condiciones históricas y culturales, tanto como las libertades que podía permitirse en esa época la industria cinematográfica, eran bastante restrictivas. Almodóvar se aventura en su filmografía mucho más allá – por lo menos en cuanto a lo explícito y desenfadado de las imágenes – de lo que se atrevió Buñuel, aunque vale la pena enfatizar que en este dominio Buñuel fue casi un precursor, y su obra es un insoslayable punto de partida para los cineastas que vinieron después, y por supuesto para éste de quien nos ocupamos hoy. La fuerza destructiva del impulso sexual librado a su propia satisfacción, falto y vacío de

amor, se propone ya en los primeros filmes de Almodóvar, donde la violación y el sadomasoquismo (*Pepi, Luci, Bom y la chicas del montón*), la ninfomanía (*Laberinto de pasiones*), la lujuria y la promiscuidad sexual (*Entre tinieblas*, *¿Qué he hecho yo para merecer esto?*) constituyen algunas de las prácticas sexuales más corrientes. Sin embargo, es al llegar a *Matador* (1986), que Almodóvar arriesga acceder al más profundo nivel del inescrutable nexo ontológico entre sexo, amor y muerte. Para lograrlo, el realizador recurre a un rito intransferiblemente español, el del toreo, ya que es en esta ceremonia donde la relación simbólica entre el sexo y la muerte se expresa en todas sus consecuencias. El enfrentamiento entre el matador y el toro es un enfrentamiento sexual; el toro representa el máximo exponente de masculinidad, y el torero que lo desafía lo hace con movimientos, gestos y atavíos casi femeninos, con lo que el supuesto “machismo” de la ceremonia se reduce a probar quién de los dos es el más hábil y en última instancia también el más fuerte. [3]

En la secuencia inicial de *Matador*, Diego, un famoso torero ya retirado de la lidia y ahora maestro de esas artes, instruye a un grupo de discípulos sobre la forma en que se debe culminar la faena, es decir, proceder a la muerte del toro. Simultáneamente, en una secuencia contrapuntística, María, el otro personaje protagónico, da muerte a uno de sus amantes en pleno acto sexual, siguiendo al pie de la letra las indicaciones que Diego transmite a sus discípulos. En una secuencia posterior, cuando Diego y María por fin se reencuentran, Diego confiesa: “Dejar de matar (referencia a su pasado de torero) era como dejar de vivir.” Esa fascinación con la muerte y la relación entre ésta y el sexo como acto consagratorio de la relación amorosa alcanza su culminación en la secuencia final, en la que los dos amantes ponen fin a sus vidas después de una última entrega sexual.

Aunque todo esto es muy explícito en cuanto a la forma en que Almodóvar interpreta el vínculo entre sexo, amor y muerte – la *petite morte* orgásmica a la que se refiere Georges Bataille, el pensador que quizás haya dedicado la más extensa reflexión a este tópico –, ni en *Matador* ni en ninguno de sus filmes anteriores o posteriores el cineasta alcanza la profundidad ni el grado de despojamiento esencial [4] que podemos observar en *Hable con ella* respecto al significado último de este nexo ontológico. Marco y Benigno – la pareja masculina protagónica del film – aman a dos mujeres muertas, es decir, en coma, que para el caso es lo mismo. Si bien el film se permite varios *flashbacks* para darnos los antecedentes de la relación que ambos tienen con sus respectivos objetos del deseo, el mayor desarrollo argumental de la película transcurre cuando ambas mujeres ya han entrado en coma, de modo que ese cortejo estático, en torno o al lado de la cama, mudo en el caso de Marco, monologante en el caso de Benigno, adquiere el carácter de una ceremonia ritual, consistente en velar, cuidar, acompañar a un ser inanimado. Pero la significación de ese extraño vínculo amoroso adquiere un mayor nivel de profundidad cuando nos enteramos de que Lydia muere efectivamente después de que Marco ha abandonado el hospital y emprende un nuevo viaje, convencido de que Lydia y su pareja anterior, el torero apodado “el niño de Valencia,” continuaban amándose. Creo que es absolutamente legítimo interpretar que la muerte de Lydia se produce porque Marco ha dejado de amarla, con lo que Almodóvar parece decirnos que amor y muerte no sólo se relacionan ontológicamente en el acto sexual (la *petite morte*) sino también que el cese

del amor (y del sexo) invocan o provocan la muerte. Alicia, en cambio, el amor de Benigno, vuelve a la vida – resucita – precisamente debido a un acto de amor, la supuesta violación que Benigno comete cuando bajo el estímulo de la película muda, El amante menguante, ya no puede reprimir su deseo y penetra, esa noche, a su amada inconsciente. Alicia quedará embarazada y recobrará la vida al dar a luz, meses más tarde, a un niño que nace muerto. Benigno sólo se enterará de la mitad de la verdad – que su hijo nació sin vida – ya que las autoridades deciden ocultarle la recuperación de Alicia. Convencido de que no habrá de verla más, Benigno resuelve poner fin a su existencia, y esa muerte adquiere el significado de un sacrificio vicario, es decir, muerte expiatoria, morir para salvar o devolver la vida a otro ser.

Ya señalé antes que esa ceremonia tan indisolublemente ligada a la cultura y a la tradición españolas, la corrida de toros, se asocia claramente en la obra de Almodóvar con la fascinación de la muerte y también con el acto que sólo en apariencia constituye su negación: el acto sexual y la entrega amorosa. En relación con la muerte, Federico García Lorca ya había escrito, en los años treinta, que “en España, un hombre muerto, está más vivo después de su muerte que en ninguna otra parte del mundo.” [5] No creo que García Lorca aludiera a la “inmortalidad” que los próceres o los poetas gozan en todo el mundo, sino a un hecho intrínsecamente español, si bien sus raíces están en la cultura latina: la contigüidad espacial y temporal que el ser vivo tiene con sus muertos, la presencia de la muerte en medio de la vida. El espectáculo taurino, en España y en cualquier otra parte del planeta donde se lleve a cabo, es una manera de enfrentarse con la muerte, invocarla pero también desafiarla. No sólo por parte del matador, el torero, sino por todo aquel que participa, dentro o fuera del ruedo, de este espectáculo. Resulta perfectamente natural que Almodóvar haya tenido que hacer de esta ceremonia ritual, la corrida, el tema central de una o más de sus películas. En Hable con ella la corrida como tal no es un episodio central, pero es obvio que Almodóvar se sirve de ella y sobre todo del personaje de Lydia no sólo para describir minuciosamente el ritual que acompaña a la ceremonia, sino también para desmitificar algunas de las ideas y prejuicios – bien podemos llamarlos “mitos” - más arraigados en relación con la tauromaquia. En primer lugar, por supuesto, el “machismo” que por prejuicios y tradición parece consubstancial al arte del toreo. Lydia, hija de un banderillero, logró realizar lo que su padre nunca pudo ser, pero también debió enfrentar el rechazo y desprecio de los toreros profesionales que se negaron a participar con ella en el mismo espectáculo por no tener que alternar con una mujer en el ruedo. Lydia tuvo que luchar contra este prejuicio machista no sólo asumiendo un aspecto casi masculino, [6] sino haciendo gala de una valentía y audacia que le ganaron el respeto del público y sobre todo de “el niño de Valencia,” el matador que se ofreció a compartir el cartel con ella y acompañarla a donde hiciera falta. Ambos se enamoran y constituyen una pareja, pero desde el comienzo del film nos enteramos que la relación entre ambos está rota, en parte debido a los prejuicios todavía dominantes, en parte debido a que Lydia no se resigna a que su fama se deba hasta cierto punto al éxito público de esta relación.

Almodóvar expone minuciosamente el rito y las pequeñas ceremonias rituales que preceden y acompañan a la corrida: la vestimenta, las plegarias, el decisivo papel que juega la religión en la preparación del torero, la importancia de la presencia y el apoyo

familiar. Sin embargo, al revelar en una escena clave el terror que le inspiran a Lydia las serpientes, Almodóvar parece también insistir de manera implacable en las contradicciones y paradojas que contaminan a este rito ancestral, en que el alardeado machismo de que hace gala el torero al enfrentarse con el toro, es vulnerable, sin embargo, a los más irracionales temores. La aparente masculinidad de Lydia al asumir su papel de torero no puede hacernos olvidar que se trata de una mujer, y esto parece servirle a Almodóvar para acentuar el contraste entre la notoria virilidad de ese mundo de hombres o de “machos,” y las debilidades y temores que asedian a todo ser humano; el mayor de todos, sin duda, el temor a la muerte.

Por supuesto, habría muchísimo más que decir sobre este film. Quiero recordar, simplemente, que Almodóvar declaró en entrevistas de prensa que los dos espectáculos con que se abre y cierra la película, Café Muller, creado en 1978, y Mazurca Fogo, de 1998, ambas creaciones de la coreógrafa alemana Pina Bausch, le sirvieron como punto de partida y punto final para encerrar todo el drama que se encierra entre el minuto inicial y el final de Hable con ella. En Todo sobre mi madre ya aparecía un póster de Pina Bausch en Café Muller, y ese es el mismo que Benigno le obsequia a Alicia en la secuencia inmediatamente posterior a la del espectáculo teatral. También en ese teatro en que se representa Café Muller, Marcos y Benigno se encuentran por primera vez, aunque sólo es Benigno quien repara en la presencia de aquél. Finalmente, después del suicidio de Benigno, Marcos acude a otra función teatral, esta vez la de Mazurca Fogo, y allí se produce el encuentro entre éste y Alicia, una historia que, como bien sabemos, Almodóvar nos debe para una próxima película. No es extraño, entonces, que el propio Almodóvar haya reconocido que Pina Bausch hubiese creado, sin saberlo, “las puertas por las que entrar y salir de Hable con ella.” [7] Pero si hemos observado atentamente el comienzo y el final de la película, habremos notado que no se trata de dos puertas, sino de un telón que se levanta y otro que se baja. Todo el film, por lo tanto, podría estar contenido dentro de los límites de tragedia y comedia que encierra el espectáculo teatral.

NOTAS

[1] Al hacer la presentación de Hable con ella en Barcelona, Almodóvar reveló que la acción central del film estaba basada en un hecho real. Sucedió en la anterior Yugoslavia: el guardián nocturno de un depósito de cadáveres violó a una mujer convencido de que estaba muerta. En realidad, sufría un ataque de catalepsia, y despertó al contacto con el miembro erecto del violador; es decir, volvió a la vida gracias a ese acto sexual. Recordó Almodóvar que la familia de la mujer se mostró muy agradecida con el vigilante pese a lo repulsivo de su acto, pero no logró ablandar con ello a las autoridades, que ordenaron su detención y encarcelamiento.

[2] Moreno Correa, Orenca. L'héritage de Meyerhold. Travail du DEA, la Sorbonne Nouvelle, Paris III, 2002.

[3] Por ejemplo en Almodóvar on Almodóvar, Frédéric Strauss (1996), escribe lo siguiente: “Aunque el torero es un mundo muy masculino, el torero asume en la corrida el papel femenino. Cuando viste su traje de luces, duro como una armadura, recuerda a un gladiador. Pero el traje es también muy ajustado, la manera en que se mueve no es enteramente masculina, se desliza como una bailarina. Durante la primera fase de la corrida el torero representa la tentación. Incita al toro, lo seduce. Se trata de un típico rol femenino” (pag. 57). Mi traducción.

[4] Toda vez que me refiero a un “despojamiento esencial” en el proceso de maduración o esencialización con que Almodóvar aborda en Hable con ella la temática de sus films anteriores, aludo al concepto de **intuición eidética** propuesto por Edmund Husserl para referirse a la culminación del proceso de reducción fenomenológica en que el conocimiento del mundo empírico adquiere su forma última y esencial.

[5] La cita aparece en “Teoría y juego del duende,” en Lorca Peguin Books, London, Peguin, 1960.

[6] En declaraciones a la prensa, Almodóvar admitió que de todas las actrices conocidas por él, Rosario Flores era la única que vestida de torero parece un torero.

[7] Entrevista a Almodóvar en **Primer Plano**, abril 2002.

Bibliografía

Albaladejo, Miguel et. al. Los fantasmas del deseo. A propósito de Pedro Almodóvar. Madrid: Aula 7, 1988.

Almodóvar, Pedro. Putty Diphusa y otros textos. Barcelona: Anagrama, 1997.

Allinson, Mark. Spanish Labyrinth – The films of Pedro Almodóvar. London and New York: I.B. Tauris Publishers, 1988.

Edwards, Gwynne. Almodóvar, Labyrinths of Passion. London and Chester Springs: Peter Owen, 2001.

Escudero, Javier. “Rosa Montero y Pedro Almodóvar: miseria y estilización de la *movida* madrileña.” Arizona Journal of Hispanic Cultural Studies 2 (1998): 147-161.

Smith, Paul Julian. Desire Unlimited, the Cinema of Pedro Almodóvar. London and New York: Verso, 1994.

Strauss, Frédéric, Editor. Almodóvar on Almodóvar. London: Faber and Faber, 1996.

Vernon, Kathleen M. y Barbara Morris, Editores. Post-Franco. Postmodern. The films of Pedro Almodóvar. Greenwood Press: Westport, CT, 1995.