

Imágenes con Halo

AMAYA ORTIZ DE ZÁRATE

Hable con ella (Pedro Almodóvar)

La intensidad de la pasión característica del melodrama de Almodóvar alcanza en *Hable con ella* una mayor profundidad, una nueva densidad en la expresión, una diáfana conciencia de vacío.

Tras el telón rosado, aparece en primer término una mujer en camisón blanco, con los brazos y los pies desnudos sobre un escenario tan vacío de objetos –tiene los ojos cerrados– como lleno de obstáculos –la mujer se mueve entre un montón de sillas y mesas de madera oscura que un hombrecillo aparta bruscamente de ella. Como un efecto armónico, o un eco, una segunda mujer repite a contratiempo, desde el fondo, los gestos y evolución de la primera a través del cuadro –de derecha a izquierda–, aclarando su acción y al tiempo haciéndola más leve. Las dos mujeres de "Café Müller" ponen en escena lo que podría describirse como una representación muda, escalofriante y tensa de la desesperación humana.

El espectador asiste así, de entrada, a un evento teatral, quedando incluido a continuación en el dispositivo cinematográfico que muestra alternativamente el escenario y el patio de butacas: la cámara focaliza frontalmente, como contraplano de los rostros de las dos mujeres, a los dos protagonistas masculinos. Uno de los hombres llora y el otro se muestra a su vez –efecto de cierta dinámica ondulatoria– afectado por su llanto.

Las bailarinas del escenario –anticipación de las mujeres protagonistas del relato– se mueven sumergida cada una en su

propio espacio, envueltas en su soledad como en un velo, ensimismadas; como bacantes sonámbulas.

Se percibe ya un cambio de punto de vista que constituye una de las novedades más notables en la estructura del relato de *Hable con ella* respecto de los anteriores films de Almodóvar. Tanto el espectador como el enunciador van a situarse del lado de esos dos espectadores masculinos. Hombres confrontados con mujeres que duermen, que hablan con el cuerpo, que están en coma.

La historia se construye, con tanto realismo como total ausencia de verosimilitud –que resultaría superflua–, por el entrecruzamiento de las vidas de los dos protagonistas masculinos, como resultado del cual será posible la transición de un tipo de mujer a otra.

Como parte del juego de las paradojas al que le gusta jugar a Almodóvar, habrá de ser precisamente Benigno, el alma cándida –espléndido Javier Cámara–, un idiota en sentido lato del término, quien habrá de servir de guía a Marco –Darío Grandinetti–, el explorador de los espacios exteriores y escritor de guías de viaje, en su propio viaje de retorno a Ítaca.

Las figuras femeninas de *Hable con ella*, dos mujeres diametralmente opuestas, sostienen la tensión del relato con su mudo combate. Un combate que Almodóvar representa en el cartel publicitario utilizando la yuxtaposición de dos colores opuestos que no pueden acoplarse, o mezclarse. Como el color rojo, una mujer de piel oscura –Rosario Flores–, a quien magnetiza una historia amorosa en el pasado, igual que a Marco. Como el azul, una mujer de piel

radiante y blanca –Leonor Watling–, carente aún de historia propia, o más propiamente inconsciente de su historia. Ambas sueñan sin palabras, como si en esa ausencia consistiera precisamente su feminidad.

Lydia ocupa, en el cuadrilátero compuesto por los cuatro personajes, la posición de mujer en una pareja que comparte marcados rasgos masculinos. Con apariencia de sibila, poseída por un oculto poder de atracción a las serpientes, Lydia sufre el mismo tipo de pasión por su amante –matador– y por el toro; más intensa cuanto más letal.

Alicia se sitúa también como mujer, pero formando parte de una pareja femenina. Virginal e inocente, sus sueños –que conocemos a través de la interpretación de Benigno– se parecen a viejas historias del cine mudo en blanco y negro, más próximo al teatro expresionista que al cine de acción. Receptiva y moldeable, posee esa tendencia tan femenina a ofrecerse por entero, a perderlo todo: dejarse arrollar, amar o violar, e incluso fecundar y habitar por otro cuerpo.

Un tercer personaje femenino, la profesora de baile Katerina Bilova –Geraldine Chaplin–, comparte con Lydia y Alicia la dificultad para reproducir con palabras lo que antes que representación es más bien impresión de la experiencia, huella del cuerpo. Explicando así una posición inversa a la de Benigno, quien sostenía de una forma tozuda, quizá loca, el poder del relato ante la muerte. Hable con ella, le dice a Marco, cuénteselo. Y sin embargo, a pesar de la patente dificultad, Katerina concibe una coreografía, un relato de frases musicales y pasos de danza en el que hará de la muerte, no tanto de la muerte física como de la renovación del sacrificio de los cuerpos en el campo de batalla, el origen de un nuevo nacimiento por transformación en el contrario: de lo masculino nacerá lo femenino; de lo material, lo etéreo.

La mirada de Benigno, que irá filtrándose a través de la de Marco para acabar constituyendo la única mirada, parte del interior de una casa habitada por un cuerpo del que él es prisionero absoluto, y se dirige consistentemente hacia un objeto

también interior, contemplado a través de una ventana –en realidad dos ventanas y una cortina como un muro. Por el contrario, Lydia se declarará incapaz de volver a cruzar el umbral de su casa por temor –por terror– a confirmar que precisamente en lo más íntimo –la cocina donde el fuego es preservado, los armarios– se encuentra una serpiente alojada, lo que le fuerza a compartir el punto de vista exterior de Marco.

El trayecto de Marco describe siempre el arco de la distancia entre su lenguaje y un espacio abierto. Es la mirada de un viajero, un forastero en país extraño cuya única misión consistiera en consignar una belleza sobrehumana en la naturaleza, en los campos, para trazar alguna senda en ellos que los haga accesibles, sin que llegue por eso a ser propiamente habitable –lo mismo que las camas o las mujeres–, hasta que al fin ocupe la casa de Benigno reubicando su mirada, y su relato, en un lugar interior.

Trayecto inverso al de Benigno, que concebirá su primer y último viaje como una forma de escapar a su estatuto de interno –ahora oficial en la Institución Penitenciaria–, en una casa sin puertas ni ventanas, en la que ha sido desposeído de todos los objetos. Diríase entonces que Benigno, como el Amante menguante, corre el peligro de residir en el interior mismo del objeto.

Así los dúos de Marco y Lydia, Benigno y Alicia, irán desarrollando un paso a dos duplicado e invertido en el que las parejas formadas inicialmente no pueden atraerse, porque poseen fuerzas de signo idéntico: Lydia y Marco se repelen mutuamente porque componen un mismo polo masculino, del mismo modo que Alicia y Benigno tienen la tendencia opuesta, a encontrarse demasiado próximos.

Como un último intento de ubicarse a la distancia adecuada del objeto, Lydia y Benigno realizarán sus propios sacrificios. Dado que Lydia carece del valor que le conferirían las palabras si pudiera nombrar con ellas su pasión, por ello mismo letal, optará por la mostración directa, por la realización ante Marco de su propio sacrificio brindado a su amante. Con la ofrenda de

su cuerpo al toro –la pulsión, lo real mismo, la muerte– antes de lo cual reza, Lydia cederá al dictado funesto de su pasión sin que ninguna palabra la sustente, sin que siquiera el filo de una espada la separe del polvo. Sólo podrá entregarse entonces –embestida, arrollada, atravesada– enteramente.

Lo que Benigno pretende con su sacrificio –que, contrariamente a Lydia, describe y comunica a Marco– será en cambio escapar a su prisión. No tanto al encierro en el penal como al confinamiento en la soledad de su propia desesperación.

Benigno culmina entonces su labor de construcción de un sitio para Alicia, aunque no sea él quien haya de habitarlo, o precisamente por eso. Un espacio interior que ha debido preservar de la intrusión de todas las mujeres, vaciar previamente, para que otra mujer pueda ocuparlo. Una nueva mujer cuyo cuerpo sea posible conmovier por la palabra. A la que resucitará Benigno –sin que él llegue a saberlo–, para que algún día pueda encontrarse con Marco. Mujer finalmente –para ambos– a la que sólo acceden por la mediación del otro.

Es lo que puede hacer de Benigno, al mismo tiempo, el verdadero sanador de

Alicia; ya que serán su obcecación en la palabra, su fe, su amor por ella los remedios que obrarán el milagro. Milagro, decimos, siguiendo a Benigno, puesto que se trata no tanto de sanar o rescatar un alma como de volver a fundarla. Traspasar, marcar un cuerpo sumergido en la inconsciencia con la palabra capaz de nombrarlo, para arrastrar después hasta la superficie al sujeto enredado en la trama de un relato.

Una fe en el poder simbólico de la palabra que la ciencia, que no tiene forma ni de justificar ni de entender, sólo podrá calificar de mera opción por la locura. Ya que tanto el discurso de la ciencia médica como psiquiátrica, con su concepto exclusivamente mecánico del cuerpo –el Tálamo de Alicia se encuentra desconectado en sus principales vías de la corteza cerebral–, insiste en ignorar del psiquismo humano lo esencial, la necesidad de un anclaje de la subjetividad, de un lugar propio en el interior de la casa común que es el lenguaje. La existencia de un Sujeto ligado al nombre, de lo que se desprende que otro ser debe nombrarle, como Jesús a Lázaro, convocándole a la existencia. ¿No era esto el amor sagrado?

***Mulholland Drive*, de David Lynch**

LUISA MORENO

***Mulholland Drive* (David Lynch, 2001)**

Cuando una película de David Lynch comienza con algo aparentemente amable como alguien bailando o alguien sonriendo (el comienzo de *Terciopelo Azul* es paradigmático), hay que temerse lo peor. Y viceversa: si alguien rompe la cabeza a alguien en la primera escena, quizá pueda existir la esperanza de un final feliz (el final de *Corazón Salvaje* así lo muestra).

Lynch ha concebido numerosas formas de representación para lo siniestro, contando con la capacidad de crear caminos y

vericuetos por los que adentrarse; pero tiene también las claves de lo sublime (*Una historia verdadera* es la prueba) y precisamente este saber nos hace tomarnos más en serio sus relatos del lado oscuro.

Sin ánimo de establecer categorías cinematográficas que reduzcan los múltiples registros que puede contener una película, sí parece necesario enmarcar de inmediato a *Mulholland Drive* en el género de terror, o, si existiera, en el género onírico de la pesadilla. Más allá del gore, el susto, o las consecuencias de vivir una adolescencia incauta, o demasiado cauta, lo terrorífico de esta película se intuye desde ese baile juvenil