

La mujer de Cocteau en Almodóvar: *The Human Voice*

Cocteau's wife in Almodóvar: The Human Voice

Verónica Alcalde

Universidad Nacional de Cuyo, Argentina

vernicalcalde@yahoo.com

Recibido: 16/10/2021. Aceptado: 20/11/2021.

Resumen

Con inconfundibles referencias a su personal poética cinematográfica, Pedro Almodóvar nos ofrece el mediometraje *The Human Voice* (2020) como relectura y apropiación de la obra teatral homónima de Jean Cocteau (*La Voix humaine*, 1927). Interesa observar la presencia de signos típicamente almodovarianos e indagar acerca de la resignificación que los mismos otorgan a la obra original, especialmente al personaje femenino protagonista. Sin ninguna duda, la mujer de Cocteau y la de Almodóvar no son las mismas a pesar de que el cineasta español recupera en gran medida el monólogo del dramaturgo francés y el tema de la pieza. Una prueba de ello es el final abierto, casi subversivo y de visos humorísticos, en el que la mujer no solo sobrevive sino que decide tomar con énfasis las riendas de su nueva vida.

Palabras clave: adaptación cinematográfica; Pedro Almodóvar; Jean Cocteau

Abstract

With unmistakable references to his personal cinematographic poetics, Pedro Almodóvar offers us the medium-length film *The Human Voice* (2020) as a rereading and appropriation of the homonymous play *La Voix humaine*, by Jean Cocteau. It is interesting to observe the presence of typically Almodovarian signs and inquire about the resignification that they give to the original work, especially to the leading female character. Without a doubt, Cocteau's wife and Almodóvar's are not the same despite the fact that the Spanish filmmaker recovers the French playwright's monologue and the theme of the piece. A proof of this is the open ending, almost subversive and humorous, in which the woman not only survives but also decides to take the reins of her new life with emphasis.

Keywords: film adaptation; Pedro Almodóvar; Jean Cocteau

Un largo romance

Si nos referimos a la presencia de la obra de Jean Cocteau en los proyectos cinematográficos de Pedro Almodóvar, tenemos que remontarnos a una entrevista audiovisual realizada en 1985, al poco tiempo de haber estrenado *¿Qué he hecho yo para merecer esto?* En ella el director manchego reconocía sentirse interesado por una estética de la miseria, “pero [aclaraba] eso no quiere decir que no haga un día una obra de Cocteau, refinadísima y estupenda” (Lizcano, 1985: '29"22).

La huella del dramaturgo no demora en aparecer a través de un juego intertextual que establece con el drama *La Voix humaine*, representado por primera vez el 16 de febrero de 1930 en la Comédie Française, en París.

Esta pieza teatral es un monólogo protagonizado por una mujer que habla por teléfono con su amante que la llama para despedirse definitivamente, ya que va a casarse y la separación se hace inevitable. Durante toda la obra, solo se escuchan las réplicas de la mujer. Sin embargo, a través de lo que ella dice y de sus silencios comprendemos sin dificultad cómo se desenvuelve el diálogo y es perfectamente posible reponer las réplicas del hombre.

La conversación gira en torno a lo que ella ha hecho durante las últimas horas, cómo se siente, lo fuerte que decide ser ante la separación, la conveniencia de que él recupere al perro junto con sus pertenencias y sus cartas. La protagonista intenta mostrarse banal y desprendida en sus comentarios; no obstante, a través de su gestualidad advertimos claramente que está desgarrada, que no tiene consuelo. “La imagen continua que el autor desearía que se transmitiera al público es la de un animal herido que se desangra y que realmente inunda al final de sangre verdadera todo el espacio escénico” (Cocteau, 1930: 6), dice la didascalia inicial.

Ella imagina a su amado en todos sus detalles, lo describe como si lo estuviera viendo, y constantemente miente acerca de su propio estado. Finalmente le dice la verdad: no puede dejar de amarlo, lo extraña, todavía

lo siente a su lado y ha intentado suicidarse. No quiere cortar el teléfono. Se culpa por todo y a él le atribuye todas las bondades. Y aunque desde siempre ambos sabían que algún día deberían separarse, ella no se resigna a perderlo. Lo único que la ata a la vida es esa voz humana que está del otro lado del teléfono. Es una mujer totalmente dependiente de su amado, incapaz de vivir sin él. Como indica el dramaturgo: “Se trata, simplemente, de una mujer muy enamorada, con pocos recursos intelectuales, que lucha hasta el final” (1930: 5).

En *La ley del deseo* (1987), segundo largometraje de Pedro Almodóvar, el monólogo aparece a través de la representación incrustada dentro de la acción principal (Stam, 2009: 78-87). Estamos frente a la ficción dentro de la ficción, uno de los sellos del cine del hacedor manchego.

Tina (Carmen Maura) es la protagonista de la obra dirigida por Pablo Quintero (Eusebio Poncela), su hermano. Ella, como el personaje del drama de Cocteau, es una mujer que sufre por el abandono de su pareja. La inserción de la escenificación de *La Voix humaine* cumple una función especular que subraya la situación de pérdida, pero no solo la que vive Tina, una transexual lesbiana (otro rasgo característico del cine de Almodóvar: la inclusión de sexualidades e identidades fluidas), sino también la pequeña hija de su amante, Ada.

En el primero de los dos interludios que aparecen en el film, vemos a la protagonista destrozarse con un hacha un pantalón del amante. Esto no se corresponde con el texto fuente, por lo que entendemos que la representación incrustada en la obra fílmica es una adaptación libre del texto dramático¹.

Ada también participa en la puesta en escena haciendo la mímica de la canción “Ne me quitte pas”, tema musical en el que un o una amante le suplica a su amor, hasta la humillación, que no se vaya. Si bien la niña realiza el *play back* en escena, su participación no está dentro de la diégesis

1 Esta escena se replica en *The Human Voice* en una intertextualidad muy habitual del cine de Almodóvar: la referencia a su propia obra.

de la obra teatral. Ella interpreta rompiendo la cuarta pared y es desplazada por la periferia del escenario. La musicalización, entonces, es extradiegética en cuanto a la diégesis de la representación teatral enmarcada, pero intradiegética en relación con la diégesis de la obra cinematográfica marco.

En el segundo interludio, que reconocemos como las líneas finales de *La Voix humaine*, vemos a la madre de Ada (Bibi Andersén) mirando la obra desde uno de los laterales del escenario. Tina, al notar su presencia, replica el monólogo fuente, pero dirigiéndose a ella y dotándolo de una agresividad gestual que da cuenta de su despecho. La madre de Ada, entonces, se marcha y vemos a Tina finalizar la representación con un gran gesto de alivio. Mientras tanto la niña realiza nuevamente el *play back* de “Ne me quitte pas”, pero esta vez con un desconuelo profundo y, sobre todo, genuino, porque su madre ha vuelto a abandonarla. Por lo tanto, la musicalización actúa en los dos niveles de representación subrayando el sentimentalismo de la obra de Cocteau, y reforzando el tono melodramático de *La ley del deseo*.

La inserción de la obra teatral resulta funcional para la evolución del personaje de Tina, ya que le permite escupir su rencor en la cara de su amante, un gesto necesario para lograr sobreponerse al dolor y llegar al empoderamiento del que goza una auténtica “chica Almodóvar” (Sánchez Noriega, 2000: 93).

Un año después, Almodóvar escribe el guion de *Mujeres al borde de un ataque de nervios* (1988), film inspirado en *La Voix humaine*. Si bien la idea inicial fue la adaptación de la obra literaria, en el producto final son solo unos pocos elementos los que nos permiten reconocer la fuente: la mujer sufrida, el intento de suicidio, el amante que la deja por otra, la comunicación telefónica. En esencia, el texto de Jean Cocteau está presente, pero al imaginar la historia 48 horas antes de esa llamada en torno a la cual gira el texto teatral, la trama se abre en historias de otros personajes, las que confluyen con la de la protagonista. El melodrama tiene su contrapunto de comedia con final feliz: Pepa (Carmen Maura)

evoluciona a lo largo de la narración hasta adquirir una independencia y fortaleza de la que el personaje de Cocteau carece.

Finalmente, durante la pandemia global de COVID-19 (2020), Almodóvar vuelve a su texto fetiche en una adaptación libre de 30 minutos que presentará en el Festival de Venecia. Sobre este medimetraje nos detendremos un poco más².

***The Human Voice*: el espacio, de metáforas y artefactos**

Para poner en relación la fuente literaria con el medimetraje del 2020, creemos conveniente, primero, reparar en la escenografía minimalista que Cocteau dispone para su obra:

Escena reducida, representa el ángulo de una habitación de mujer; habitación oscura, azulina, con una cama en desorden a la izquierda y, a la derecha, una puerta entreabierta que da a un baño blanco muy iluminado. Delante del hueco del apuntador, una silla baja y una mesita: teléfono, lámpara de luz cruel. El telón descubre una habitación de muerte. Delante de la cama, en el piso, una mujer en camisón, echada a lo largo como asesinada. Silencio. La mujer se levanta, cambia de posición y permanece inmóvil. Finalmente se decide, se levanta, toma un tapado sobre la cama, se dirige hacia la puerta después de un alto frente al teléfono. Cuando toca la puerta, se escucha que el teléfono suena. Se abalanza. El tapado la estorba, lo descarta de un puntapié. Descuelga el receptor. Desde este minuto, hablará de pie, sentada, de espaldas, de frente, de perfil, de rodillas detrás del respaldo de la silla-sillón, la cabeza cortada, apoyada en el respaldo, recorrerá la habitación arrastrando el cable del teléfono hasta el final, cuando caerá sobre la cama echada sobre su vientre. Entonces su cabeza colgará y ella soltará el receptor como una piedra. [...] Peinador-

² Vale señalar que podríamos hallar más rastros del diálogo que Pedro Almodóvar establece entre sus producciones y la breve pieza de Jean Cocteau. Un caso sería *La flor de mi secreto* (1995): la mujer abandonada que espera la llamada del amante (Marisa Paredes en su papel de Leo Macías), las conversaciones telefónicas fallidas, el intento de suicidio por ingesta de somnífero y demás acciones habituales en los personajes femeninos que forman parte del abanico que se abre cuando nos referimos a la “chica Almodóvar”.

camisón, cielo raso, puerta, silla, poltrona, fundas y pantalla, blancos. [...] (1930: 5)³.

En *The Human Voice*, desde un principio se manifiestan claras diferencias entre la puesta en escena propuesta por Jean Cocteau y la realización de Pedro Almodóvar; una de estas, el espacio. Podríamos afirmar que a Cocteau solo le interesa el espacio como metáfora del estado anímico de su protagonista, encerrada no solo en esa “habitación de muerte”, sino también en sí misma, presa de su amor obsesivo por un hombre que lo es todo para ella. El espacio de la pieza dramática acentúa la fuerza de los gestos y palabras de la mujer que, en el escenario, solo habla mientras se mueve en todas direcciones como un animal enjaulado. Y eso es lo que vemos, un ser irracional totalmente dominado por su amor desmedido, atrapado en este lugar del que no puede salir porque no entiende la vida sin ese hombre a su lado.

En la puesta cinematográfica se duplica la apuesta: el espacio como metáfora y, a la vez, como recurso para visibilizar la hechura ficcional de la obra cinematográfica.

En contraposición al espacio de la puesta teatral, reducido a un ángulo de una habitación, encontramos varios ambientes en los que se desarrolla la película, algo que no sorprende en el caso de una traslación cinematográfica. Pero, aun así, Almodóvar también hace del espacio una metáfora del encierro al crear un recinto cerrado dentro de otro recinto también cerrado: como un juego de cajas chinas, un departamento dentro de un galpón que, a su vez, suponemos dentro de un estudio de filmación en el que se está rodando *The Human Voice*. Este galpón ya se nos presenta en el prólogo de la película, donde vemos a Tilda Swinton desplazándose (ver Anexo, imagen 1). Más adelante, un picado pronunciado revela la construcción completa de la escenografía (imagen 2).

Es decir, por un lado, al igual que Cocteau, Almodóvar remarca el encierro emocional en el que vive la protagonista. Inclusive cuando sale al

3 Traducido del francés por Lía Mallol.

balcón de su departamento, está encerrada. Por otro lado, estamos frente a un recurso al que el director nos tiene acostumbrados: la exposición del artificio. Sabemos que, con mayor o menor refinamiento, sus películas se nos revelan como creaciones ficcionales: el paisaje puede ser un telón pintado, los personajes son extravagantes, los hechos se desencadenan por casualidades absurdas, lo que creíamos realidad es una puesta en escena que se nos descubre en un *traveling* que deja ver a actores actuando de sonidistas y técnicos, los colores vibran en un perpetuo homenaje al *technicolor*... Así es su cine: excesivo, barroco, artificial... arte en el más puro sentido. Y *The Human Voice* es un magnífico artefacto⁴.

Otra diferencia notable en las escenografías propuestas por Jean Cocteau y Pedro Almodóvar es la presencia de objetos. Ya mencionamos que en la obra fuente solo se requieren unos pocos elementos para la construcción del personaje y el desarrollo de la trama: una mesa, una lámpara, un teléfono, una cama, la puerta de un baño, un tapado. En su traslación (como en toda película de Almodóvar), aparece una profusión de objetos rayana a la desmesura. Podría pensarse que existe en su cine una enfermiza acumulación sin sentido de objetos decorativos y culturales, que responden solo al gusto estético y capricho del director: su atracción por la moda, lo *kitsch*, lo extravagante, lo *camp* o solo lo visualmente irruptivo. Sin embargo, creemos que todo está puesto ahí para hablarnos de algo. A veces podemos desentrañar el mensaje, otras solo disfrutamos (vaya paradoja) de ese ruido visual provocado por la abundancia de obras de arte, afiches, muebles, lámparas de diseño, discos, libros, películas, electrodomésticos, adornos de toda índole.

Solo nos referiremos a algunos pocos de estos objetos, los insoslayables, que (a nuestro parecer) refuerzan la construcción del personaje femenino almodovariano radicalmente distinto de aquel trazado originalmente por Cocteau.

4 Esta exposición de la factura ficcional está anunciada desde los títulos en los que las letras están realizadas con herramientas propias de la construcción de un set de filmación (imagen 4).

Todo habla de esa mujer

A los 4 minutos 10 segundos de proyección, vemos a la mujer (Tilda Swinton) ordenando libros y películas sobre una mesa ratona (imagen 3), mientras su voz en *off* se dirige al amante. En este punto, la protagonista asume la voz narradora y descubrimos al personaje masculino como narratario del discurso: “Durante cuatro años seguidos, hasta tres días atrás, te esperé mientras veía un DVD o leía. Y siempre volvías. Algunas mañanas enteras, las noches también eran nuestras, y hubo tardes que por arte de magia se convertían en noches. Siempre regresabas, hasta hace tres días” (Almodóvar, 2020).

El contenido del texto, sumado al material fílmico y bibliográfico que la protagonista está nerviosamente manipulando, acomodando en distintos grupos, nos brindan una valiosa información para construir el perfil del personaje.

Lo primero que advierte el espectador es que se trata de una mujer que, además de contar con recursos económicos, tiene un alto nivel cultural, es decir que estamos frente a la antítesis de la protagonista de Cocteau, señalada por su autor como una mujer “mediocre”. No podemos dejar de preguntarnos si las herramientas en la gráfica de la presentación (ya mencionadas en la nota 5 a pie de página), no nos hablan solo de la factura artificial de la obra, sino también de estos recursos/herramientas de los que dispone la mujer almodovariana (imagen 4).

Gone with the Wind (1939), *All that heaven allons* (1955) y *Written on the Wind* (1956) subrayan, por su contenido altamente sentimental, la intensidad del romance que la protagonista ha vivido durante esos años.

La cámara manipula nuestra mirada deteniéndose unos instantes más de los necesarios sobre otras películas más recientes: *Kill Bill I y II*, *Jackie* y

*Phantom Thread*⁵. Si repasamos el contenido de estos tres films, podemos advertir recurrencias en las personalidades de sus protagonistas.

Phantom Thread (2017), dirigida por Paul Thomas Anderson, es la historia de un perturbado y exitoso modisto de alta costura y su relación con una joven e ingenua camarera, Alma Elson, que lo idolatra. A lo largo de la historia, la muchacha padece las manías y maltratos del hombre, y advierte que, como ha sucedido con las anteriores mujeres del diseñador, pronto será desechada. Pero con mucha astucia encontrará el modo para doblegarlo y mantenerlo a su lado.

Jackie (2016), es una *biopic* dirigida por el chileno Pablo Larraín, que narra la vida de Jacqueline Kennedy en el momento del asesinato de John Kennedy y los días posteriores, situación que la obligó a pasar de ser la mujer bella e insegura que se dedica a preservar y exhibir las obras que engalanan la Casa Blanca (tarea bastante frívola si consideramos la amplitud de proyectos que una Primera Dama de los Estados Unidos puede gestionar), a tener que, en pocas horas, tomar decisiones en las que lo público se impuso sobre lo privado.

Kill Bill, volumen I (2003), y *Kill Bill*, volumen II (2004), de Quentin Tarantino, narran la historia de una mujer especialista en artes marciales, Beatrix Kiddo, que ha sido miembro de un grupo de sicarios conocidos como el Escuadrón Asesino Víbora Letal. Al conocer a un buen hombre y quedarse embarazada, intenta cambiar de vida, para lo cual debe separarse de su amante y jefe, Kill, y del grupo de sicarios. Como venganza, Bill organiza una masacre el día en el que ella ensaya, junto a su novio y seres queridos, la ceremonia de su próxima boda. Luego de cuatro años en coma (la misma cantidad de tiempo que ha durado el romance vivido por la protagonista de *The Human Voice*), ella despierta, y comienza una furiosa venganza contra todos los que participaron en el ataque. Beatrix, lejos de sumirse en una profunda depresión por haber perdido

⁵ Es destacable en qué medida el rojo de la imagen de tapa de *Jackie* y el amarillo de *Kill Bill* se ajustan a la perfección con los colores saturados y estridentes que han caracterizado la estética del cine de Almodóvar (IMAGEN 5).

absolutamente todo lo que amaba, se vuelve un arma letal que no se detendrá hasta matar a Bill.

En la protagonista de la obra de Cocteau la violencia solo es posible autoinfligiéndosela como intento desesperado por retener al ser amado. Ella no es capaz de odiar al hombre que sabe que la está engañando (miente cuando dice estar llamándola desde su departamento) y que está dejándola para casarse con otra. Lo justifica y se desprecia por mostrarse débil y suplicante. En la adaptación de Almodóvar, en cambio, la violencia circula en todas direcciones, hacia sí misma, pero, sobre todo, hacia el responsable de su dolor. Esto se evidencia desde la primera escena, luego de los títulos, en la que la mujer ha salido a comprar un hacha con la que luego destrozará el traje gris de hombre que ha dejado sobre la cama (escena que vimos ya representada en *La ley del deseo*), o, más adelante, cuando la escuchamos confesar a su pareja sus impulsos más oscuros:

Tengo que mantenerme ocupada, es lo que dijo mi terapeuta. Yo también fui a verlo. Bueno, tenía que ir para salvarte a ti y a mí. Te quería mucho. Tenía miedo de hacerte daño. ¿No te dabas cuenta de que me ponía nerviosa cada vez que estábamos en la cocina y veía un cuchillo? Tenía que guardarlo inmediatamente [...] Me imaginaba que mi mano empuñaba un cuchillo y te lo clavaba. Me aterrorizaba de mí misma. Quiero decir, por un segundo, visualizaba tu cuerpo herido y sangrando. No puedes imaginar cómo me sentía. Tenía miedo de mí misma y necesitaba la ayuda de un experto (Almodóvar, 2020).

Esta chica Almodóvar está mucho más cerca de la vengadora de Tarantino que de la doliente y culposa de Cocteau.

Resumiendo, las protagonistas de estos tres films comparten la experiencia de haber sufrido un trauma que las llevó a dejar de ser receptoras pasivas, víctimas, débiles e inseguras, para convertirse en mujeres fuertes que deciden sobre sus propias vidas. La astucia de Alma, la repentina capacidad de decisión de Jacquie y la ira vengadora de Beatrix se conjugan para trazar los rasgos distintivos de la mujer de *The Human Voice*.

La vistosa edición de Alfaguara con tapa color naranja del libro *Manual para mujeres de la limpieza* (2016), de Lucía Berlin, no pasa inadvertida para el espectador. Sabemos que Almodóvar estaba en plena producción de una película basada en cuentos de esta obra, cuando se desata la pandemia por COVID-19, lo que significó que se viera obligado a suspender la filmación. Evidentemente la inclusión del libro en esta escena es una autorreferencia (recurso habitual en el cine del manchego), un guiño del autor dirigido a los conocedores de su carrera y producción. Pero, además de este libro de Berlin, podemos ver el volumen *Welcome Home* (2018), una recopilación de viñetas, cartas y fotografías que la autora estaba preparando para su publicación en el momento de morir. Esto nos hace pensar que Lucia Berlin no está presente solo por su obra de ficción y la relación que esta pueda tener con la producción interrumpida de la película de Almodóvar, sino que está presente también por ella misma, mujer real con una vida muy intensa: una infancia de pérdidas y desamor, una juventud llena de lujos y de agitada vida social, y una adultez de abandonos, matrimonios tormentosos y adicciones. Mujer de gran fortaleza, Berlin tuvo el valor de divorciarse de su tercer marido, renunciando a la seguridad económica que este le brindaba, e irse con sus cuatro hijos a los que mantuvo realizando todo tipo de trabajos, varios tradicionalmente destinados a mujeres pobres y sin educación. No parecería azaroso, por lo tanto, que Almodóvar construyera a su personaje como lectora de Lucia Berlin.

Otra de las escritoras que podemos reconocer entre los libros es la canadiense Alice Munro, ganadora en 2013 del Premio Nobel de Literatura. También aquí encontramos un guiño autorreferencial, ya que Almodóvar se inspiró en tres cuentos de la autora para escribir el guion de *Julieta*, película estrenada en 2016. El libro de Munro que el creador ha seleccionado para esta escena es *Demasiada felicidad*, una colección de cuentos publicada en 2009. El título de este volumen replica el del último cuento incluido, una historia de ficción basada en la vida de la primera profesora universitaria de Europa, la matemática y escritora rusa Sofia Kovalévskaya, quien realizó importantes aportes a los estudios matemáticos en el siglo XIX.

Nuevamente encontramos a dos mujeres que sobresalen por su excepcional talento, inteligencia y carácter, por lo que no dudamos en sumar *Demasiada felicidad* a los elementos que resultan disparadores de información para la construcción del personaje interpretado por Tilda Swinton.

Avanzado el medimetraje, cuando ya la protagonista está manteniendo la conversación telefónica con su amante, vemos otros libros bajo la reproducción de “Héctor y Andrómaca” de Giorgio de Chirico (imagen 6). Entre ellos se destaca una biografía en imágenes de Coco Chanel, una mujer que se crio en un orfanato, y que, gracias a su tenacidad, astucia y ambición, llegó a ser una de las diseñadoras de moda más famosas de la historia. Esta no es la única referencia a esta figura, ya que en la primera escena que se desarrolla en el baño se destaca entre un sinfín de maquillajes, medicamentos y potes de toda índole, un enorme perfume Chanel. Esta insistente referencia resulta doblemente significativa, no solo porque encontramos nuevamente la presencia de una mujer autosuficiente que supo tomar las riendas de su vida, sino porque, además, incluye en este mundo ficcional a una gran amiga del artista Jean Cocteau, autor del texto fuente.

De cables y auriculares

Tienta extendernos en las obras de arte, objetos y muebles de diseño incluidos en la escenografía, pero un análisis profundo sobre la incumbencia o no de cada uno dentro de la configuración de la diégesis excedería la extensión lógica de este trabajo y deberíamos conformarnos con la redacción de un curioso pero inútil inventario. Lo que no podemos dejar de mencionar es la presencia del *I-pad* rojo, elemento central que posibilita y tracciona la historia, y nos permite reponer esa voz humana que está del otro lado.

Para Cocteau, en aquellos primeros años de la telefonía, el aparato que liga a los amantes es, al mismo tiempo, puente y escisión: las continuas interferencias en la línea, las interrupciones de la comunicación, la necesidad de una operadora que gestione el canal de contacto entre los

interlocutores, acentúan la distancia y la disolución del vínculo entre los personajes destinados a separarse definitivamente. El teléfono es también un arma: envolviendo el cable en su cuello, la mujer se suicida. Cocteau hace coincidir el fin de la llamada con el fin de su vida, lo cual es literal y metafóricamente así, ya que desde un comienzo los espectadores advierten que la protagonista solo vive para escuchar la voz de ese hombre.

En la traslación libre de Almodóvar, el teléfono también representa la distancia que ha impuesto el amante que pronto se casará con otra y la imposibilidad de la mujer de retenerlo a su lado, y que solo puede acceder a una voz mediada por un *I-pad* rojo (rojo como el teléfono con el que Pepa intenta comunicarse con Iván, o el usado por Tina en la representación teatral; imagen 7) que pierde la señal y ocasiona una continua y angustiante incomunicación. Pero hay aquí una gran diferencia entre aquel viejo aparato con cable y este: ya no hay cable que la mantenga atada a esa habitación ni le permita ahorcarse como último gesto de desesperación. La mujer almodovariana se desplaza permanentemente durante la conversación, y lejos de buscar el suicidio como solución a su desconsuelo, prende fuego al lugar, tira el teléfono y sale a seguir con su vida.

El vestuario, ese otro narrador

Otro elemento a tener en cuenta es el vestuario escogido para la actriz. Cocteau indica que el color predominante de la pieza debe ser el blanco. Almodóvar prefiere jugar con los modelos y colores del vestuario de un modo muy significativo:

En el prólogo, Tilda Swinton luce, primero, un Balenciaga rojo, con un amplio miriñaque, que subraya la feminidad y elegancia (“sufrida” elegancia) de una mujer dominada por el amor a un hombre. Inmediatamente la vemos con un vestido negro, informe, que nos sugiere un estado de luto. Tenemos, entonces, antes del comienzo de la historia, la presentación de una mujer constreñida por los condicionamientos estéticos y simbólicos de orden patriarcal (imagen 8).

Durante el desarrollo, Tilda Swinton cambia tres veces de vestuario. El primero, un traje color turquesa muy amplio y lentes oscuros, que la ocultan cuando sale a comprar el hacha con la que destrozará el traje del ex amante. El segundo, un atuendo para seducir: un conjunto “rojo almodóvar” que marca sus formas, con el que espera, muy maquillada, al hombre. “Quería que me encontraras muerta, pero bonita”, le dice durante la conversación telefónica. Finalmente, cuando comienza a aceptar que su amante nunca llegará, lleva, ya sin maquillaje, un salto de cama de seda sobre el camisón (imagen 9).

En el desenlace, cuando decide prender fuego a todo e irse, la protagonista se viste con una extraña mezcla de prendas: una polera estampada con flores bajo una larguísima camisa leñadora, una campera de cuero muy holgada, un amplio pantalón dorado *animal print* y borsegués negros. Este atuendo tan particular nos habla de una mujer que se ha desprendido de la necesidad de ser aprobada por la mirada del otro, libre de las exigencias estéticas, ya que opta por prendas cómodas, muy distintas a las que pudimos apreciar en el prólogo, prendas que lejos de mostrarla femenina acentúan su aspecto andrógino). Y nos habla, también, de una mujer práctica y astuta, que al no poder salir con una valija llena de ropa (lo que la señalaría como responsable del incendio) opta por superponerse varias prendas para no perderlas (imagen 10).

Hay en el vestuario una evidente progresión que acompaña la evolución de una mujer dependiente que sufre el abandono de un hombre e intenta por todos los medios retenerlo, hacia otra que decide priorizarse.

La más fiel traición

Desde sus comienzos en la pantalla Almodóvar se caracterizó por una estética muy personal, por sus propuestas divertidas y provocadoras, la inclusión naturalizada de personajes de género e identidades variopintas. Su cine ha ido mutando a lo largo de más de 40 años de actividad: en su recorrido advertimos un paulatino refinamiento técnico y estético, a medida que el contrapunto melodrama-comedia se inclina cada vez más hacia el melodrama (sin nunca dejar de prescindir, claro está, de alguna

que otra pincelada cómica). Pero si hay algo que se ha mantenido inmutable es su pasión por trabajar y retratar mujeres. Inclusive en las películas en las que los protagonistas son masculinos (*La mala educación*, *Carne trémula*, *Dolor y gloria*) hallamos la presencia fuerte de mujeres decisivas en la vida de sus personajes.

En *The Human Voice* vemos cómo Almodóvar se apropia del texto de Cocteau para crear una obra de arte con sello propio. La presentación de un espacio que se muestra en todo su artificio, la inclusión de textos verbales y audiovisuales en sus formatos en papel y DVD, el moderno aparato telefónico, el cuidado vestuario de Tilda Swinton, todo se resignifica al participar activamente en la conformación y evolución del personaje que progresivamente se separa de la mujer doliente de Cocteau para revelarse como una mujer autodeterminada, más acorde al mundo femenino del cineasta español.

Antes de concluir no podemos dejar de preguntarnos por qué por primera vez Almodóvar decide filmar en inglés y por qué siendo una adaptación libre, como hemos visto, replica el nombre de la obra que sirvió de fuente.

El mismo Almodóvar nos da una respuesta en una de sus tantas entrevistas: en primer lugar, siempre quiso experimentar con filmar en inglés, y vio la oportunidad en la producción de una pieza breve en la que quiso permitirse absoluta libertad y ser más Almodóvar que nunca. En segundo lugar (y esto nos sorprende viniendo del rey del melodrama, del mismo que musicalizó la escenificación de la obra teatral en *La ley del deseo* con “Ne me quitte pas”) opta por una lengua anglosajona por considerar que ya hay demasiado desgarró y desborde emocional, demasiada “carne de bolero” en el texto como para agregarle ese plus que le daría una lengua como el español, tan íntima y pasional. Almodóvar habla de la necesidad de distanciamiento, y propone lograrlo a través de una lengua más fría, extender la longitud del puente que media entre la historia y el receptor (Noriega y Morales, 2020: ‘16’45).

Para el segundo interrogante, acerca de qué es lo que lo lleva a respetar el título original, podemos también inferir la respuesta en sus propias

declaraciones, cuando afirma sentirse totalmente identificado con la mujer doliente de Cocteau: no con su debilidad y dependencia, pero sí con su dolor ('8''55) y quiso "darse el gusto" de darle un lugar en la pantalla.

A modo de último homenaje, Pedro Almodóvar replica el título de la obra fuente porque con esta pieza cinematográfica cierra el largo proceso de enamoramiento que inició 35 años atrás, tomando a la mujer de Cocteau y convirtiéndola en una auténtica chica almodóvar.

Referencias

Almodóvar, Pedro (2020). *The Human Voice*. Dirección: Pedro Almodóvar. Guion: Pedro Almodóvar, sobre *La voi humaine* de Jean Cocteau. Producción: Coproducción España-Estados Unidos: El Deseo, Filmnation Entertainment. Fotografía: José Luis Alcaine. Música: Alberto Iglesias. Reparto: Tilda Swinton. Duración: 30 minutos.

Cocteau, Jean (2018). *La voix humaine*. Editor digital Titivillus.

De la Torre Espinosa, Mario (2018). "Adaptaciones teatrales en el cine de Pedro Almodóvar: Cocteau, Williams y Lorca". *Revista de Comunicación*, vol. 17, n.2. 101-124. Disponible en: <https://doi.org/10.26441/RC17.2-2018-A4>

Lizcano, Pablo (2015) [1985]. "Entrevista a Pedro Almodóvar". *Youtube.com* (Canal Retroclips), 15 dic. <https://www.youtube.com/watch?v=TrtRezVLdBE>

Noriega, David y Clara Morales (2020). "Entrevista a Pedro Almodóvar". *elDiario.es*, 19 oct. https://www.eldiario.es/cultura/pedro-almodovar-utilizar-pandemia-atacar-gobierno-peor-posible-democracia_128_6304973.html

Sánchez Noriega, José Luis (2000). *Universo Almodóvar*. España: Alianza.

Stam, Robert (2009). *Teoría y práctica de la adaptación*. México: UNAM.

Anexo



Imagen 1



Imagen 2

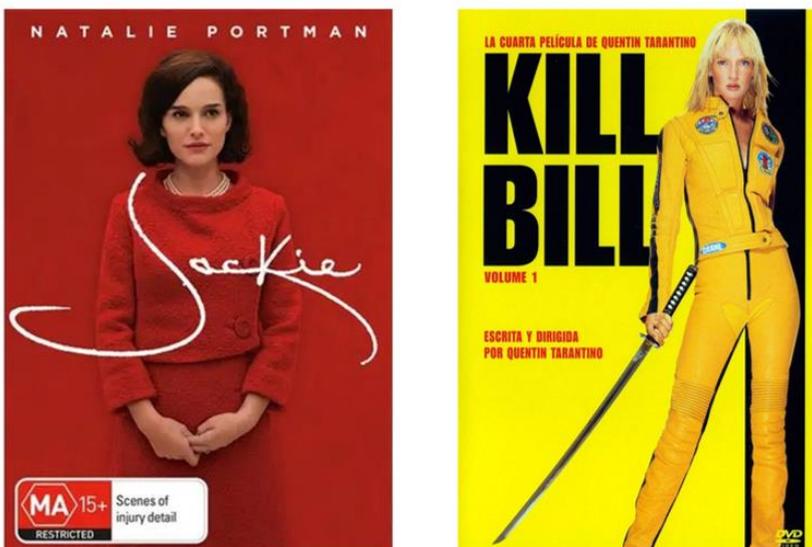


Imagen 5



Imagen 6



Imagen 7



Imagen 8



Imagen 9



Imagen 10