

Zeitschrift: Boletín hispánico helvético : historia, teoría(s), prácticas culturales
Herausgeber: Sociedad Suiza de Estudios Hispánicos
Band: - (2007)
Heft: 9

Artikel: De Vertigo (Alfred Hitchcock, 1958) a Hable con ella (Pedro Almodóvar, 2002) o los desoladores avatares del deseo masculino
Autor: Castro de Paz, José Luis
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-1047277>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

Download PDF: 19.11.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

De *Vertigo* (Alfred Hitchcock, 1958) a *Hable con ella* (Pedro Almodóvar, 2002) o los desoladores avatares del deseo masculino

José Luis Castro de Paz

Universidad de Vigo

Mucho ha de reflexionarse todavía –pese al ya ingente número de estudios publicados, algunos de extraordinaria profundidad¹– sobre el que día a día parece erigirse sin duda como uno de los films más relevantes del cine español de las últimas décadas: *Hable con ella* (Pedro Almodóvar, 2002). Compleja y trágica metáfora sobre la pulsión escópica y la deseante mirada masculina (fetichista) que se halla en la base misma del placer cinematográfico institucional, la película, sin perder por ello –antes al contrario– su incontestable éxito de público y prestigio crítico, supera en dolor y rigor los anteriores melodramas-*puzzle* del cineasta, en los cuales, con frecuencia, su indiscutible talento narrativo y su orfebrería gráfico-colorista encubrían no poca endeblez semántica.

Dejando a un lado las a todas luces injustificadas acusaciones de misoginia e incluso de apología de la violación (¿?) que el film ha suscitado en España entre cierto y bien poco sutil sector del feminismo y algún que otro crítico todavía empantanado en una pedestre teoría del cine como reflejo de la realidad, es claro que el cineasta vuelve a colocar su anécdota en el límite mismo de lo decible y lo visible, en el territorio fantástico del cuento de hadas (una sombría y aterradora, pero a la vez reflexiva y progresista versión de «La bella durmiente») y a indagar en el motivo *dramático*

© *Boletín Hispánico Helvético*, volumen 9 (primavera 2007).

¹ Cfr., sobre todo, entre muchos otros y para no extendernos, los incluidos en las actas del Congreso Internacional «Pedro Almodóvar» celebrado en Cuenca entre el 26 y el 29 de noviembre de 2003 (Fran A. Zurián y Carmen Vázquez Varela, *Almodóvar: el cine como pasión*, Cuenca, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2005).

de la estabilidad mental y sus ambigüedades y desdibujamientos en una sociedad en la que la palabra ha perdido fuerza simbólica bajo un inacabable manto de imágenes casi siempre banales.²

Si, como entre otros afirmó Víctor Fuentes, en el cine de Almodóvar –como en el de Luis Buñuel o Alfred Hitchcock– «el sujeto del inconsciente es el sujeto auténtico»³ y la narrativa edípica juega un papel central, nada ha de sorprendernos que a la hora de reflexionar (e incluso de intentar *activar* fórmulas para un hipotético *hombre reconstruido*,⁴ con probabilidad tan rigurosas estéticamente como a la vez bienintencionadas e ingenuas en rigor psicoanalítico) sobre el desalentador y esencialmente melancólico destino del deseo masculino, Almodóvar plantee su singularísimo discurso a partir de las dos grandes obras maestras hitchcockianas sobre la cuestión: *Vertigo* (1958) y *Psycho* (1960),

² Y aunque no pueda ser este ahora el núcleo semántico de mi trabajo, no estará de más anticipar que –como *Viridiana* (Luis Buñuel, 1961) magistral síntesis de las grandes vetas creativas de la cinematografía española a lo largo de buena parte de su historia– el film de Almodóvar supone, asimismo, una no menos concentrada y feliz reinterpretación contemporánea de elementos provenientes de esos *fértiles modos de estilización* que, partiendo de tradiciones artísticas populares, constituyen lo mejor de nuestro cinema. En primer lugar, el que podríamos llamar, *grosso modo*, cine costumbrista de raíz sainetesca, con el que Almodóvar gusta de entroncarse explícitamente a través de la filmografía esencial de Edgar Neville y aquí todavía presente en las secuencias corales de las enfermeras o en las conversaciones de la familia de Lydia; por otro lado, un discurso grotesco y esperpéntico surgido en todo su esplendor con Azcona, Ferreri, Berlanga o Fernán-Gómez y tantas veces en buena lógica citado también como elemento constitutivo esencial del cine almodovariano; todavía, una cierta *veta mítica* (aquí nítidamente puesta sobre el tapete textual con la apelación del film no sólo al cuento de hadas, sino también a ciertas y peculiares *formas* narrativas), e incluso, finalmente y aquí en cierta medida, aquella(s) forma(s) de estilización fílmica capaces de mezclar «armoniosamente la vanguardia con lo popular, la experimentación más osada con las referencias tradicionales». Puede consultarse, para una aproximación más detenida a esta «línea general» del cine español, José Luis Castro de Paz, Julio Pérez Perucha y Santos Zunzunegui (directores), *La nueva memoria. Historia(s) del cine español*, A Coruña, Vía Láctea, 2005.

³ Víctor Fuentes, «Buñuel y Almodóvar: un discurso cinematográfico de las pasiones y el deseo», en Fran A. Zurián y Carmen Vázquez Varela, *op. cit.*, págs. 93-107.

⁴ «El centrarse en la masculinidad vuelve a cobrar relevancia en *Hable con ella*, la película de Almodóvar que quizás otorgue mayor atención a sus protagonistas hombres. La exhibición de las relaciones de géneros es compleja, incluso equívoca. Y a diferencia de otros filmes que ven las relaciones hombre-mujer exclusivamente en términos de estructura de poder, *Hable con ella* se concentra en la comunicación entre los sexos y, más inquietamente, en las consecuencias del fracaso de la comunicación» (Mark Allison, *Un laberinto español. Las películas de Pedro Almodóvar*, Madrid, Ocho y Medio/Semana de Cine Experimental de Madrid, 2003, pág. 113).

aunque no falten tampoco referencias –incluso muy evidentes– a otros dos títulos clave que abren y cierran, además y respectivamente, el trascendental periodo manierista de la filmografía del realizador británico: *Rear Window* (1954) y *Marnie* (1964).⁵

Y ello no debe extrañarnos, ya que si en general –y aun sin faltar en su obra reiteradas referencias al cine de Hitchcock–⁶ se ha tendido con lógica a localizar y analizar en la filmografía de Almodóvar las innumerables citas y referencias al melodrama hollywoodiense, nada parece más lógico a la hora de poner en pie este extremo melodrama masculino que es *Hable con ella* que volver la mirada, sobre todo y especialmente, a *Vertigo*, el más profundo y desgarrador de los films hitchcockianos sobre el funcionamiento inconsciente del deseo masculino y sus desoladores avatares –utilizando la célebre expresión lacaniana– *de representación en representación*.⁷ En efecto, si los personajes de Hitchcock son siempre «seres para el deseo», *Vertigo* es quizás el ejemplo más perfecto de cómo la escritura del cineasta británico convierte en materia fílmica, por encima o por debajo de la acción misma, lo que el psicoanálisis ha llamado las *relaciones de objeto*, condición fundamental, en su obra, para que se cree una pareja, uno de sus temas centrales. Esta tan característicamente hitchcockiana relación de deseo que, a través de la mirada, va en principio del protagonista masculino hacia la mujer, encuentra en el film protagonizado por James Stewart la feliz coincidencia con una historia que narra ya, en nítida metáfora, el itinerario del deseo inconsciente y la

⁵ Cfr., al respecto, José Luis Castro de Paz, *Alfred Hitchcock*, Madrid, Cátedra, 2000.

⁶ Cfr., por ejemplo y entre otros muchos estudios, sobre la referencias de *Mujeres al borde de un ataque de nervios* a *Rear Window*, Celestino Deleyto, «Postmodernism and Parody in Pedro Almodóvar's *Mujeres al borde de un ataque de nervios* (1988)», *Forum for Modern Language Studies* XXXI (1995), págs. 49-63 o, sobre las de *Kika* (1993) a *Rear Window* y *Psycho*, Jesús Rodríguez, *Almodóvar y el melodrama de Hollywood. Historia de una pasión*, Valladolid, Maxtor, 2004, págs. 130-133.

⁷ Incluso, y en negativo, el célebre film de 1958 será objeto central de análisis en el muy discutido ensayo de Laura Mulvey «Placer visual y cine narrativo», publicado en 1975 y pionero de la aplicación de la teoría psicoanalítica al análisis feminista del film. En él, Mulvey considera *Vertigo* como uno de los textos paradigmáticos para poner al descubierto los mecanismos por medio de los cuales el cine narrativo-institucional ha puesto en escena la imagen femenina como objeto escópico para una deseante mirada masculina, señalando así cómo el cine refleja la firmemente establecida interpretación de la diferencia sexual instituida por la sociedad patriarcal en sus formas de espectáculo.

imposibilidad de su satisfacción, tal y como lo ha analizado la teoría psicoanalítica. Según ésta, como es sabido, durante la formación del inconsciente en el niño y tras la pérdida de la figura materna –prohibición del incesto, encarnada por el padre–, el sujeto del inconsciente buscará sin cesar ese objeto primordial perdido (la madre), reemplazándola por objetos sustitutivos. La elección de la persona amada (Madeleine en el film de Hitchcock; Alicia en el de Almodóvar) depende pues menos de esta misma que del *fantasma* que el hombre *posa* sobre ella, *imagen-pedestal* «fabricada» a partir de imágenes psíquicas vinculadas con aquella *primera figura*. Son tan excesivas las expectativas puestas entonces sobre la persona de la amada, a la vez que imposible la consumación del deseo, estructurado sobre esa falta o vacío originario, que la *desilusión* y el dolor –dolor de vivir– es siempre el resultado final del trayecto. Al menos así parece creerlo –como ejemplarmente lacaniano que es– el texto-Hitchcock, pero no Almodóvar, quien ofrece en su película una relectura tan dura y arriesgada como (finalmente) optimista de este (con probabilidad irresoluble pese a todo) conflicto masculino. En cualquier caso, constatemos que, *lógicamente*, narrado desde los ojos de un personaje suspendido, limitado, incompleto y vacío, esencialmente melancólico, incapaz de cerrar la herida provocada por la pérdida del objeto materno (el primer objeto perdido), *Vertigo* se erige en melodrama ejemplar, en lúcido discurso sobre el itinerario del deseo, siempre condenado al fracaso.⁸

En *Hable con ella*, Almodóvar actualiza y desdobra en dos personajes opuestos/complementarios el dilema hitchcockiano.⁹ No olvidemos que la trágica representación de «Café Müller», de Pina Bhaus, con la que comienza el film –y que puede vincularse en principio con esa concepción de mosaico que caracteriza la escritura del director español, pero cuya plena y anticipatoria integración dramática refuerza la justeza textual de su presencia (y la progresiva depuración estilística de su autor) al mostrar a mujeres maduras y sin visión, con blancos camiones lisos, corriendo como autómatas y retorciéndose sin sentido aparente entre un

⁸ Cfr. un detenido análisis del film en José Luis Castro de Paz, *Vertigo/De entre los muertos*, Barcelona, Paidós, 1999. Por su parte, *Psycho* supondría la versión terrorífica (y psicótica en vez de fetichista y neurótica) de esa *obsesión materna*.

⁹ Que son, insistimos y en definitiva, los dos modelos hitchcockianos extremos de la no-resolución edípica: el afeminado y sensible Norman Bates y el melodramático, melancólico y (aparentemente) «masculino» pero pasivo Scottie Ferguson.

decorado de sillas, mientras el *hombre triste* intenta desesperadamente apartar los obstáculos— nos es mostrada en planos subjetivos y semisubjetivos de punto de vista *conjuntos* de Benigno y Marco, representantes diegéticos de «dos modelos de formas de comunicación masculinas»,¹⁰ en cualquier caso y en principio igualmente fracasadas.

Benigno (Javier Cámara) puede considerarse un nuevo (y como él, *afeminado*) Norman Bates, *benigno*, virgen, cariñoso y hablador, ejemplarmente edípico, con una madre posesiva y postrada en la cama de la que —como en *Psycho*— sólo escuchamos su imperativa voz en *off* y a cuyo cuidado dedica en exclusiva el muchacho sus primeros veintitantos años de vida.¹¹ La fijación materna del personaje, por si pareciera poco nítida su ejemplaridad edípica, no sólo es, de hecho, estrictamente imaginaria, sino que le lleva a convertir en «objeto de amor» a Alicia, una joven de llamativo parecido físico con su madre, cuya fotografía de boda de la que se ha *seccionado* al padre, «fuera de cuadro» vemos decorando una pared en el «domicilio materno» (*Fotograma 1*).



Fotograma 1. Benigno al lado de la fotografía de su madre, «doble» de Alicia. El padre está «cortado» fuera de cuadro.

Además, esa Imago Femenina, lejana y fascinante, es observada —al modo del *voyeur* Jeffries (James Stewart) de *Rear Window*— a través de una ventana, aunque lo verdaderamente significativo es

¹⁰ Mark Allison, *op. cit.*, pág. 113.

¹¹ Benigno le dirá al psiquiatra prácticamente las mismas palabras, aunque en pasado, que Norman dedicara a su madre en la conversación nocturna con Marion Crane, previa a su atroz y célebre asesinato en la ducha: «Mi madre no es que estuviera impedida, ni loca...».

que, en buena lógica psiconalítica y como una nueva y no menos hermosa Madeleine, se petrificará cual estatua ante su proximidad corporal («La Mujer» *encarna* literalmente, valga la paradoja, el *fantasma* del deseo, dando nueva y no menos brillante forma fílmica al extremo conflicto masculino entre imagen fantasmática y cuerpo *real*).¹² De hecho, y si en *Vertigo* «desaparecía» de manera brutal para reaparecer trágicamente como *cuerpo sin fantasma*,¹³ a la postre expulsada del encuadre, en el film que nos ocupa su cuerpo es literalmente *inútil*, y el simulacro de relación que el enfermero establece con ella es a la vez desolador y en extremo perverso (¿Hable con ella? ¿con quién?), sólo *posible* por inexistente e, incluso, lo más parecido que uno imaginarse pueda al perdido y añorado cuidado maternal. No obstante, la *materia* puramente imaginaria que constituye el *fantasma* es puesta en escena en el film, en magistral metáfora cinematográfica de la pulsión escópica que alimenta al sujeto-espectador, a partir de *la pantalla en blanco*: la cámara, cenital, nos muestra la impoluta sábana –que ocupa la totalidad del encuadre–; bajo ella, poco a poco dibujada, surge la forma femenina... Sólo una vez contorneada (primero las piernas y el sexo), la mujer *tomará cuerpo*, surgiendo su imagen inerte (*Fotograma 2*).



Fotograma 2: «La Mujer» surge de la pantalla en blanco.

¹² Como señala Zoila Clark refiriéndose a los dos protagonistas masculinos de *Hable con ella*, «ambos depositan su amor en cuerpos femeninos, como si estos fuesen vasijas escogidas para tal función» (Zoila Clark, «El protagonismo de la corporeidad en *Hable con ella* de Pedro Almodóvar», Florida International University). El líquido que las rellena sería el fantasma.

¹³ En palabras de Jacques Lacan, «[el objeto 'a'], el objeto del deseo, allí donde se presenta desnudo, no es sino la escoria de un fantasma en el que el sujeto no vuelve en sí de su síncope».

Por su parte, Marco (Dario Grandinetti) es un digno protagonista de bolero –esa forma de melodrama condensado y popular que constituye uno de los materiales nutrientes del cine de Almodóvar (y he aquí, de nuevo, que sea textualmente apropiada la aparición de Caetano Veloso y su «Currucucú paloma» como idóneo *locus* narrativo y sonoro para el «recuerdo del recuerdo» de la Imago perdida)–, doblemente abandonado y capaz no sólo de llorar y sufrir abiertamente, sino incluso de teñir de melancolía, en una típica inversión almodovariana, hasta la más repulsiva culebra. Sin duda, el film habrá de dedicar buena parte de sus más sutiles soluciones formales a presentarnos a un hombre normal, equilibrado y sensible, pero a la vez *marcado* igualmente por una elección de objeto amoroso –a diferencia de Benigno en grados menores y *socialmente aceptables*– irremediablemente vinculada a la pérdida edípica. Sólo así puede leerse su (perdida) relación con su jovencísima primera esposa, esa muchacha de bello rostro que vemos breve y doblemente filtrada por la memoria,¹⁴ huyendo primero desnuda desierto a través e, inmediatamente –en uno de los planos más extraordinarios y temporalmente complejos de la película– compartiendo encuadre (ella a la derecha, el a la izquierda), en primer plano como él pero en otro tiempo, con el rostro dolorido y lloroso del hombre (*Fotograma 3*).



Fotograma 3: El recuerdo del recuerdo. El personaje melancólico.

Es curioso, además, cómo el itinerario deseante de Marco parezca concentrar algunas de las condiciones de un tipo especial de elección de objeto por parte del hombre que Freud analizara en

¹⁴Ya que la secuencia de Caetano Veloso es un *flash-back* que pone en imágenes los recuerdos de Marco mientras acompaña a Lydia, en coma tras la cogida, en la clínica «El Bosque».

su célebre «Aportaciones a la psicología de la vida erótica».¹⁵ Dichas condiciones eran, en primer lugar, el «perjuicio del tercero» (el sujeto «elegirá invariablemente (...) alguna mujer sobre la cual pueda ya hacer valer algún derecho de propiedad otro hombre») y, en segundo lugar, «su tendencia a salvar a la mujer elegida (absoluta convicción de «ser necesario a su amada, que sin él perdería todo apoyo moral y descendería rápidamente a un nivel lamentable»). Estos *shocks* pasionales se repetirían a lo largo de la vida de este tipo de hombre, siendo cada uno *una réplica del otro*, y ello estaría, en última instancia, en relación con el escenario primitivo del deseo edípico hacia la madre. Finalmente, señala Freud, el fracaso es siempre el resultado del trayecto, porque el objeto elegido nunca puede poseer las *cualidades irreductiblemente únicas del original*.

El vacío que la muchacha dejó en su vida (y en el encuadre: el lado derecho del mismo, en los múltiples primeros planos posteriores del rostro de Marco aparentemente «descentrado», sólo habrá de *llenarlo*, como veremos, la aparición de Alicia en un plano que cita expresamente, aún invirtiendo la dirección, el de Madeleine en la floristería ante los ojos de Scottie en el *Vertigo* hitchcockiano), tratará de taparlo inútilmente con la torera Lydia¹⁶ (Rosario Flores), a la que, significativamente, ve por vez primera a través de la pequeña pantalla y cuyo contacto con él acarreará de nuevo la petrificación, la pérdida melancólica y, en última instancia, la muerte de la mujer. En cualquier caso, la sutileza y densidad de la puesta en escena de Almodóvar es aquí tal que, al llegar Lydia a abrazarlo y concluir el plano descrito con los dos tiempos superpuestos, ambos personajes girarán, de tal manera que será el propio Marco –y no Lydia, como sería *deseable*– el que ocupe la porción de encuadre *abandonado* por su primera mujer.

¹⁵ Sigmund Freud, «Aportaciones a la psicología de la vida erótica», en *Ensayos sobre la vida sexual y la teoría de la neurosis*, Madrid, Alianza, 1967.

¹⁶ No nos detendremos ahora en la aburrida polémica causada por la reaparición del arte taurino en la filmografía de Almodóvar. Plenamente coherente, aun reconociendo sus transgresoras inversiones, el cineasta recurre con renovado talento al sustrato mítico y romántico de la tauromaquia, esgrimida como eficaz *motivo* icónico y narrativo sobre el que poner en pie un discurso sobre el deseo, la falta originaria y la (¿im?)posibilidad del amor. Señalaremos únicamente que si el film invierte el carácter eminentemente masculino de la Fiesta, mantiene –de forma tan inteligente como ambigua– el papel femenino como espectáculo escópico ante los ojos de los dos personajes masculinos (Marco y el «Niño de Valencia») desde cuyo punto de vista vemos la faena.

Siendo así, al volver al presente diegético en la clínica –un salto temporal de extrema crudeza y poder significativo marcado por el fin del recuerdo, e incluido pues en uno de los «capítulos» que componen en primera instancia la particularísima construcción narrativa del film, poblado de discontinuidades temporales y abruptas (y arriesgadísimas) elipsis–, Marco se encuentra de nuevo a la izquierda del encuadre, descentrado, dejando ver un ominoso vacío a *su lado*. Y es sólo entonces cuando se produce la más nítida y valiosa cita hitchcockiana, la ya citada reformulación, en extremo creativa y sutil, del plano en el que, al final del oscuro tunel abismal en el que se introducía Scottie persiguiendo a Madeleine, el vacío absoluto (la puerta cerrada) dejará paso lenta y progresivamente, cual trágico velo retirado, a la sublime y pictórica aparición de la «Figura» femenina rodeada de flores (*Fotograma 4*).



Fotograma 4: «Madeleine», en plano subjetivo desde la mirada de Scottie, surge del vacío absoluto.

Tras salir de la habitación de Lydia, vemos a Marco caminar en plano medio corto hacia la cámara en *travelling* de retroceso, *todavía* a la izquierda del encuadre y con el lado derecho borroso y vacío, irrelevante, mientras se fija *casualmente* en el interior de otra de las habitaciones. Entonces, tras corte, la cámara se sitúa en el interior de la habitación de Alicia, mostrándonos a Marco (en plano medio más corto, pero aún a la izquierda) entre la pared y la puerta. El siguiente plano es, ya, una composición de punto de vista subjetivo del hombre. Y ahí, como en *Vertigo*, la puerta se

abre poco a poco como un telón lateral, surgiendo del vacío absoluto, también como en la obra maestra de Hitchcock, el bello cuerpo inmóvil, inerte y aquí desnudo (rimando pues con el de la esposa en el *flash-back* anterior, relacionándolas) de Alicia, por fin cubriendo la derecha del encuadre. (Fotograma 5). Significativa(y premonitoria)mente ella abrirá los ojos, ante el irremediable *shock* masculino.



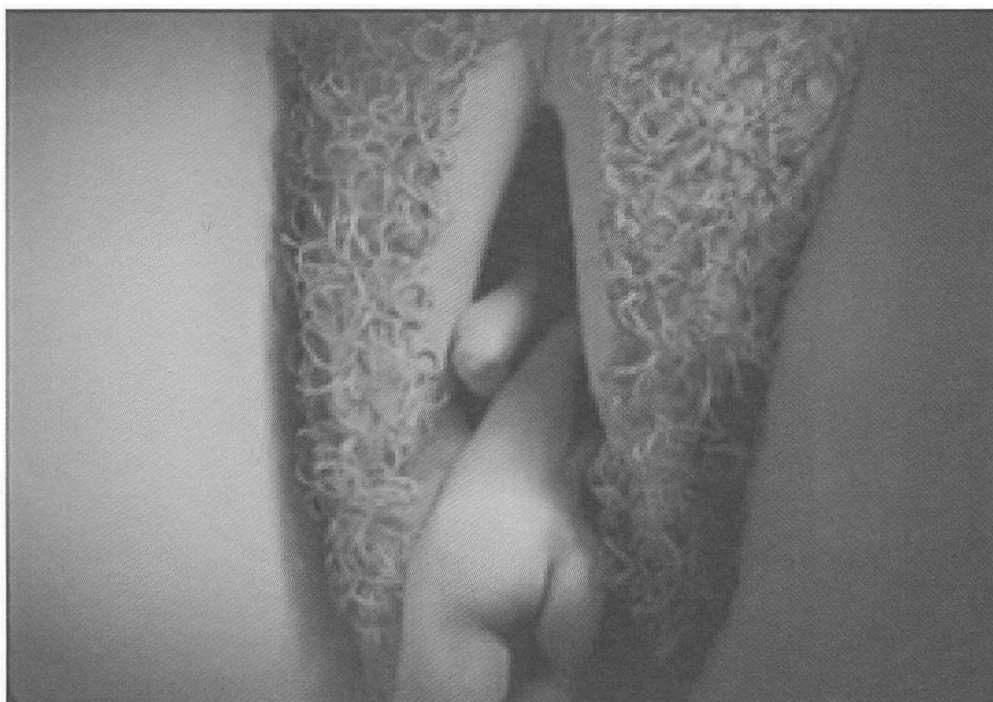
Fotograma 5: El surgimiento de la Figura femenina, a la derecha del encuadre.

En el (en todo caso discutible) discurso último del film, y aun dejando claras las diferencias entre ambos personajes masculinos, sólo el conocimiento profundo, la comprensión y la ternura que surgen de la relación entre Benigno y Marco –hasta el punto de fundirlos en uno, superponiéndolos literalmente en la emocionante despedida final en la prisión– (Fotograma 6) podrán ayudar al «hombre reconstruido» a insuflar *auténtica vida* a la mujer, entonces ya humana y *con minúscula*.



Fotograma 6: La fusión de los hombres.

Es sólo ese Marco final, resultante de esa enriquecedora y decisiva amistad con Benigno, el que, como afirma Bradley S. Epps, puede conocer a Alicia, «cara a cara, conciencia a conciencia»,¹⁷ utilizando, entonces sí, la sabia (pero patética en su boca) recomendación que le diera su amigo (y que da título al film), empeñado no obstante en hablar con la «autómata». Puede, por fin, emprender la difícil pero sin duda gratificante misión que Benigno no fue capaz de lograr en su locura; comprender y asumir que la Figura (Alicia) que ha venido a tapar el vacío dejado por su primer amor, es también un ser humano, de existencia re(al)novada, al que hablar y querer; con la que, por doloroso que resulte, hay que aprender a convivir.



Fotograma 7: La «vagina-pantalla»: consumación del retorno a la madre, metáfora de la violación de Alicia y de la definitiva desaparición de Benigno.

Podrá, al menos, intentarlo, como el film nos sugiere y permite suponer. Y es por ello, por el surgimiento de este «hombre nuevo», aunque sólo evidentemente en los niveles más profundos del dis-

¹⁷ Bradley S. Epps, «Entre la efusividad multicolor y la desaparición monocromática: melodrama, pornografía, y abstracción en *Hable con ella*», en Fran A. Zurián y Carmen Vázquez Varela, *op. cit.*, págs. 269-287.

curso, que Alicia despierta, no por supuesto por las bienintencionadas pero ridículas chácharas de Benigno, ni todavía –aunque así pueda leerse en un más superficial estrato narrativo–, por el enfermizo y brutal coito con su cuerpo inerte, ejemplar y lúcidamente metaforizado en el excelente «film mudo» *Amante menguante*, auténtico «núcleo duro» del texto. Como su minúsculo protagonista-falo introduciéndose y perdiéndose para siempre en la siniestra y en última instancia asesina vagina-pantalla, gran boca materna devoradora y terrorífica, al violar a Alicia Benigno no hace otra cosa que *superar* definitivamente su «complejo de castración», dejándose vencer por él, abocándose a la locura y a la muerte. (*Fotograma 7*)

Esta es, tristemente pero de hecho, su única relación sexual posible: con la «muñeca», con el cuerpo inerte. Pero a diferencia del film hitchcockiano –que con todo nos permitía acceder al sufrimiento femenino a través de Judy Barton, versión «humana» de Madeleine–, no será la mujer la que fallezca finalmente sino el hombre, castigado por la ley y por el film a su desaparición definitiva.¹⁸

Ambigua y fascinante, milimétricamente exacta en su extraña construcción, *Hable con ella* se sitúa, reformulándolo, en un territorio que –como apuntó con agudeza Charles Tesson en su crítica de estreno en *Cahiers du cinéma*– quizás sólo Hitchcock y Buñuel (*Abismos de pasión*, *Ensayo de un crimen*/*La vida criminal de Archibaldo de la Cruz*) se hayan atrevido a transitar.

(*Texto leído como comunicación en el 5º Congreso internacional del GRIHM, Université de Lyon-2, en 17 de noviembre de 2006*).

¹⁸ Y, de hecho, como Scottie a la de Madeleine, es a su tumba a la que acude Marco, como receptáculo y recuerdo de las *desviaciones* pasadas, objetualizadas en la pinza de Alicia que él mismo le coloca, para siempre, en su bolsillo.