

Introducción

Pedro Almodóvar (1947~) es el símbolo cultural de la restauración de la democracia en España tras casi 40 años de dictadura franquista. Desde su aparición como un cineasta transgresor a finales de los setenta, Almodóvar ha obtenido extraordinarios éxitos y reconocimientos en su carrera cinematográfica, tanto al nivel nacional como internacional. Víctor Fuentes, en su célebre estudio, considera que es el uso del eclecticismo o hibridismo lo que clasifica a Pedro Almodóvar como un cineasta postmoderno (1995: 159) y que a eso en gran parte se debe su tremenda popularidad. Mark Allinson también afirma que la originalidad del cine almodovariano radica en su heterogeneidad, en concreto, una mezcla de elementos populares de la cultura de masa como el cine de Hollywood, anuncios televisivos, canciones, cómics con los elementos artísticos de la cultura de élite, del cine poético (2001: 209). En efecto, Almodóvar recicla e incorpora diversos estilos y géneros de diferentes períodos, de modo que se advierten la parodia, el pastiche, la intertextualidad, la pluralidad de identidades, la representación, la simulación, y la ausencia de las llamadas “grandes narrativas”, que aparecen como elementos clave en sus filmes. Todos estos rasgos representan un desplazamiento del centro a lo marginal o a la periferia que efectivamente corresponde al espíritu postmoderno.

Hable con ella (2002), el segundo Óscar de Almodóvar, sigue esta tendencia postmoderna y nos ofrece un diálogo en torno a una crítica de géneros y comunicación. Resulta evidente que los filmes anteriores a *Hable con ella* se centran mayoritariamente en personajes femeninos activos, independientes, mujeres que luchan dentro de una sociedad todavía muy patriarcal y, en muchas ocasiones, terminan al borde de un ataque de nervios, como lo indica el título de una de las películas de Almodóvar. No obstante, en *Hable con ella*, el director nos muestra dos personajes femeninos que quedan en estado vegetativo desde el inicio y parece que son dos personajes masculinos los que poseen el dominio tanto de la palabra como de la acción.

Paul Julian Smith observa en *Hable con ella* un cambio de dirección en la obra de Almodóvar, que es “his most extreme and most moving portrayal of the imbalance between amorous partners: men, whether talkative or mute, confront frozen and silent female bodies, that speak more than they know” (2002: 26). Obviamente, aquí encontramos una subversión de los roles de géneros femeninos y masculinos. Además, el cineasta ha suavizado los recursos

paródicos y satíricos que caracterizan su filmografía más temprana para acercarse a los elementos artísticos como la danza, la canción, y el cine mudo. Estos tres segmentos intervienen o interactúan con la narración de la obra y, sin lugar a dudas, se relacionan con las diferentes temáticas de la película, que abarcan la corporeidad, el silencio/la incomunicación, y la representación. De ahí que con una perspectiva postmoderna pretendamos analizar las imágenes y representaciones corporales, y explorar cómo se invertirá la prioridad del lenguaje hablado sobre el corporal y cómo el sentido de la comunicación se convertirá en un deseo elusivo.

Hable con ella presenta una historia de soledad y amistad entre dos hombres, Marco y Benigno, quienes se encuentran en un teatro donde se representa el ballet “Café Müller”. Marco, un escritor cuarentón de viaje, responde con lágrimas a la triste melodía de “The Fairie Queen”, de Henry Purcell, y la coreografía de Pina Bausch. Benigno, un enfermero, es también conmovido por el ballet, y percibe la respuesta emocional de Marco. Unos meses después, ambos se reúnen de nuevo en el corredor de un sanatorio donde Benigno trabaja cuidando a una paciente en coma, Alicia, una alumna de ballet. Lydia, la amante de Marco y torera, había sido corneada en una corrida y había quedado en coma. Durante esos meses, Benigno y Marco se hacen buenos amigos. Sólo a través de una serie de retrospectivas, sabemos cómo Marco conoció y se enamoró de Lydia después de su entrevista con ella para un reportaje periodístico y cómo Benigno persiguió a Alicia a ciegas, luego de verla por una ventana de casa practicando en su estudio de danza.

Cuando Lydia muere, Marco se queda desconsolado. En ese momento, las enfermeras descubren que Alicia estaba embarazada. Debido a que ella no habría podido consentir ningún contacto sexual en su estado vegetativo, Benigno es acusado de haber abusado de ella y es encarcelado. Marco, sin embargo, sigue manteniendo su relación con Benigno. Poco después, Alicia sale del coma y recupera la conciencia. A pesar de esto, Benigno se suicida. A pesar de circunstancias tan deprimentes, la película acaba con una danza llena de vivacidad y esperanza, otra obra de Pina Bausch, “Masurca Fogo”.⁽¹⁾ Se puede decir que el espectáculo simboliza una unión de parejas, una posible unión de Marco y Alicia.

Corporeidad y representación

En *Hable con ella*, se encuentran abundantes imágenes corporales y representaciones relacionadas con el cuerpo. La película se inicia con un baile “Café Müller” en el interior de

un teatro y observamos que al subirse el telón dos bailarinas en camisones blancos parecen sonámbulas que mueven sus cuerpos con locura, sin dirección. Una de ellas baila con su sombra, expresando su dolor y soledad, y un hombre vestido de negro y de semblante triste continuamente corre tras la otra para quitarle las sillas que obstaculizan sus movimientos. Este episodio inicial del baile no sólo señala la fuerte repercusión del lenguaje corporal que afectará a los espectadores como Marco y Benigno, sino también lo notable de la representación del baile. En cierto modo, esta escena muestra un fluido corporal que responde a un sistema de comunicación no verbal y servirá como metáfora para explicar el destino de los protagonistas. Mientras que las dos bailarinas son representaciones metafóricas de Lydia y Alicia, que quedan en estado vegetativo y luchan en silencio contra su destino, el hombre que sale disparado para arreglar los caminos de las bailarinas representa a Marco y Benigno. Almodóvar ha admitido que la pieza coreográfica de “Café Müller” provoca una imagen enfermiza y que representa mejor el limbo en el que habitan las dos protagonistas de su historia.⁽²⁾ La última escena vuelve a repetir la conexión metafórica entre bailarines y protagonistas. Al principio, en esta pieza coreográfica de Pina Bausch, “Masurca Fogo”, se nos presenta un grupo de hombres llevando a una mujer con la melena suelta y un vestido de flores hasta los pies, que coge un micrófono y parece que va a cantar, pero no lo hace, sino que emite un largo y hondo suspiro. Los suspiros, de acuerdo con Frazer-McMahon, nos hacen recordar la fragilidad de Alicia y la ausencia de Benigno (2006: 56). Muy pronto, observamos que varias parejas bailan en el campo al ritmo de una mazurca caboverdiana, rodeados también de un entorno bucólico, y con esta secuencia tan viva y alegre, se refleja una posible unión de la pareja superviviente (Marco y Alicia).

Como es sabido, la danza es un sistema representativo que abarca movimientos, sonido, gestos, y una variedad de formas convencionales. En la película, es evidente que las secuencias de la danza cuestionan y desafían el sistema representativo de lenguaje. Aparecen conversaciones sobre la danza que acentúan los límites de lenguaje y de comunicación, en total, la dificultad de la representación. Encontramos que Katerina Bilova, la antigua maestra de ballet de Alicia, procura recrear una visión y describir su idea sobre la nueva obra “Trincheras” a Alicia y Benigno. En efecto, la maestra está buscando una metáfora sutil, y Benigno trata de ayudarle a completar sus pensamientos acerca de la esencia de la producción. No obstante, las ideas de Benigno resultan tan triviales que no pueden expresar realmente lo que ella quiere transmitir. Aunque es un segmento humorístico, nos señala los límites del

lenguaje. Veamos cómo Katerina describe su visión sobre las trincheras con metáforas binarias: “De la muerte emerge la vida. De lo masculino emerge lo femenino. De lo terreno emerge.....emerge.....”. Ella no puede encontrar una metáfora adecuada para rellenar el hueco lingüístico, tampoco las respuestas de Benigno resultan satisfactorias para la maestra, con las imágenes sueltas “lo playa” y “lo agua”. Así pues, la maestra termina su comentario según su juicio aún no está contenta: “De lo terreno emerge.....emerge.....lo etérea, lo impalpable, lo fantasma”. Cuando ella menciona que tiene música que puede tocar para Alicia, parece que el baile y la música se transforman en representaciones más sutiles que el mismo lenguaje.

A lo largo de la película, vemos que los cuerpos no sólo dirigen la cámara sino también la mirada del espectador. Mientras que los cuerpos activos bailan y expresan sus emociones con sus rostros, los cuerpos vegetativos de Alicia y Lydia no pueden comunicar nada ya que sus cerebros están “prácticamente apagados” como dice Marco. No obstante, en ningún momento se nos presenta el cuerpo de Alicia como enfermo o moribundo. Al contrario, Alicia se ve maravillosa, como una bella durmiente gracias a los meticulosos cuidados de Benigno, que la cuida, la mimó con una obsesión por los detalles. Hay escenas en que Benigno la lava, la baña, le corta el pelo y las uñas cuando Alicia tiene su menstruación. También notamos que son las manos activas de Benigno las que “atan” y “sueltan” los cordones del camisón blanco de Alicia y, con la ayuda de una enfermera, Benigno “mueve” el cuerpo de Alicia. Estos actos muestran el poder patriarcal que Benigno ejerce sobre Alicia, pero se invierte la pasividad o la objetivización del cuerpo de la protagonista más adelante. Es cuando sucede la violación por Benigno. El cuerpo de Alicia transmite ciertas señales de cambios como denuncia (hincharse, dejar de menstruar) y luego rechaza una maternidad impuesta dando a luz un bebé sin vida.

Es interesante hacer una comparación entre el cuerpo de Alicia, bailarina de ballet, y el de Lydia, la torera. Ambas protagonistas son profesionales de artes corporales y destacan sus cuerpos. Mientras que Alicia se encuadra por su vestimenta y su aspecto casi angélico en los cánones convencionales de la femineidad, Lydia desafía los clichés de géneros con su implicación en un deporte sumamente peligroso y dominado por el género masculino.

En la película, aunque la corrida de toros no es un episodio central, es evidente que Almodóvar la presenta minuciosamente como un ritual⁽³⁾ que encarna los espíritus de sexo, amor y muerte en el arte taurino. Se advierte que las escenas de la corrida resultan íntimas y a la vez espectaculares. El director, en su comentario del DVD de *Hable con ella*, describe la corrida como “un juego, brutal, extremo, definitivo”. No obstante, es un juego que

mantiene los rasgos de movimiento, sonido y drama que ya están presentes en otras secuencias de la danza y esto nos hace tener en cuenta los aspectos artísticos de la representación. Recordamos que los pases de toreo por parte de Lydia son lentos, y el fondo de la escena es silencioso, de vez en cuando se oye la música melancólica cantada por una profunda voz femenina mezclada con las voces de una multitud viva. Sin lugar a dudas, Almodóvar aprovecha el personaje de Lydia para desmitificar ideas y prejuicios arraigados con respecto al machismo en la tauromaquia. Lydia, hija de un banderillero, logra llegar a ser lo que su padre no pudo, pero tiene que afrontar el desprecio y rechazo de los toreros varones que se niegan a colaborar con ella en el mismo espectáculo. Al llevar corbata, espada y medias para la corrida de toros, naturalmente Lydia se asocia con la masculinidad marcada, que tradicionalmente abarca el dominio, la valentía y el riesgo en los ruedos. En otras ocasiones, nos sorprenderá cómo la torera cambia su identidad con un traje negro muy femenino y cómo aparece en un programa sensacionalista donde ella tiene que contestar preguntas personales y rudas en torno a su relación amorosa con otro torero El Niño Valencia, quien, según la insinuación de la entrevistadora, utiliza a Lydia para promover su carrera. En ese programa, la cámara se enfoca muy a menudo en las largas piernas de Lydia y, obviamente, el tema principal se centra en su femineidad en el mundo del machismo. Los críticos (Smith 2002: 25) (Clark 2006: 124) comentan que las figuras de Alicia y Lydia, en cierto sentido, caen en los tópicos binarios de la mujer espiritual como la Virgen, que ha sido escogida para el matrimonio, frente a la mujer perversa Eva, que personifica el deseo y halla una culebra en su casa. No obstante, tanto Alicia como Lydia rompen con los mitos y estereotipos establecidos por siglos de la mujer, ya que ni Alicia llega a ser madre como producto de una violación, ni Lydia sigue siendo utilizada como un objeto del deseo masculino.

Representación y canción

La inserción de la bella canción “Cucurrucucú Paloma” en *Hable con ella* crea, por una parte, una especie de desunión o hueco en la narración acentuando la representación poética de la película y, por otra parte, nos hace tener en cuenta la artificialidad del medio fílmico. Este segmento se introduce cuando Marco se queda en blanco frente a la pantalla del ordenador como si evocara su vida de antaño al pasar su primera noche vigilando a la Lydia

comatosa en la clínica. Mediante la memoria, la secuencia de la canción se presenta como un sueño que interrumpe la progresión de la narración de la película. Los espectadores pasan a un plano donde aparece una figura masculina, bronceada, anónima, que disfruta al nadar muy relajado en una piscina llena de agua azul. Atrás, en una casa de campo, en medio de una agradable reunión de amigos, vemos que Caetano Veloso, un conocido cantante brasileño, canta la ranchera “Cucurrucucú Paloma” en directo. La cámara se enfoca en Veloso, y luego lentamente traza las caras de la audiencia sentada en el patio de la casa. Así pues, identificamos a Marisa Paredes y Cecilia Roth, dos actrices que ya habían actuado en *Todo sobre mi madre*. Además, reconocemos que Marco está conmovido con lágrimas por la canción y Lydia le mira con ternura.

Esta escena se sitúa en un contexto pastoril, que efectivamente implica una idealización del campo, o una constante búsqueda del retorno a los orígenes que aparece como un elemento recurrente en la filmografía del director manchego. En *Hable con ella*, la obsesión por lo idílico está presente en la huida de Marco a Jordana, en ese paisaje hermoso donde se celebra un pequeño concierto de Veloso. Está claro que la actuación musical de Veloso en la pantalla tiene como objetivo el mezclar la realidad con la representación y hacer que el espectador se confunda con lo que va a ocurrir.

La canción posee rasgos líricos y se trata de una historia triste en torno al dolor profundo que siente un desgraciado enamorado de su amada que metafóricamente transmuta entre paloma y persona. Este ser desesperado lamenta su amor perdido, llora tanto que “el mismo cielo se estremecía al oír su llanto”. Veamos cómo el cantante nos cuenta su tristeza ya que “cómo sufría por ella que hasta en su muerte le fue llamando”, luego este ser se transforma en una paloma (“Juran que esa paloma no es otra cosa más que su alma”), que sigue cantando su pérdida y llamando el regreso de su amada. Las letras de la ranchera subrayan las lágrimas y la llamada de la vuelta de un amor perdido, que en cierto modo corresponden al estado emocional de Marco. Se puede decir que las lágrimas de Marco se conectan con los dolores de su relación anterior y que Marco, como la paloma de la canción, no deja de evocar su amor pasado. Al igual que las danzas y el cine mudo, la canción suscita en el espectador efectos líricos y pone en duda la idea de que la comunicación verbal sea la clave para resolver los conflictos de los personajes. Es así como a través de la canción, Marco comenta lo bello de la interpretación de Veloso y Lydia entiende mejor el pasado amoroso y la soledad de Marco.

Silencio, in/comunicación y *El amante menguante*

El título de la película, *Hable con ella*, se hace eco del consejo de Benigno e indudablemente acentúa la relevancia de la comunicación. Respecto a la temática de comunicación, Almodóvar señala en su comentario del DVD que “esta película va a tratar sobre las palabras, sobre alguien que cuenta cosas, sobre las palabras como el mejor modo de comunicarse los personajes, o como el mejor modo de expresarse los personajes, o como la solución para que los personajes vivan”, “se trata de una película sobre la alegría de narrar y la palabra como arma para huir de la soledad, la muerte y la locura”. De esta manera, para el cineasta la comunicación verbal se convierte en la única solución para curar las dolencias de los personajes. Sin embargo, encontramos ciertos aspectos que revelan una deliberada decepción en los actos comunicativos de la película, ya que en muchas ocasiones los personajes procuran comunicarse con sinceridad, pero sus motivos y sus esfuerzos se desvían. Por ejemplo, Benigno piensa que su modo de “contar” cosas a Alicia hace que su relación sea más íntima e incluso mejor que la de cualquier pareja, al contrario, no se trata de ninguna comunicación, sino de pura desilusión que más tarde le lleva hacia el camino de la autodestrucción. Recordamos que Lydia intenta persuadir a Marco de que no se haga ilusiones con ella, pero él insiste en crear una relación a base de monólogos tal como Benigno. En dos escenas, se repite el diálogo que señala la carencia de comunicación entre ellos:

Lydia: Tenemos que hablar después de la corrida.

Marco: Si llevamos hablando una hora.

Lydia: Tú, yo no.

Marco: Es verdad.

En la famosa escena en que Benigno y Marco sacan a Alicia y a Lydia a la terraza, creemos que Almodóvar trata de mostrarnos lo falso y lo irónico de las relaciones amorosas entre las dos supuestas parejas. En efecto, son Benigno y Marco quienes dialogan y disfrutan de la ilusión amorosa como si jugaran con muñecas, pero ninguno de los dos se comunica con estas mujeres, que permanecen inertes. Los protagonistas están convencidos de que la comunicación verbal es la solución más eficaz para establecer relaciones; no obstante, ellos se dejan engañar por su razonamiento y deseos. De ahí, se nos presenta una estructura binaria respecto al lenguaje verbal asociado a lo masculino y el lenguaje corporal relacionado con lo femenino. Las mujeres no dicen mucho con palabras, pero sí con sus cuerpos como las

bailarinas y la torera Lydia, en sus respectivas representaciones.

Con la intercalación de *El amante menguante*, película muda en blanco y negro,⁽⁴⁾ en mitad de la narración de *Hable con ella*, se rescata la primacía del lenguaje corporal sobre el hablado. Este intervalo en que Benigno cuenta a Alicia el argumento de una película muda que acaba de ver en la filmoteca es uno de los pasajes más complejos e ingeniosos de la película, dado que muestra la versatilidad de recursos narrativos y cinematográficos con que cuenta el realizador, además, funciona como una “mise en scène” (el cine dentro del cine) y metáfora de un acto de posesión sexual por parte de Benigno sobre la Alicia comatosa.

Inspirado por la obra maestra de Murnau, *Sunrise* (1928), Almodóvar creó la historia e imitó los estilos del cine mudo de los años veinte para esta secuencia. *El amante menguante* narra la maravillosa historia de amor entre Amparo, una bella científica que ha descubierto un elixir nutritivo y Alfredo, su novio, que ha probado ese elixir y comienza a encogerse. Sabiendo que el elixir todavía no ha sido testado y puede causar inesperados efectos secundarios, Amparo le impide probarlo. Alfredo, para demostrar su valentía, se bebe el elixir. Pero el efecto es terriblemente inmediato. Mientras Amparo intenta en vano encontrar un antídoto, Alfredo sigue encogiéndose inexorablemente. Éste decide abandonar Madrid y regresar a la casa de su madre. Amparo llega a rescatar a su novio en la casa de su madre y se lo lleva en su bolso al Hotel Youkali, una evocación del espacio de paraíso que realmente no existe.⁽⁵⁾ En una escena, Amparo abre el bolso y le envía un beso con ternura. Alfredo, para expresar su cariño, se abalanza contra una carta que le escribió a Amparo tiempo atrás y repasa con obsesión las letras con sus manos a fin de fusionarse con la carta. Vemos que el amante presta especial atención a una palabra en concreto, “amor”. En la última escena de esta “mise en scène”, notamos que tan pronto como Amparo se queda dormida en una cama del hotel, el empequeñecido Alfredo recorre y explora el cuerpo dormido de su amante, que en la pantalla se convierte en un paisaje natural, hasta que descubre su sexo. Al llegar allí, penetra en la vagina de Amparo. Tras experimentar el placer sexual, sale de nuevo, reflexiona un instante, se desnuda, y regresa. Decide introducirse en el sexo de Amparo y vivir allí para siempre. De acuerdo con Almodóvar, la decisión que toma Alfredo es esencial en su vida, dado que “es un destino que va acompañado naturalmente por la muerte porque allí se queda. Pero en cualquier caso, es un destino elegido por este pequeño hombre de gran corazón y de enormes deseos”. De hecho, este acto no sólo muestra la intimidad amorosa, sino que también representa de manera sutil una vuelta al inicio de la vida, un retorno masculino al útero

materno. Aquí, en primer plano observamos el rostro de Amparo pletórico de placer a causa del orgasmo, pero enseguida el cineasta realiza otro plano sobre la cara de Alicia, que muestra inmovilidad en la cama de la clínica. Terminada la narración, Benigno en la habitación del hospital sigue cuidando de Alicia, pero su voz es más entrecortada, y sus masajes se hacen más atrevidos.

En muchos sentidos, el uso de la intertextualidad del cine mudo sirve para enmascarar la escena visual de la violación que Benigno acomete sobre Alicia y, naturalmente, la historia de Alfredo se corresponde con la vida o los deseos de Benigno. Almodóvar, en su crítica de la película, admite su intención y procura que “las dos historias, la de Benigno y la del hombre menguante, sean juntas, sean dos historias que transcurren para un ambiente una encima de la otra y a la vez.” Curiosamente, el cineasta emplea una mezcla o una yuxtaposición de fotogramas para revelar lo que está ocurriendo o sugiere lo que va a ocurrir. Con ello, en el último instante, la unión de Amparo y Alfredo pasa al plano del flujo sanguíneo que a la vista es semejante a las lámparas ornamentales al lado de Alicia y se usa como una hermosa metáfora visual del contacto sexual entre Benigno y Alicia. Sin entrar en cuestiones de moralidad, Marvin D’ugo sostiene que *El amante menguante* destaca el poder del cuerpo humano (2006:113). Evidentemente, este episodio pretende mostrarnos el valor de la comunicación corporal como instrumento auténtico de dialéctica con los otros, así como también la relevancia de las representaciones que hemos analizado anteriormente.

Conclusión

Tras un estudio detallado de la película, podemos llegar a la conclusión de que *Hable con ella* es una obra postmoderna donde Almodóvar incorpora y yuxtapone los elementos narrativos y poéticos a fin de presentarnos una crítica aguda sobre los límites restrictivos de los sistemas de signos. Encontramos que la película pretende desafiar la lectura unificada que el cineasta ha proporcionado anteriormente con su comentario en DVD, donde su énfasis radica en el significado del lenguaje verbal como fuente y clave para el establecimiento de conexiones auténticas entre los seres humanos. Sin embargo, en *Hable con ella* con las abundantes imágenes corporales se cuestiona la validez del lenguaje oral, y se rescata la importancia tanto del lenguaje corporal como de los deseos de los cuerpos femeninos. Efectivamente, es el protagonismo de los cuerpos lo que nos hace captar y entender la

absoluta soledad que sufren los personajes, a través de la intertextualidad, con las danzas de Pina Bausch, la canción de Caetano Veloso y la película muda *El amante menguante*. En consecuencia, se invierte la estructura binaria en la que tradicionalmente se destaca la prioridad del lenguaje hablado sobre el corporal. Está claro que las representaciones de los segmentos artísticos recurren en parte al uso de espacios en blanco (ya que por lo general no hay palabras sino letras de canciones, o música para el contexto) para facilitar la comunicación. De tal manera, la dolorosa historia de la película muestra que no se puede contar con la comunicación verbal, que no funciona realmente.

Finalmente, el sentido postmoderno de la representación radica en lo que sostiene Steven Connor (1996: 109) ---su importancia en “a culture that is so saturated with and fascinated by techniques of representation and reproduction, that it has become difficult for us to be sure where action ends and performance begins”. En cada película de Almodóvar, se puede notar que el cineasta intenta destacar lo representativo de los comportamientos humanos, dado que en el cine “representar” significa “actuar”, o incluso “disimular”, de acuerdo con Allinson (2001: 200). Podemos decir que en una película tan bella, tan extraordinaria como *Hable con ella*, Almodóvar sigue manteniendo su concepto de la representación fílmica en relación con la temática, ya que en el cine todo es representativo, artificial, y la vida misma se convierte en una especie de imitación artística.

Notas:

- (1) En su entrevista con *El Mundo* (jueves, 24 de junio de 1999), Bausch opinó que “Esta coreografía sobre Lisboa respira dos sentimientos muy fuertes: es vital y alegre, pero también triste y melancólica.”
- (2) En efecto, en la película anterior, *Todo sobre mi madre*, ya apareció un póster de Pina Bausch en “Café Müller”, “con ojos cerrados, vestida con una exigua combinación, los brazos y las manos extendidas, rodeada de obstáculos”, que correspondía de una manera metafórica a la situación de una mujer en coma. Almodóvar decidió adaptar esta pieza coreográfica para el prólogo de *Hable con ella* tras terminar de escribir su historia.
- (3) Se advierten las pequeñas ceremonias que preceden y acompañan a la corrida, que son la vestimenta, las plegarias, la importancia de la religión que desempeña en la preparación del torero y lo imprescindible del apoyo familiar para Lydia.
- (4) Como es sabido, la forma del cine mudo es sumamente especial, porque los espectadores se dan cuenta de la artificialidad de las imágenes en la pantalla. Faszler-McMahon sostiene que “Despite the reliance on images inherent to the silent film, words also take on a more explicit role, as they appear written on the screen, open to scrutiny.” (2006: 60).
- (5) En su comentario del DVD de *Hable con ella*, Almodóvar menciona que “Yucali” es una canción escrita acerca de un país llamado Yucali. El cineasta añade que “Yucali es un lugar maravilloso”, pero también es “un sueño y una locura porque Yucali no existe.”

Bibliografía

- Allinson, M. (2001). *A Spanish labyrinth: The films of Pedro Almodóvar*. London and New York: I. B. Tauris.
- Almodóvar, P. (Director). (2002). *Hable con ella*. [Motion picture]. Protagonizada por Javier Cámara, Darío Grandinetti, Leonor Watling, y Rosario Flores. DVD. Sony, 2003.
- Clark, Z. (2006). El protagonismo de la corporeidad en *Hable con ella* de Pedro Almodóvar. *Letras Hispanas*, 3 (1), 123-132.
- Connor, S. (1996). Postmodern performance. In Patrick, C. (Ed.), *Analyzing performance: A critical reader*. Manchester, UK: Manchester University Press.

- Conteris, H. (2004). Ritual de sexo, amor y muerte en *Hable con ella* de Pedro Almodóvar. *Letras Hispanas*, 1 (1), 1-9.
- Cuadrado, N. (1999, 24 de junio). En mis coreografías hay más preguntas que respuestas. Entrevista con Pina Bausch en *El mundo*.
- D' Lugo, M. (2006). *Pedro Almodóvar*. Urbana and Chicago, IL: University of Illinois Press.
- Faszer-McMahon, D. (2006). Poetry and Postmodernism in Almodóvar's *Hable con ella*. *Anales de la Literatura Española Contemporánea*, 31 (1), 47-70.
- Fuentes, V. (1995). Almodóvar's postmodern cinema: A work in progress. In Kathleen, M. V., & Barabara, M. (Eds.), *Post-Franco, Postmodern: The films of Pedro Almodóvar*. Westport, CT: Greenwood Press.
- Gregori, E. (2005). El tratamiento del género en *Hable con ella*, de Pedro Almodóvar: El caso del *Amante menguante*. *Espéculo: Revista de Estudios Literarios*, 29.
- Hutcheon, L. (1988). *A poetics of postmodernism: History, theory, fiction*. New York and London: Routledge.
- Jameson, F. (1991). *Postmodernism or the cultural logic of late capitalism*. Durham, NC: Duke University Press.
- Smith, P. J. (2002). Only connect. *Sight & Sound*, 12 (7), 24-27.
- Williams, L. (1999). Film bodies: Gender, genre and excess. In Sue, T. (Ed.), *Feminist film theory: A reader*. Edinburgh, UK: Edinburgh University Press.

