

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

mezclado con sonrisas expectantes marcadas por un ritmo acompasado, que inquieta, no sólo por ser bailable. Después, ese ritmo se quiebra con el recorrido excesivamente lento de la solitaria limusina que más que circular parece arrastrarse por una carretera sólo iluminada por unos faros opacos y el lejano horizonte luminoso de Hollywood. Se arrastra al encuentro de la velocidad de otro coche con el cual va a colisionar. Aún no vemos a los ocupantes de la limusina, pero sí a los jóvenes que gritan de júbilo en el descapotable que se desintegrará contra la limusina en un extraño salto de eje. Los mismos jóvenes que podrían haber bailado esa música acompasada del comienzo.

Betty llega a Hollywood con una sonrisa crónica y su juego de maletas azul celeste. En el avión ha conocido a una pareja encantadora de ancianos con crónicas sonrisas que le desean lo mejor en su aventura californiana. Por un momento, Betty pierde la sonrisa cuando cree haber perdido sus maletas, pero la recupera de inmediato al ver que un taxista ya se ha encargado de ellas, y de ella también. Todo es perfecto; todo está bajo control. En otro taxi, las sonrisas de los ancianos encantadores se marcan tanto como es necesario para que la inquietud se apodere definitivamente del expectante, el espectador, que sentado y despistado en la butaca no sabe qué esperar ante tanto esperpento.

A partir de este momento no hay más remedio que abandonarse a la pesadilla y construir el collage con los distintos retazos de inquietud que se nos irán dando en dosis respetables; retazos que podrían ser películas enteras y con los que muchos realizadores soñarían poder jugar. Ideas entre el horror, el humor y el rubor, que dan de sí todo lo que el clima construido por David Lynch permite. Un clima con frío y calor, con ruido y silencio, con cercanía y distancia, con prisa y lentitud, con sonrisa y grito.

Como es de esperar, el grito que el expectante ahoga en la oscuridad de su butaca ha de manifestarse en algún momento en la pantalla; lo hace por fin cuando Betty y los encantadores ancianos

se reencuentran. Betty perdió su sonrisa hace tiempo pero ellos no sólo la conservan, sino que se han tornado en carcajadas. Ante esto, Betty grita de pánico. Un pánico absolutamente insoportable...

Pocas veces nos encontraremos un relato donde se nos muestre tan radicalmente el camino de lo imaginario a lo real. David Lynch afirma en algunas entrevistas que "el argumento de *Mulholland Drive* es extremadamente lineal". Quizá esto parezca sólo una excentricidad dicha por un excéntrico sobre una de sus excentricidades, pero a poco que se deje reposar la película (en caliente es imposible articular ningún discurso más allá de la conmoción y el interrogante), la afirmación del realizador cobra cierto sentido. Ocurre de una manera similar con la interpretación de los sueños (y pesadillas). Aquello que parecía en mi sueño un relato caótico, propio de un demente, comienzo a asimilarlo para oír sus ecos; me interesa, porque ese caos es mío, y el demente sería yo.

A *Mulholland Drive* hay que dejarla reposar. Más allá del interrogante y el desvarío está la esencia de ese viaje de lo imaginario a lo real por el que Lynch nos lleva de la mano, sin soltarnos, mientras nos muestra el precipicio, el vértigo, permitiéndonos que nos agarremos a todas y cada una de las imágenes que conforman una atmósfera densa, saturada, por la que nos movemos sin entender, y aún así asimilamos. ¿No ocurre así en la vida?

De una película de Lynch no sacaremos manera ordenada de contar. Tampoco de un sueño. Pero sí hallaremos huecos y maneras de focalizar rincones fuera del discurso que reconoceremos como reconocemos las acciones y las caras de los protagonistas de las "películas" que visualizamos cada noche en la oscuridad de nuestros inconscientes.

El horror de *Mulholland Drive* radica en la posibilidad de representación de sensaciones que flotan allí, en las oscuridades del aquí.

Pero que quepa esta posibilidad lo sabemos desde que vimos a aquel amable bombero saludando a cámara lenta al ritmo de la canción de Boby Vinton.

Del Amor y la Muerte

MARÍA SANZ

**Del Amor y la Muerte
Dibujos y Grabados**
(Biblioteca Nacional de Madrid,
del 6 de marzo al 12 de mayo de 2002)

Al traspasar el umbral de esta exposición de la Biblioteca Nacional de Madrid lo primero que nos encontramos es un texto, escrito con grandes letras blancas sobre la pared, que comienza con estas palabras: "El Amor y la Muerte han sido los dos grandes temas que han inspirado a artistas y escritores de todas las culturas a lo largo de los siglos".

Afirman, pues, que los dos grandes temas que han inspirado a artistas de todas las culturas y épocas son el Amor y la Muerte. Resulta difícil no preguntarse por qué, antes de comenzar a caminar por sus salas.

Para ilustrar el tema *Del Amor y la Muerte*, la Biblioteca Nacional, en colaboración con la Fundación Caixa de Catalunya, ha seleccionado de sus fondos, de 150.000 estampas, medio millón de libros ilustrados y 40.000 dibujos, un centenar de piezas, la mayoría grabados y algunos dibujos, que en un 80% no se habían expuesto al público. Creando una exposición en la que muestran la evolución de los temas del Amor y la Muerte en el arte y la literatura.

La muestra es una antología del mejor grabado europeo desde el siglo XV hasta finales del XIX, en las que están presentes las escuelas más importantes en el arte de grabar: Italia en el siglo XV, Alemania e Italia en el XVI, Italia, Bélgica y Holanda en el XVII, España, Francia e Inglaterra en el XVIII y XIX, así como los pintores-grabadores más grandes de la historia como Durero, Rembrandt o Goya, que realizan verdaderas obras maestras concebidas para ser plasmadas en papel.

Las obras son copias, en blanco y negro, de escenas representadas con anterioridad por grandes pintores europeos, basadas en textos míticos de la Antigüedad Clásica y del Renacimiento, y las Sagradas

Escrituras. Algunos artistas no sólo copian sino también introducen sus propias interpretaciones de estos textos, otros crean directamente una obra original.

Históricamente, el grabado permitió una mayor difusión de las creaciones artísticas originales, pues las estampas son múltiples y más fáciles de transportar que las pinturas, o los frescos, mas no por ello dejan de ser verdaderas obras maestras plasmadas en papel, de extraordinaria belleza y fuerza expresiva.

La exposición se divide en tres grandes secciones: **El Amor, El Amor y la Muerte y La Muerte**.

Tras la lectura del texto inicial entramos en **El Amor**. El primer grabado es *El Amor tensando su arco* basado en la obra de Parmigianino, el cual inaugura el primer apartado de los cuatro en los que se divide esta sección, **Imágenes del Amor**. Continuamos con **El Amor en la mitología y la literatura clásica**, descubriendo representaciones de los amores entre dioses, héroes y hombres de la mitología clásica, como *Júpiter y Antíope* de Tiziano, *Leda y el cisne* de Miguel Ángel. En su mayoría copias de obras famosas de Miguel Ángel, Tiziano, o Rafael. Pasamos a **El Amor Humano**, de la mano de *Adán y Eva* de Durero o *El jardín del amor* de Rubens. Para terminar con los **Amantes**, donde podemos disfrutar del *Sueño de la mentira y la inconstancia* de Francisco de Goya.

La sección central, **El amor y la muerte**, consta de ocho estampas, entre las que resaltan *Escudo de armas con Calavera* de Durero, *Tántalo* de Goya y *El Amor y la Muerte* de Goya, que da título a la sección.

El recorrido termina con **La Muerte**. Esta sección, dividida en cuatro apartados, comienza con una serie denominada, **Imágenes de la Muerte**, como la estampa de Durero *La Muerte asaeteando al género humano*, *Adán y Eva y la Muerte* de Barthel Beham, *La muerte todo lo iguala* de Natale Bonifacio, y la impactante imagen de Goya

Nada. Ello dirá. Pasamos a la **Muerte de Jesucristo**, con grabados del prendimiento, pasión y entierro de Jesucristo junto a *La Santísima Trinidad* de Durero. En la **Muerte del Hombre**, resaltan otras dos estampas de Goya, *Estragos de la Guerra* y *Enterrar y callar*, junto al dibujo *Marroquí ahogado en la playa* de Fortuny. El final de la exposición es la sección el **Triunfo sobre la Muerte**, con un dibujo anónimo francés *El poeta vence al tiempo y a la muerte*, *Alegoría de la muerte y la resurrección* de Matthäus Greuter, *La resurrección de Lázaro* de Rembrandt y un dibujo de la obra de Miguel Ángel *La resurrección de los muertos*. *El juicio final* de Jean Cousin, una gran imagen en nueve hojas que sigue la visión de Ezequiel según la cual los muertos resucitarán en cuerpo y alma, pone el punto y final.

Todas ellas son representaciones simbólicas en blanco y negro del Amor y de la Muerte, que se complementan y contraponen, arropadas por una cuidada puesta en escena. Cada una aparece presentada por un breve texto explicativo de su origen y contenido que ayuda a su comprensión. En las paredes, leemos poemas de Lope de Vega o Jorge Manrique, elegidos con tino. Podemos sentarnos a disfrutar de dos proyecciones, que explican al detalle algunos de los grabados. La música, procedente de los montajes audiovisuales, cálida y envolvente, nos acompaña durante toda la visita. Y algo a resaltar, su iluminación. Está muy estudiada, destinada a preservar las obras, mas al mismo tiempo nos permite deleitarnos en su contemplación.

Resulta interesante movilizar una interrogación como la que nos propone esta exposición. Aunque su recorrido no nos garantizara una respuesta, ya es en sí interesante la experiencia que nos permite realizar.

El Amor y la Muerte, los dos grandes temas presentes tanto en literatura y como

en artes plásticas, aparecen como Eros y Thanatos en el texto de S. Freud "Más allá del principio del placer". En él nos encontramos con que la pulsión de muerte, Thanatos, es aquella energía psíquica sin objeto ni representación, y las pulsiones de vida, Eros, son energía ligada a ciertas representaciones de objeto, o bien transformada por medio de operaciones simbólicas. Estos últimos serían instintos de vida, por cuanto tienen objeto que los represente.

Si cruzáramos estas ideas de Freud con otras de J. González Requena sobre los textos, "lo propio de los textos simbólicos (míticos, oníricos, sagrados, artísticos) es que en ellos el encuentro con lo real se halla mediado por la presencia del símbolo", podríamos pensar que mediante la construcción de textos simbólicos es como los seres humanos intentamos elaborar, mediante representaciones, los sentimientos que nos produce el encuentro con lo real, es decir con la ausencia de todo objeto, más allá del objeto, con la pulsión de muerte.

Al encuentro con lo real nos conducen el Amor y la Muerte. Cuando el hombre se enfrenta a la muerte, la "desaparición" del objeto puede favorecer el contacto con lo real. El sexo, por otro lado, también lo produce, por la misma razón, y porque además es el yo el que "desaparecería". Las representaciones del Amor y de la Muerte mediante textos simbólicos, nos hablarían de ello, del encuentro con lo real, pero mediado por la presencia del símbolo.

La exposición *Del Amor y la Muerte* nos muestra un centenar de textos simbólicos. Su recorrido nos ofrece la oportunidad de descubrir, o redescubrir, cómo grandes artistas entendieron el Amor y la Muerte desde la antigüedad al siglo pasado y, además, nos transmite algo de cómo el ser humano elabora su encuentro con lo real.