

## El bosque, el baile, príncipes y princesas: “La Bella Durmiente” en *Hable con ella* de Pedro Almodóvar<sup>1</sup>

**Maria Fernández-Lamarque**  
Texas A&M University—Commerce

“La Bella Durmiente” es uno de los cuentos populares más difundidos y conocidos a nivel mundial. La historia de la joven que cae en un profundo sueño y despierta más tarde por el beso de un príncipe es parte ya del imaginario cultural en muchas partes del mundo. Las versiones más populares son las reescrituras de Charles Perrault y los hermanos Grimm: “La Belle au bois dormant” (1697) y “Dornröschen” (1812), respectivamente.<sup>2</sup> Sin embargo, no se sabe a ciencia cierta cuál es la versión original del cuento. Carolina Fernández Rodríguez afirma que hay indicios que apuntan hacia el cuento popular indio “Surya Bai” como una de las posibles fuentes de origen (21). Existe un sinnúmero de versiones medievales que tienen en común el elemento del estupro cometido contra la joven y que no aparece en las reescrituras más populares y difundidas del popular cuento; entre ellas, la narración catalana anónima del siglo XIV *Frayre de Joy e Sor de Plaser*. La estudiosa Esther Zago afirma que ésta es la que más se asemeja a la versión francesa anónima del siglo XIV *Perceforest*, donde la protagonista Zellandine es violada mientras duerme (418). Este cuento es además el antecedente inmediato de la historia del italiano Giambattista Basile, quien publica “Sole, Luna e Talia” en 1634. En esta historia, unida al nacimiento de Talía hay una profecía que se cumple al ella tocar la aguja de una rueca. El padre de Talía la abandona en el palacio. Algún tiempo después, un rey cazador entra al palacio, encuentra a Talía y la viola.

---

<sup>1</sup> A mis estudiantes del seminario de posgrado sobre cuento de hadas multicultural el semestre de otoño 2014 (Mayra Pratz, Rochelle Miller, Jeanette Ávila, Jaime Cortez, Stella Landers, Patty Salazar y Gloria Díaz) por hacer de la clase un placer y entablar un diálogo intelectual enriquecedor sobre el tema de los cuentos populares. No quiero pasar por alto el apoyo, ayuda y comentarios del Dr. David Hervás en la lectura del manuscrito final. A todos ellos mi gratitud, respeto y cariño. A Texas A&M University—Commerce por concederme un becario como asistente de investigación y a Texas A&M University System por otorgarme el semestre sabático en la primavera de 2015, el cual me permitió concluir este y otros proyectos de investigación.

<sup>2</sup> La versión de Perrault consta de dos partes. En la segunda parte la princesa da a luz dos hijos y la madre del príncipe es una ogresa que pretende eliminar a su nuera y nietos. La versión popularizada por Walt Disney en 1959 y más veces reescrita es una mezcla de la primera parte del cuento de Perrault y de la historia de los hermanos Grimm.

*Hable con ella* (2002), dirigida por Pedro Almodóvar, dialoga intertextualmente con los elementos paradigmáticos del cuento popular “La Bella Durmiente”, sobre todo en sus versiones medievales ya mencionadas, y también con la primera versión cinematográfica de Disney (1959). Si bien es cierto que el tema del cuento de hadas en relación con *Hable con ella* ha sido estudiado por Adriana Novoa, Rebecca Naughten, Carla Marcantonio y Despina Kakoudaki, en este ensayo se amplía el análisis intertextual con “La Bella Durmiente” y se estudian por primera vez los elementos principales del cuento, aspecto que no ha sido explorado por la crítica; dichos elementos se contextualizan en las ideas de Michel de Certeau sobre las prácticas culturales. Certeau, en *The Practice of Everyday Life* (1984), examina la batalla entre la expresión y la represión guiada por los símbolos, las tradiciones y el lenguaje de los intercambios que operan y hacen una cultura. Subvertir los rituales y las representaciones que las instituciones quieren imponer en el individuo o que se han enraizado culturalmente es una tarea ardua y, para muchos, casi imposible. La mujer comatosa o inerte, “la bella dormida”, como un ícono cultural que ha permeado e influenciado la cultura de masas reproduciéndose en diversos ambientes sociales y artísticos está presente en *Hable con ella*.

La película cuenta la historia de una joven bailarina que entra en coma después de un accidente automovilístico. Paralelamente, en la narración fílmica aparece una mujer torera, Lydia, quien también entra en coma después de sufrir la embestida de un toro en una corrida. La bailarina se llama Alicia y acabará bajo el cuidado de Benigno, enfermero en la clínica donde es ingresada. Mediante saltos temporales continuos, *Hable con ella* muestra a las dos mujeres, Alicia y Lydia, en coma, en un presente intercalado con escenas del pasado que explican detalles de la vida de ambas. Este análisis estudia los cuatro elementos intertextuales de *Hable con ella* con el famoso cuento popular “La Bella Durmiente”: el baile, el bosque, el príncipe y la bella durmiente.

### **El baile<sup>3</sup>**

La música en el cine de Almodóvar es un componente narrativo vital. Son numerosos los ensayos publicados sobre la música y el rol ambivalente que juega en los films de Almodóvar (Allinson, Vidal, Yarza, Varderi). Kathleen M. Vernon, por ejemplo, escribe sobre las canciones y la voz en *Todo sobre mi madre* (1999), *Hable con ella* y *La mala educación* (2004). Ella cita a Almodóvar diciendo que el componente musical es un medio de detener la narrativa y mostrar los vínculos identitarios, afectivos, geográficos y artísticos al espectador (387). Todos estos estudios han mencionado al género musical en forma de canciones, voz, géneros, instrumentos y su relación con la imagen, el espectador y la cultura, entre otros. No obstante, el baile como parte de las estrategias y tácticas en *Hable con ella* con relación a los cuentos de hadas no ha sido analizado previamente.

El baile *per se* ha tenido históricamente un tinte subversivo. Los ritmos desafiantes y atrevidos de Isadora Duncan revolucionaron la época a inicios del siglo XX. Estos bailes

---

<sup>3</sup> El baile en *Hable con ella* como elemento metafórico ha sido estudiado por Debra Faszler-McMahon (55-59). Además, Marsha Kinder analiza los movimientos humanos en la película representados como bailes (19-20). Thomas Deveny, por su parte, en su artículo “‘Déjenme llorar’ (y reír): La música en *Hable con ella* de Pedro Almodóvar”, reflexiona sobre la música y su papel en la narrativa, mientras que Julián Daniel Gutiérrez Albilla examina el baile como discurso (51-52) y Jessica Burke como performance (121).

expresivos promovían la liberación de la sexualidad de la mujer de principios de siglo en contra del *statu quo* conservador de sus encorsetadas madres y abuelas. En la época contemporánea, fue Madonna la primera en escandalizar al mundo con su coreografía de “Like a Virgin”, presentada en la Ceremonia de Premios de MTV en 1984. En su baile, la famosa cantante norteamericana emulaba los movimientos ondulantes del acto sexual. De hecho, el Vaticano carga una historia de prohibiciones o fuertes rechazos públicos al baile como representación de la lascivia y “corrupción del alma” condenada por la Iglesia católica; son conocidos los vetos del Papado al sensual *Turkey Trot*, *Grizzly Bear* en el mundo anglosajón y la prohibición al tango argentino en el mundo hispanoamericano por mencionar sólo algunos ejemplos. Más recientemente, en la adaptación de Fernando Trueba de la novela de Skármeta del mismo nombre, *El baile de la Victoria* (2009), la protagonista muda se expresa únicamente a través del baile.

El baile sintomático de liberación y expresión es también, paradójicamente, una imagen recurrente en los cuentos de hadas. En la reciente película española *Blancanieves* de Pablo Berger (2012), la niña protagonista baila flamenco en frente de su padre paralítico, sintiéndose libre del acecho de la temible madrastra. Por otro lado, en las versiones de cuentos populares adaptadas filmicamente por Disney los bailes abundan, siendo los más conocidos los de *Cinderella* (1950 y 2015), *Pocahontas* (1995), *The Beauty and the Beast* (1991), *Tangled* (2010) y *Aladdin* (1992), entre otros. En la primera versión de Disney de *Sleeping Beauty* (1959), la princesa Aurora baila en tres ocasiones durante la película.<sup>4</sup> La primera vez baila sola de alegría luego de encontrar al príncipe en el bosque; la segunda vez, Aurora baila con los animales también en el bosque; y al final baila nuevamente con el príncipe también en el bosque. En esta adaptación fílmica del cuento popular, el baile expresa la celebración y dicha de la princesa y el escenario es siempre el mismo: el denso y espeso bosque. Se unen elementos de esta versión con los de otra adaptación: la música de dos de las piezas de la película de Disney corresponde al muy conocido Acto I del ballet *La Bella Durmiente* (1890), compuesto por Tchaikovsky y titulado “El conjuro”.

El baile en *Hable con ella* es también un eje constructivo. Alicia, la protagonista, es bailarina clásica y Lydia, como su nombre sugiere, es torera. Para Cynthia Freeland ambas actividades comunican con el cuerpo y el toreo, como acción, también es un tipo de baile (79). Asimismo, explica Burke, la *performance* tanto de Alicia como de Lydia requieren las características fundamentales de un baile: “. . . controlled movements, learned steps, and graceful, expressive manipulation of the body” (121). Sin embargo, el estado de coma ha dejado a las dos mujeres completamente inertes mental y físicamente. Así como Aurora baila en la primera versión de Disney de *Sleeping Beauty* en tres instancias claves del film, *Hable con ella* está también dividida en tres partes y cada una de ellas está precedida por un baile que anticipa un evento detonante en la trama. La película consta de tres apartados: “Lydia y Marco”, “Alicia y Benigno” y “Marco y Alicia”. Un baile muy particular se antepone al apartado “Lydia y Marco”. En este baile los participantes son Lydia, la torera, y su oponente, un toro.<sup>5</sup>

---

<sup>4</sup> En la versión más reciente de Disney, *Maleficent* (2014), que protagoniza Angelina Jolie, no hay baile.

<sup>5</sup> Coincidentemente, la ya mencionada adaptación fílmica de Berger del cuento de hadas “Blancanieves” tiene como heroína también a una mujer torera. Asimismo, este film entra en directa relación con el género de

En la primera escena de la corrida, Lydia se sitúa frente al toro, lo llama, lo provoca y se le acerca. Los movimientos del toro y de Lydia al aproximarse a él son armónicos, rítmicos y sensuales como en un baile. El ex novio de Lydia, el Niño de Valencia, observa la corrida. Lydia parece dedicarle este baile con el toro a él mostrando su amplia destreza con el capote. En el fondo musical se escucha el verso “Eu prometo, por toda a minha vida / . . . / O meu amor / Maior que tudo quanto existe” de la canción “Por toda a minha vida”, escrita por Antonio Carlos Jobim y Vinicius de Moraes. La letra de la canción hace referencia al amor que Lydia tiene hacia al toreo, su profesión, y al amor frustrado que siente por el Niño de Valencia, quien se encuentra expectante en la tribuna de la plaza. Como se dijo, este baile precede al siguiente apartado: “Lydia y Marco”. De inmediato hay un plano cenital de un bosque, el cual resulta simbólicamente acechante. El acercamiento de la cámara prefigura a este bosque agreste y al automóvil donde se encuentra la pareja. La imagen es una antesala a la entrada de Lydia en este bosque o, lo que viene a resultar lo mismo, el estado de coma que devendrá en su muerte.

Por otra parte, la película abre y cierra con escenas de baile. La película inicia cuando se levanta un telón rojo dentro de la pantalla cinematográfica; al mismo tiempo se abre también el telón de una representación escénica de la obra *Café Müller* de Pina Bausch, una danza triste de mujeres aparentemente invidentes. El personaje masculino de la obra, muy afligido, aparta las sillas para evitar que ellas se tropiecen mientras danzan. Benigno es un espectador de la obra y, por coincidencia, también Marco, quien luego entrará en el hilo de la historia. El hombre en la obra hace a un lado las sillas para que las mujeres no se golpeen, las ayuda para que continúen su camino en la oscuridad. De manera análoga, Benigno, más tarde en la película, como enfermero de Alicia, es también, como el hombre del ballet, los ojos, pies y manos de Alicia. Benigno encarna los sentidos de Alicia. Basándose en la única conversación que sostiene Benigno con Alicia, él se motiva a asistir al ballet y a ver películas mudas, actividades que ella realizaba. Luego de asistir a la obra, Benigno le lleva una foto autografiada de Pina Bausch, la autora de *Café Müller*, y le lee la nota escrita por Bausch a la inerte Alicia: “A ver si superas todos tus obstáculos y te pones a bailar”.

En el baile escenificado en *Café Müller*, las dos mujeres están ciegas o son incapaces de ver, como Alicia y Lydia. Benigno intenta por medio del cuidado de la joven darle una continuidad a su vida en coma, darle un camino para que ella siga “viviendo” a través de él.<sup>6</sup> El simbolismo que equipara al hombre que aparta las sillas y a Benigno, quien también traza un camino, y a las mujeres ciegas con Alicia es patente. Por su parte, Marco también asiste a Lydia a encontrar claridad en su camino después de la ruptura con el torero. El baile es el movimiento del que Alicia y Lydia carecen, pero que Alicia obtiene a través de los cuidados de Benigno. Por eso, en varias escenas del film se ve un acercamiento de la cámara que enfoca las manos de Benigno masajeando el cuerpo inerte de Alicia. La fricción de las manos del enfermero en la bailarina físicamente crea olas de movimiento acompasado y rítmico en el cuerpo sin reflejos de Alicia. El caso de Lydia contrasta con el

---

cuentos de hadas en el que se encuentran referencias no sólo de “Blancanieves”, sino de otros cuentos como “La Cenicienta”.

<sup>6</sup> A pesar de las diversas y antagónicas posturas críticas sobre este tema, es un hecho que la violación también hace “vivir” y despertar de la muerte cerebral a Alicia.

de Alicia porque se encuentra mentalmente paralizada y perdida luego de la ruptura con el torero. Marco la ayuda a ver el camino y a no tropezarse más, lo cual ocurre sólo mientras está con él; una vez que lo deja, ocurre el accidente y queda en coma.

El apartado "Alicia y Benigno" también es precedido por un baile, pero esta vez no es interpretado, sino narrado por la instructora de ballet de Alicia, Katerina Bilova. Este imaginario baile juega un papel fundamental en la obra. En una visita al hospital, Katerina les cuenta a Alicia y a Benigno su nuevo proyecto de ballet, "Trincheras", una pieza creada por ella. En ésta, Katerina ejemplifica el campo de batalla en la Segunda Guerra Mundial. Ella les explica su obra: "... cuando se muere un soldado emerge de su cuerpo su alma, su fantasma, y eso es una bailarina: tutú largo blanco . . . pero con mancha de sangre rojo [*sic*]". A este respecto, Gutiérrez Albilla afirma que la coreografía de Bilova "evokes the blurring of subject and object, self and other, and mortality and immortality" (53). Danza y muerte están enlazadas al igual que el estado de coma de Alicia y el intento de Benigno de ser su cuerpo y alma en movimiento. Benigno comenta que "hac[e] todas las cosas que a ella le gustaba hacer". Benigno es el "ánima", el alma de Alicia, y viceversa; es decir, Alicia es el motor que impulsa a Benigno. Paradójicamente, Alicia, que está cerebralmente muerta o en estado vegetativo, es la vida para Benigno, así como las bailarinas son el alma de cada soldado muerto. Benigno es una página en blanco hasta conocer a Alicia. Es un hombre simple que ha vivido con su madre los últimos veinte años de su vida; la ha cuidado, peinado, alimentado, pero no ha tenido otras experiencias. Ahora, muerta la madre, hace de estas actividades su profesión y cuida de Alicia. Benigno dice saber todo sobre las mujeres basándose en la experiencia al lado de su madre y en los últimos cuatro años que ha estado a cargo de Alicia; años que, asegura, "han sido los más ricos de [su] vida". Más tarde, la dinámica se invierte y es Alicia quien sobrevive después de que Benigno insufla vida en ella cuando abusa sexualmente de la bailarina en estado de coma. Finalmente, como en el ballet "Trincheras", él morirá. La crítica con respecto al componente filosófico-ético de la película es abundante. A. W. Eaton, por ejemplo, dedica un volumen completo a este enfoque en *Talk to Her* (2008). La crítica en general se divide, por un lado, entre los que ven en Benigno a un hombre que cree estar enamorado y que no es consciente de lo que supone una violación, o realzan el carácter "positivo" de la violación.<sup>7</sup> Por otro lado, están quienes encuentran en Benigno a un sociópata, a un criminal que simplemente se desboca y crea su deseo/objeto de deseo "masculino" en un cuerpo inerte aprovechando su posición de "poder" sobre la víctima.<sup>8</sup> Este ensayo, no obstante, no intenta una lectura moral sobre el personaje de Benigno.

Hay otras dos escenas de baile hacia el final de *Hable con ella* que preceden al apartado final titulado "Marco y Alicia". Ambas pertenecen a la obra, también de Pina Bausch, *Masurca Fogo*.<sup>9</sup> En la primera, dos hombres levantan en brazos a una mujer vestida de blanco. La letra de la canción dice: "I woke up this morning", lo cual hace referencia al "despertar" del coma de Alicia. Es una melodía suave. Los hombres crean olas con la mujer

---

<sup>7</sup> Véanse Birger Langkjaer (28, 30), Nuria Capdevila-Argüelles, Françoise Mirguet (32-34) y Victor Krebs (33-34), entre otros.

<sup>8</sup> Véanse Isabel Maurer Queipo (143-144), Zoila Clark (124-126), Patrick Duffey (113) y Brian Michael Goss (40-41), entre otros.

<sup>9</sup> En su artículo "Talk to Her! Look at Her! Pina Bausch in Pedro Almodóvar's *Hable con ella*", Anette Guse compara la estética de Pina Bausch y la de Almodóvar.

que levantan, así como Benigno crea las “olas crueles” a las que se refiere Katerina y que despiertan a la bailarina. El color claro del vestido de seda de la bailarina grácil, leve, sugiere lo nuevo, un inicio; la desaparición del color<sup>10</sup> y el hecho de levantarla connota un ascenso en sentido figurado. La elevación de la mujer en el baile simboliza una subida desde un nivel menor, más pesado y oscuro, a otro espacio más elevado, más luminoso, más refinado. Esta escena representa la salida de la oscuridad del coma a la luz de la vida y es previa al breve encuentro de Alicia y Marco. Después de este corto encuentro en el que no se escuchan por el ruido que hay en el pasillo del teatro, se escenifica otro baile que es el final. En contraste, esta vez es alegre y en parejas con vestidos coloridos y ruidosos situados en un bosque al son de la guitarra. El color que predomina es el verde en un fondo donde se aprecia un bosque cálido y húmedo.<sup>11</sup> En ese momento, Marco mira a Alicia que está sentada detrás de él en las butacas del teatro. A ella se le ilumina el rostro que se ve a contraluz. En el escenario queda sólo una pareja en el bosque. Esta vez la mujer puede ver y no está dormida, lo cual contrasta con las dos primeras escenas de baile donde las bailarinas andan a ciegas con los ojos cerrados o son almas. La pareja que aparece ahora es Marco y Alicia. Para Morten Kyndrup este final de la película es realmente el inicio del film, lo cual da una estructura circular y eterna a la obra (25). Burke, por su parte, opina también que es un inicio, aunque en él no hay claridad: “[It is an] ambiguous beginning; but it is a new beginning nevertheless” (123).

Hay diversas dinámicas en los bailes de *Hable con ella*. El baile entre Lydia y el toro mimetiza el poder y dominio, el de la obra *Café Müller* representa un grito desgarrador que libera a ambas mujeres y el baile “Trincheras” muestra la liberación del “alma” del soldado caído en batalla. En su análisis de las prácticas culturales, Certeau asevera que los grupos que no son legibles socialmente (xvi) exploran y desarrollan actividades que puedan hacerlos visibles o legibles. El baile en relación a la cultura es la expresión que florece como arte liberador. En *Hable con ella*, sin embargo, los verdaderos propulsores de este baile son los personajes masculinos quienes son el motor de movimientos de las dos Bellas de manera directa o indirecta. Burke afirma que ambos hombres “cuidan” a las mujeres y que en el caso de Marco incluso “is drawn to ‘mujeres desesperadas,’ who he then tries to *fix*” (117; énfasis en el original). En este punto, la dinámica del baile/movimiento que aparece en el film se paralela con la del género de los cuentos de hadas donde existe, generalmente, un príncipe/héroe que salva y rescata a la dama en dificultades. Como nota Marcia R. Lieberman, esto es claro especialmente en “La Bella Durmiente”, “who lies asleep, in the ultimate state of passivity, waiting for a brave prince to awaken and save her” (388).

Como los mitos, los cuentos populares forman parte del capital cultural del que está impregnada la sociedad. Para explicar la dinámica en la que operan, Certeau identifica lo que él llama “estrategias” y “tácticas” sociales, y afirma que existe un constante enfrentamiento entre las mismas. Las “estrategias” son los paradigmas y modelos internalizados y diseminados por los receptores o consumidores de estos modelos,

---

<sup>10</sup> En muchas religiones los bautizados visten ropas blancas. El bautizo es como un rito de iniciación, por eso en el film sugiere un nuevo inicio, un nuevo amanecer.

<sup>11</sup> El colorido de este bosque se asemeja a la pintura en óleo de Tonie Roos, *Jungle* (1977), donde también aparece una pareja en la esquina. Coincidentemente, la escena final del baile guarda un parecido con esta obra.

mientras que las “tácticas”, también llamadas *coupure* por Foucault, son los atajos para huir de los paradigmas o cortarlos en el ámbito público. El baile constituye en este sentido una “táctica”. La danza sugiere un movimiento temporal a través del espacio, una línea que irrumpe con la unidad del entorno (Certeau 35), pero que desaparece una vez terminado el baile.

### El bosque

El bosque en *Hable con ella* es parte estructural del film a diversos niveles, ya que representa el recurso de *mise en abyme* o la técnica que vincula y reproduce el tema, la forma y la estética literaria de modo especular. Esta estructura autorreferencial de las obras es, según Umberto Eco en *Seis paseos por los bosques narrativos* (1996), paralela a la imagen del bosque frondoso/texto frondoso. El discurso se encuentra ramificado y es necesario penetrar a él gradualmente desentrañando las primeras entradas de este bosque/texto literario (37). En el caso de *Hable con ella* el bosque es físico y también metafórico. En la literatura, en general, es recurrente la imagen del bosque como un lugar solitario y en el que es fácil extraviarse, idea que se encuentra incluso en las primeras líneas de la *Commedia* (1308-1321) de Dante: “Midway in our life’s journey, I went astray / from the straight road and woke to find myself / alone in a dark wood” (16). En este caso, el bosque es a su vez el referente de lo inconsciente.

Las partes principales de esta estructura boscosa y el símbolo del bosque en el film son: la película muda *Amante menguante* que es desencadenante del clímax de la película, la obra de teatro-danza *Café Müller*, la “Bella Durmiente” como intertexto y la propia película *Hable con ella*. En el film, Benigno y el bosque representan también la consciencia de Alicia porque, como ya se ha dicho, el enfermero recrea las actividades que ella solía hacer, como ver películas mudas, por ejemplo. Es emblemático que se recurra a este género cinematográfico en el film, ya que los sentidos juegan un rol protagónico tanto en este tipo de obras como en *Hable con ella*. *Amante menguante* es el título de la película muda que ve Benigno y que lo perturba hasta el punto de motivarlo a violar a Alicia. En esta historia intercalada, *Amante menguante*,<sup>12</sup> hay dos amantes, Alfredo y Amparo, una científica. Alfredo se empequeñece hasta llegar a tener aproximadamente tres centímetros de estatura debido a un error en la fórmula para bajar de peso que prepara Amparo. Luego de una serie de peripecias, Amparo y Alfredo logran estar juntos a pesar del tamaño de Alfredo. En la habitación, y estando Amparo dormida, Alfredo juega con el cuerpo desnudo de su novia, un cuerpo gigantesco comparado al minúsculo tamaño de él. En este juego erótico de usar el cuerpo de Amparo como un parque de diversiones se encuentra con la vagina. Después de dudar un poco decide entrar en ella cometiendo al mismo tiempo un suicidio y una violación, ya que penetra en Amparo mientras ella duerme, tal como lo hace más tarde Benigno.<sup>13</sup> El nombre Amparo es también significativo en este contexto, ya que sugiere cobijo, protección, calor. Alfredo cumple el profundo deseo de fundirse eternamente con el cuerpo de Amparo, pero al mismo tiempo queda atrapado dentro de

---

<sup>12</sup> Eduardo Gregori trata sobre la relevancia de *Amante menguante* en *Hable con ella* en su artículo “El tratamiento del género en *Hable con ella*, de Pedro Almodóvar. El caso del *Amante menguante*”.

<sup>13</sup> Faszer-McMahon indica que Alfredo está eligiendo su propio destino de morir al entrar en la vagina de Amparo (60-61). Sin embargo, no menciona que en este acto también comete una violación.

ella para siempre. A Benigno lo perturba la visión de esta película. Esa noche, también él, como Alfredo, comete un suicidio-violación con el mismo deseo de Alfredo de fundirse eternamente en el cuerpo de la mujer que ama (o que cree que ama). Este detalle ha sido notado ya por otros críticos, como Gregori, Faszter-McMahon (59-62) o Duffey (112-113), pero no se ha estudiado en relación con el bosque y su representación en esta escena. En la película aparece a continuación un copioso bosque y el espectador parece abrirse paso entre las ramas o entre el vello púbico o bosque de Alicia.<sup>14</sup> En el fondo se puede ver la clínica “El Bosque”, el objetivo del lente y la entrada al objeto de deseo. Exactamente después de esta escena ocurre la violación de Alicia. Así, el bosque funciona como elemento central en varios planos. Por un lado, el plano global cinematográfico de la vista cenital del bosque, copioso, abundante. Por otro, el nombre de la clínica donde se encuentra Alicia como espacio interior del bosque panorámico. Por último, el bosque del vello púbico de Alicia al que finalmente Benigno tendrá acceso junto con el espectador.<sup>15</sup>

Otro nivel del *mise en abyme* se nota cuando el bosque abre paso a los momentos de tensión o clímax entre las parejas Alicia y Benigno y Lydia y Marco. La vista aérea del bosque aparece a su vez en cuatro momentos determinantes en el film. Antes de la violación, después de la violación en un intertexto claro con las versiones medievales, y en la escena previa a la cogida a Lydia por el toro y su subsecuente ingreso en la clínica. Otro momento narrativo crucial donde el bosque funciona como parte de la estética del film es la escena en la que Benigno le confiesa a Marco que quiere casarse con Alicia. El plano de la cámara en un *traveling* es nuevamente desde el bosque. Deteniéndose y acercándose, la cámara deja un espacio entre las ramas y allí, en el centro, queda la clínica llamada “El Bosque”. En este bosque físico y metafórico Benigno tiene entonces un doble rol: es víctima y victimario. Como resultado del estupro, Benigno es acusado, juzgado, declarado culpable y encarcelado. Recluido en la prisión, atrapado por los recuerdos e invadido por una tristeza profunda, dará fin a su vida con la esperanza de entrar en coma, como Alicia, y reunirse con ella.

### El príncipe

La crítica ya ha considerado el tema de la violencia sexual en *Hable con ella* y sus semejanzas con el género de cuento de hadas y las distintas versiones de “La Bella Durmiente”. Por ejemplo, Naughten (80) y Novoa (“Whose Talk Is It?” 226) examinan la película en relación con el cuento popular/de hadas y se basan en la versión de Giambattista Basile. No obstante, como ya se ha notado, existen versiones anteriores a ésta también de la época medieval. La catalana *Frayre de Joy y Sor de Plaser* y la francesa de *Perceforest* contienen los mismos elementos de “La Bella Durmiente” y, en particular, en estas versiones del cuento el príncipe es un violador. Aunque no son mencionadas por Naughten o Novoa, ni por la crítica en general en relación con *Hable con ella*, el paralelo entre la figura de los príncipes y el acto de violar a la princesa es extremadamente claro. Así

---

<sup>14</sup> Duffey lo llama “valle” (113) en su artículo “Entre una muñeca de cera y una mujer en coma: El fetichismo cinematográfico en la narrativa mexicana y española de los años 20 y 30 (y una película de Almodóvar)”.

<sup>15</sup> Kevin Ohi estudia al espectador como “voyeur” en *Hable con ella* y Leo Cabranes-Grant destaca que la escena del hombre saliendo de la piscina marca la presencia del espectador en la película (71).

como hay múltiples versiones de príncipes en las diversas narraciones de “La Bella Durmiente” (como en *Perceforest*, Basile, Perrault, Grimm, Disney o en la trilogía de Anne Rice [1983-1985], por mencionar solamente algunas), también hay en *Hable con ella* una variedad de príncipes. Naughten, quien ha analizado esta película en relación directa con el género de cuento de hadas, ha identificado dos príncipes: Benigno y Marco (83, 85). En su artículo “Whose Talk Is It? Almodóvar and the Fairy Tale in *Talk to Her*”, Novoa identifica a Benigno tanto con el ogro (“ogre” [229]) de los cuentos de hadas como con la madre protectora,<sup>16</sup> y también señala que Benigno es una especie de “sleeping beauty” (232), aunque ni el ogro ni la madre protectora, como elementos arquetípicos de los cuentos de hadas, se encuentren en “La Bella Durmiente”. Se puede afirmar, pese a estas interpretaciones, que son cuatro los príncipes en *Hable con ella*. El primero es Benigno, que despierta a Alicia por medio del acto sexual; es de apariencia débil y es percibido como homosexual por el padre de Alicia y por sus compañeras de trabajo.<sup>17</sup> El segundo es Marco Zuloaga, el príncipe melancólico, solitario, reflexivo y culto que salva a las mujeres con las que se relaciona; por ejemplo, a su ex mujer adicta a la heroína a quien recupera de la droga;<sup>18</sup> a Lydia, la torera, la salva de la serpiente y de su tristeza por la ruptura con el torero el Niño de Valencia; y a Alicia, con la que iniciará una historia según sugiere el desenlace de la película, la salvará de su memoria. Marco representa al hombre triste que en la escena inicial de *Café Müller* ayuda a las mujeres a caminar quitando los obstáculos. El tercero es el Niño de Valencia, el príncipe valiente, el torero guapo y viril que no obstante ser el arquetipo de príncipe es el único que, irónicamente, no logra ni despertar a su princesa, Lydia, ni salvar a ninguna de las mujeres. A pesar de su apariencia y de tener las características que por antonomasia un príncipe posee, es el menos principesco de todos. Ni siquiera tiene un apartado dedicado a él y a Lydia en el film. El cuarto y último príncipe que forma parte de la metanarrativa de *Hable con ella* es Alfredo, el protagonista de *Amante menguante*. Alfredo es un príncipe robusto a quien su novia, Amparo, intenta ayudar a bajar de peso mediante la fórmula que ella produce fallidamente. Este príncipe se empequeñece hasta convertirse en un ser diminuto que puede caber en el bolso de su novia y muere al entrar en ella. No hay *glamour* en este príncipe. No es ni guapo, ni fuerte, ni valiente y tampoco salva a la princesa Amparo.

Entonces, el torero el Niño de Valencia es el príncipe más prototípico, pero también es el más ignorado dentro de los ejes de la narración. Benigno, sin embargo, menos atractivo física e intelectualmente que el torero y Marco, es el príncipe que es capaz de despertar a Alicia y entrar en el bosque.<sup>19</sup> Según Certeau, las estrategias toman distintas formas

---

<sup>16</sup> “The capacity for mothering is a central character trait of Benigno” (233).

<sup>17</sup> Juan Liébana opina que es irónico que Benigno, un hombre “feminizado” (144), sea quien viole a Alicia y propone la idea que Benigno lo hizo por probar su virilidad (145). Desde otra perspectiva, Langkjaer puntualiza la respuesta moral ambivalente del espectador en relación con Benigno como violador (26), mientras que Paul Julian Smith (365, 368) y Capdevila-Argüelles, entre otros, hablan de la importancia y fuerza de la relación entre Benigno y Marco.

<sup>18</sup> En cuanto a este punto, C. D. C. Reeve nota que uno de los temas de *Hable con ella* es el cuidado de los otros (93).

<sup>19</sup> Linda Williams arguye que, con el suicidio de Benigno, Marco toma la posición de príncipe: “In the wake of Benigno’s suicide in prison, Marco is positioned as the new prince and Alicia’s more appropriate lover” (185).

culturalmente y encuentran su lugar propio o “the place of its own power and will” (36). Así, en torno a los príncipes de la película ocurre una “estrategia” que provee un esquema dicotómico. Las relaciones de poder son manipuladas y estratificadas aislando temporalmente a los representantes culturales del poder o, dicho en otra forma, quitándoles temporalmente visibilidad a los príncipes, para luego restaurársela.

### Las bellas durmientes

En *Hable con ella* hay dos mujeres que se encuentran dormidas, inconscientes, después de sufrir accidentes: Lydia y Alicia. Lydia es la antítesis de lo inmóvil, una mujer cuya profesión es el toreo. Ella es desafiante, fuerte, valiente.<sup>20</sup> Sufre una cogida del toro y queda en coma. Es una bella durmiente a la que nadie despierta. Alicia, bailarina, volátil, grácil, suave, es la bella durmiente a la que despiertan a consecuencia de una violación, como en las versiones medievales. Lydia muere en coma, al contrario de Alicia que sí se recupera del coma y despierta. La película coincide en este punto con uno de los rasgos característicos de los cuentos folklóricos que identifica Nadya Aisenberg: la violencia sexual como subtexto (238). En general, la violencia contra la mujer en forma de abuso físico o psicológico es el centro de los cuentos populares como “Cendrillon” (1697), “Le Petit Chaperon Rouge” (1697)<sup>21</sup> y “La Belle au bois dormant”, entre otros.

Lydia es la antítesis de la paradigmática “Bella Durmiente”. La princesa que representa a la mujer que se rebela ante el modelo de mujer tradicional y que se apropia del discurso masculino al ser una torera es la que muere y nadie es capaz de despertar. Discrepo con la lectura de Novoa que afirma que “Lydia is no sleeping beauty” (“Whose Talk Is It?” 240). Lydia es considerada una bella durmiente en este análisis, pero no aquella que la cultura y los cuentos populares han difundido, y es por eso que nadie la despierta. Ni siquiera es capaz de hacerlo el príncipe más emblemático de los cuatro y al que ella quiere, su compañero profesional y novio, el Niño de Valencia. La última bella durmiente es Amparo, la protagonista de *Amante menguante*. En la escena final Amparo se muestra como una gigantesca mujer comparada a Alfredo, sus piernas asemejan montañas y él intenta con sus diminutos brazos abarcar sus pechos que parecen dos volcanes gemelos a punto de erupción. Esta mujer-bosque también es violada mientras duerme, aunque Alfredo muere en esta violación-suicidio ofreciendo placer a Amparo y a la vez muriendo en ese acto. En consecuencia, esta princesa originalmente designada a la protección por su nombre, Amparo, cubre a su amante por última vez y lo ahoga dentro de sí. Amparo queda sola y libre sin tener que proteger nunca más a su disminuido príncipe.

En definitiva, en el caso de las princesas identificadas en el análisis, las “tácticas” se han convertido en mecanismos también ambiguos. Por un lado, las princesas posibilitan la repetición del paradigma cultural, mientras que por otro, lo resisten.

---

<sup>20</sup> Según Maurer Queipo, el personaje de Lydia es paralelo al de Manolete, “torero real, muerto en 1947” (138). Esta referencia solidifica su propia tesis sobre la “estética de lo híbrido”, genérica de los personajes de Almodóvar (137-138). Asimismo, Judith Halberstam, llama a Lydia “a masculine woman” (228) y Christopher McMahon afirma que la ideología católica sobre relaciones homosexuales y heterosexuales son reexaminadas en la película (párrafo 17).

<sup>21</sup> En la versión original de Perrault, el lobo se come a Caperucita.

## Conclusión

Como acertadamente afirma Novoa, los cuentos populares son espejos sociales (“Whose Talk Is It?” 226). Igual que los mitos, los cuentos populares forman parte del capital cultural del que está impregnada la sociedad. Los receptores o consumidores de estos paradigmas y otros modelos los internalizan y diseminan mediante lo que Certeau llama “estrategias”; por otro lado, se valen también de las “tácticas”, que son mecanismos que se desarrollan para huir de los paradigmas o cortarlos en el ámbito público.

En *Hable con ella* hay un diálogo continuo y paradójico entre las estrategias y las tácticas narrativas. El baile, por su parte, tiene un sentido ambivalente en el film. La mujer que baila, que se libera, es representada por ambas mujeres, Alicia y Lydia, una bailarina y la otra torera. El baile como liberación intenta simbólicamente romper con el paradigma de la mujer estática y así representada en el cuento de hadas “La Bella Durmiente” y que se relaciona con las dos mujeres. Aparecen dos caras de ambas protagonistas; la primera en movimiento y la segunda, la mujer comatosa paralizada, un mero objeto de deseo. El baile como paradigma de subversión en *Hable con ella*, que podría bien llamarse “Baile con ella”, es convertido en un simple movimiento cadencioso que sigue el ritmo y la partitura compuesta por el *statu quo*. Por otro lado, el bosque funciona como estructura paralela y es el escenario donde las raíces profundas y enormes están sedimentadas en lo social. En cuanto a los príncipes, ellos se mimetizan con el entorno y reproducen, aunque de maneras variadas, al príncipe que salva en los cuentos populares (Soliño 34) o al que no salva a la princesa porque no puede reconocerla cuando no es pasiva. Por último, las princesas rebeldes, aunque logran la *coupure* temporal, finalmente son desaparecidas en la narrativa social representada en la ficción.

*Hable con ella* representa una vez más las fantasías masculinas de manera híbrida (Novoa, “Rough Awakenings” 96) también encarnadas en Lucy en la excelente versión de Julia Leigh, *Sleeping Beauty* (2011). En esta adaptación, Lucy es una universitaria que trabaja como prostituta. Una de las modalidades es ofrecer su cuerpo a los clientes completamente sedada, dormida e inconsciente de lo que ocurre a su alrededor en esa hora de trabajo.

En *Hable con ella* se muestra claramente esta alternancia entre parálisis y movimiento. Se observa en la estructura de la obra (narrativa visual que oscila entre prolepsis y analepsis), en el baile como protagonista en el eje temático y en cómo las “bellas durmientes” hablan/bailan con sus cuerpos tanto despiertos como dormidos. Estos cuerpos con y sin movimiento crean a la vez complejas estrategias pero también tácticas que refuerzan finalmente el prototipo de la mujer comatosa, inconsciente o inmóvil que la cultura popular sigue creando y recreando de manera caleidoscópica. Por lo tanto, no importa por qué ángulo se observe a la figura final o las diversas formas que tome, los elementos que la componen, aunque dan la ilusión de movimiento, serán los mismos: estáticos e inamovibles.

### Obras citadas

- Aisenberg, Nadya. *A Common Spring Crime Novel & Classic*. Bowling Green: Bowling Green UPP, 1979. Impreso.
- Allinson, Mark. *A Spanish Labyrinth: The Films of Pedro Almodóvar*. Londres: Tauris, 2001. Impreso.
- Almodóvar, Pedro, Dir. *Hable con ella*. El Deseo, 2002. Film.
- Burke, Jessica. "Body, Performance, and Control in Pedro Almodóvar's *Hable con ella*". *L'Érudit franco-espagnol* 2 (2012): 117-125. Electrónico. 18 sept. 2013.
- Cabranes-Grant, Leo. "El espectador ontologizado en *Todo sobre mi madre* y *Hable con ella* de Pedro Almodóvar". *Letras peninsulares* 22.1 (2009): 63-76. Impreso.
- Café Müller*. Dir.<sup>a</sup> Pina Bausch. Tanztheater Wuppertal, Wuppertal. Estreno 20 mayo 1978. Representación.
- Capdevila-Argüelles, Nuria. "Iberian Feminism during the Second Republic: A Modern Approach to Unconventional Voices". *Dissidences* 1.2 (2006): s. pág. Electrónico. 18 sept. 2013.
- Certeau, Michel de. *The Practice of Everyday Life*. Trad. Steven Rendall. Berkeley: U of California P, 1984. Impreso.
- Clark, Zoila. "El protagonismo de la corporeidad en *Hable con ella* de Pedro Almodóvar". *Letras hispanas* 3.1 (2006): 123-133. Electrónico. 9 sept. 2013.
- Dante Alighieri. *The Divine Comedy: The Inferno, the Purgatorio, and the Paradiso*. Trad. John Ciardi. Nueva York: New American Library, 2003. Impreso.
- Deveny, Thomas. "'Déjenme llorar' (y reír): La música en *Hable con ella* de Pedro Almodóvar". *España contemporánea* 18.1 (2005): 69-83. Impreso.
- Duffey, Patrick. "Entre una muñeca de cera y una mujer en coma: El fetichismo cinematográfico en la narrativa mexicana y española de los años 20 y 30 (y una película de Almodóvar)". *Imágenes cruzadas: México y España, siglos XIX y XX*. Ed. Ángel Miguel, Jesús Nieto Sotelo y Tomás Pérez Vejo. Cuernavaca: Universidad Autónoma del Estado de Morelos, 2005. 105-113. Impreso.
- Eaton, A. W. *Talk to Her*. Londres: Routledge, 2009. Impreso.
- Eco, Umberto. *Seis paseos por los bosques narrativos*. Trad. Helena Lozano Miralles. Barcelona: Lumen, 1996. Impreso.
- Faszer-McMahon, Debra. "Poetry and Postmodernism in Almodóvar's *Hable con ella*". *Anales de la literatura española contemporánea* 31.1 (2006): 47-70. Impreso.
- Fernández Rodríguez, Carolina. *La Bella Durmiente a través de la historia*. Oviedo: Universidad de Oviedo, 1998. Impreso.
- Freeland, Cynthia. "Nothing Is Simple". *Talk to Her*. Ed. A. W. Eaton. Londres: Routledge, 2009. 69-83. Impreso.
- Goss, Brian Michael. "*Te doy mis ojos* (2003) and *Hable con ella* (2002): Gender in Context in Two Recent Spanish Films". *Studies in European Cinema* 5.1 (2008): 31-44. Impreso.
- Gregori, Eduardo. "El tratamiento del género en *Hable con ella*, de Pedro Almodóvar. El caso del *Amante menguante*". *Espéculo* 29 (2005): s. pág. Electrónico. 9 sept. 2013.
- Guse, Anette. "Talk to Her! Look at Her! Pina Bausch in Pedro Almodóvar's *Hable con ella*". *Seminar: A Journal of Germanic Studies* 43.4 (2007): 427-440. Impreso.

- Gutiérrez Albilla, Julián Daniel. "Body, Silence and Movement: Pina Bausch's *Café Müller* in Almodóvar's *Hable con ella*". *Studies in Hispanic Cinemas* 2.1 (2005): 47-58. Impreso.
- Halberstam, Judith. "Shame and White Gay Masculinity". *Social Text* 23.3-4 (2005): 219-233. Impreso.
- Jobim, Antonio Carlos, y Vinicius de Moraes. "Por toda a minha vida". Intérpretes Elis Regina y Antonio Carlos Jobim. *Elis & Tom*. Phillips, 1990. CD.
- Kakoudaki, Despina. "Intimate Strangers: Melodrama and Coincidence in *Talk to Her*". *All about Almodóvar: A Passion for Cinema*. Ed. Brad Epps y Kakoudaki. Minneapolis: U of Minnesota P, 2009. 193-238. Impreso.
- Kinder, Marsha. "Reinventing the Motherland: Almodóvar's Brain-Dead Trilogy". *Film Quarterly* 58.2 (2004-2005): 9-25. Impreso.
- Krebs, Victor. "El halo del cine. Almodóvar, Tarantino y la represión de lo femenino". *Objeto visual* 13.11 (2005): 26-35. Impreso.
- Kyndrup, Morten. "To Be Shown How to Be Talked To: Narration and Parabasis in Contemporary Film — and Almodóvar's *Hable con ella*". *P.O.V.: A Danish Journal of Film Studies* 18 (2004): 18-27. Electrónico. 9 sept. 2013.
- Langkjaer, Birger. "Moral Twists of Perversion: Emotional Engagement and Morality in Relation to Pedro Almodóvar's *Talk to Her* (2002)". *P.O.V.: A Danish Journal of Film Studies* 28 (2009): 22-30. Electrónico. 17 sept. 2013.
- Liébana, Juan. "Apuntes sobre la violencia masculina: Tres hombres de cine en la España posfranquista". *Córdoba: Cauce de civilizaciones*. Ed. Juan Fernández Jiménez. Erie: ALDEEU, 2011. 135-148. Impreso.
- Lieberman, Marcia R. "'Some Day My Prince Will Come': Female Acculturation through the Fairy Tale". *College English* 34.3 (1972): 383-395. Impreso.
- Marcantonio, Carla. "The Mute Female Body and Narrative Dispossession in Pedro Almodóvar's *Talk to Her*". *Women & Performance: A Journal of Feminist Theory* 17.1 (2007): 19-36. Impreso.
- Masurca Fogo*. Dir.<sup>a</sup> Pina Bausch. Tanztheater Wuppertal, Wuppertal. 4 abril 1998. Representación.
- Maurer Queipo, Isabel. "'La estética de lo híbrido' en *Hable con ella* de Pedro Almodóvar". *Miradas sobre pasado y presente en el cine español (1990-2005)*. Ed. Pietsie Feenstra y Hub. Hermans. Amsterdam: Rodopi, 2008. 135-149. Impreso. Foro Hispánico 32.
- McMahon, Christopher. "Fecundity and Almodóvar? Sexual Ethics and the Specter of Catholicism". *Journal of Religion and Film* 10.2 (2006): 18 párrafos. Electrónico. 16 sept. 2013.
- Mirguet, Françoise. "Implicit Biblical Motifs in Almodóvar's *Hable con ella* and *Volver*: The Bible as Intertext". *Journal of Religion and Popular Culture* 23.1 (2011): 27-39. Impreso.
- Naughten, Rebecca. "Comatose Women in 'El bosque': Sleeping Beauty and Other Literary Motifs in Pedro Almodóvar's *Hable con ella*". *Studies in Hispanic Cinemas* 3.2 (2006): 77-88. Impreso.
- Novoa, Adriana. "Rough Awakenings: Unconscious Women and Rape in *Kill Bill* and *Talk to Her*". *Rape in Art Cinema*. Ed. Dominique Russell. Nueva York: Continuum, 2010. 83-96. Impreso.
- . "Whose Talk Is It? Almodóvar and the Fairy Tale in *Talk to Her*". *Marvels and Tales* 19.2 (2005): 224-248. Impreso.

- Ohi, Kevin. "Voyeurism and Annunciation in Almodóvar's *Talk to Her*". *Criticism* 51.4 (2009): 521-557. Impreso.
- Reeve, C. D. C. "A *Celemín* of Shit: Comedy and Deception in Almodóvar's *Talk to Her*". *Talk to Her*. Ed. A. W. Eaton. Londres: Routledge, 2009. 85-105. Impreso.
- Rice, Anne. *The Sleeping Beauty Trilogy*. NuevaYork: Plume: 2012. Impreso.
- Roos, Tonie. *Jungle*. 1977. Óleo sobre tela. Moderna Museet, Estocolmo.
- Smith, Paul Julian. "The Emotional Imperative: Almodóvar's *Hable con ella* and Televisión Española's *Cuéntame cómo pasó*". *MLN* 119.2 (2004): 363-375. Impreso.
- Soliño, María Elena. *Women and Children First: Spanish Women Writers and the Fairy Tale Tradition*. Potomac: Scripta Humanistica, 2002. Impreso.
- Varderi, Alejandro. *Severo Sarduy y Pedro Almodóvar: Del barroco al kitsch en la narrativa y el cine posmodernos*. Madrid: Pliegos, 1996. Impreso.
- Vernon, M. Kathleen. "Almodóvar's Global Musical Marketplace". *A Companion to Pedro Almodóvar*. Ed. Marvin D'Lugo y Vernon. Chichester: Wiley, 2013. 387-411. Impreso.
- Vidal, Nuria. *El cine de Pedro Almodóvar*. Barcelona: Destino, 1988. Impreso.
- Williams, Linda. "Melancholy Melodrama: Almodovarian Grief and Lost Homosexual Attachments". *All about Almodóvar: A Passion for Cinema*. Ed. Brad Epps y Despina Kakoudaki. Minneapolis: U of Minnesota P, 2009. 166-192. Impreso.
- Yarza, Alejandro. *Un caníbal en Madrid: La sensibilidad camp y el reciclaje de la historia en el cine de Pedro Almodóvar*. Madrid: Libertarias, 1999. Impreso.
- Zago, Esther. "Some Medieval Versions of Sleeping Beauty: Variations on a Theme". *Studi francesi* 69 (1979): 417-431. Impreso.