AMANTE MENGUANTE O EL ANÁLISIS DE LA TRANSPOSICIÓN DE UNA METÁFORA. SILVINA OCAMPO, MANUEL PUIG Y PEDRO ALMODÓVAR. LA ARTICULACIÓN DE LOS EFECTOS BRECHTIANOS

AMANTE MENGUANTE OR THE ANALYSIS OF THE TRANSPOSITION OF A METAPHOR. SILVINA OCAMPO, MANUEL PUIG AND PEDRO ALMODÓVAR. THE ARTICULATION OF THE BRECHTIAN EFFECTS

AMANTE MENGUANTE OU A ANÁLISE DA TRANSPOSIÇÃO DE UMA METÁFORA. SILVINA OCAMPO, MANUEL PUIG E PEDRO ALMODÓVAR. A ARTICULAÇÃO DOS EFEITOS BRECHTIANOS

María Lydia Polotto*
malypolotto@yahoo.com

En la película *Hable con ella*, el cineasta español Pedro Almodóvar re-semantiza el relato del *hombre menguante* que toma, principalmente, del cuento *La amada en el amado* de Silvina Ocampo y de un metarelato de la novela *Maldición eterna a quien lea estas páginas* de Manuel Puig con el objetivo de generar un distanciamiento en la percepción crítica del lector.

Según la teoría teatral de Bertolt Brecht, existen dispositivos que crean un "efecto de distanciamiento" que ayudaría al espectador a tomar distancia de la historia para anular la identificación y la catarsis, a fin de poder generar una actitud crítica ante aquello que está viendo. Uno de estos dispositivos es el uso de la "ficción en la ficción"

* Universidad Nacional de Educación a Distancia, Buenos Aires, Argentina.

En *Hable con ella*, Almodóvar reemplaza el momento de la violación de Alicia por una meta-narración acerca de la unión entre dos seres amados y suspende el juicio crítico sobre la violación en sí.

Palabras clave: Almodóvar; Brecht; Ocampo; Puig; distanciamiento.

In the film *Hable con ella*, the Spanish director Pedro Almodóvar redefines the tale of the *Shrinking Man* taken, mainly, from *Amada en el amado*, a short story by Silvina Ocampo and from a narration introduced in Manuel Puig´s novel *Maldición eternal a quien lea estas páginas*, with the purpose of producing a distancing in the critical perception of the spectator.
According to Bertolt Brecht´s theatrical theory, there are some devices that help to create a distancing effect that would lead the spectator to keep distance from the story as to eliminate the identification and the catharsis, in order to generate a critical attitude towards the play. One of those devices is the fiction inside the fiction.
In *Hable con ella*, Almodóvar replaces the scene of Alicia´s rape and he shows a narration that tells us about the union of two beloved beings as to eliminate the spectator moral judgment of the rape.

Keywords: Almodóvar; Brecht; Ocampo; Puig; distancing effect.

No filme *Hable con ella*, o cineasta espanhol Pedro Almodóvar ressemantiza o relato do *Amante menguante* que toma, principalmente, do conto *Amada en el amado* de Silvina Ocampo e de um metanarração da novela *Maldición eterna a quien lea estas páginas* de Manuel Puig com o objectivo de gerar um distanciamento na percepção crítica do leitor.
Segundo a teoria teatral de Bertolt Brecht, existem dispositivos que criam um "efeito de distanciamento" que ajudaria o espectador a tomar distância da história para anular a identificação e a catarse, a fim de poder gerar uma atitude crítica ante aquilo que está a ver. Um destes dispositivos é o uso da "ficção na ficção".
Em *Hable con ella*, Almodóvar substitui o momento da violação de Alicia por uma metanarração a respeito da união entre dois seres amados e suspende o julgamento crítico sobre a violação em si.

Palavras-chave: Almodóvar; Brecht; Ocampo; Puig; distanciamento.

1. Introducción

¿Qué hago con el público si quito las barandas al puente?
Vendría la máscara a devorarme. Yo vi una vez a un hombre
devorado por la máscara.

Federico García Lorca, *El Público*

Al plantearnos cómo se manifiesta la teoría *brechtiana* en *Hable con ella*, hemos tenido en cuenta diferentes aspectos formales y de contenido que sustentan nuestra hipótesis. Fundamentalmente, nos referimos a los siguientes momentos que tienen lugar en el largometraje:

1/ *Amante menguante*: introducción de una ficción secundaria dentro del relato principal a través de este cortometraje.

2/ El inicio y el cierre en el teatro, que está marcado por el despliegue de dos coreografías que pueden ser leídas como "puesta en abismo" de lo que va a suceder en la película.

3/ La construcción discursiva de los personajes, que se caracteriza por la subversión de los estereotipos y lugares comunes.

4/ La escenografía

Nosotros centraremos el estudio de cómo se articula el efecto de distanciamiento a partir del análisis del primer punto.

2. Concepto de distanciamiento

Como primera aproximación al marco teórico propuesto para nuestro análisis, intentaremos abordar el concepto de "distanciamiento".

Distanciar una acción o un personaje es quitarle a esa acción o ese personaje sus rasgos obvios, no hacerlos predecibles; provocar en torno de estas acciones y estos personajes el asombro y la curiosidad. El hombre se comporta de esta manera porque las circunstancias son de esta manera (Ewen, 2001: 185).

En la Antigüedad, el arte era concebido como mímesis o como imitación de la realidad.

El impacto que produjo en Europa – y en el mundo- la Primera Guerra Mundial, provocó una ruptura con el modelo de representación clásico impuesto por Aristóteles. Este quiebre trajo como consecuencia el surgimiento de nuevas escuelas artísticas conocidas como *vanguardias*, que intentaron descubrir nuevas facetas de "lo real". En teatro, se intentó establecer una relación nueva entre el espacio escénico y el público. Bertolt Bre-

cht planteó, en este contexto, la necesidad de asumir una actitud combativa de cambio. El artista adoptó, así, el papel de colaborador intelectual.

Si comparamos el papel de la sociedad posmoderna de nuestros días en relación al período de posguerra que atravesaron los escritores de comienzos del siglo XX, comprobaremos que se pasó del vacío de significado a la *hiperabundancia* de información. En ambos casos está en crisis la legitimación de los discursos acerca de la verdad. La crisis de significado estaba presente tanto en la sociedad alemana de Brecht como en la sociedad española de Almodóvar. La necesidad de Brecht de restaurar los valores del proletariado alemán a través de la toma de conciencia y la lucha, estaba asociada a la necesidad de Almodóvar de restaurar y subvertir el significado de los valores de España.

2.1 El Teatro Épico y el Teatro Aristotélico

Para resumir brevemente las diferencias entre el teatro aristotélico clásico y el teatro *brechtiano*, expondremos a continuación el siguiente esquema (Brecht, 2004: 46):

TEATRO ARISTOTÉLICO	TEATRO ÉPICO
Se actúa	Se narra.
Incluye al espectador en la acción escénica.	Hace del espectador un observador.
Absorbe la actividad del espectador.	Despierta la actividad del espectador.
Hace experimentar sentimientos.	Obliga a adoptar decisiones.
Provoca la vivencia.	Aporta una visión del mundo.
El espectador se introduce en el conflicto.	El espectador es puesto frente al conflicto.
Se apoya en la sugestión.	Se apoya en argumentos.
El espectador se identifica con el héroe.	El espectador analiza el personaje.
Presenta al hombre como algo totalmente conocido. El hombre es inmutable.	Presenta al hombre como objeto de investigación. El hombre es mutable.
La tensión va hacia el desenlace.	La tensión va hacia el desarrollo.
Las escenas son interdependientes.	Las escenas son autónomas.
La acción va *in crescendo*. Avanza por evolución.	Hay montaje de escenas y yuxtaposición de situaciones. La acción avanza a saltos.
Emocionalismo.	Racionalismo.

El Teatro Épico es un nuevo racionalismo, donde el principal procedimiento revelador es, precisamente, el distanciamiento. Brecht determinó su poética como *no aristotélica* porque atacó a Aristóteles en sus tres elementos fundamentales:

1/ Catarsis

2/ Empatía

3/ Mímesis

La discusión más relevante giró en torno al concepto de **catarsis,** que fue en el aspecto en el cual se centró Brecht para redefinir su concepción del teatro, concepto ligado al sentimiento de **empatía**. Esta empatía estaba en contra de su ideología porque la catarsis persuadía al espectador acerca de la necesidad de resignarse ante un mundo dominado por fuerzas irracionales. En este sentido, tenía su función no sólo en el teatro clásico sino durante casi toda la historia de la humanidad, el uso del arte como forma de captación del pueblo y aceptación del *statu quo*, como si el orden social fuese algo predestinado e irremediable.

La ausencia de una concepción universal de la esencia humana desbarató otro de los elementos indispensables para la comprensión del teatro clásico: la idea del destino. Según Hegel (Ewen, 2001: 183) la *resolución trágica* implica que la justicia eterna es operativa de tal forma que logra restablecer la ética y la unidad y, como consecuencia, se produce la perdición del individuo. El destino es absolutamente racional en esta concepción del arte porque viene dado por una preconcepción de la esencia humana que es retrotraída hasta sus límites y quebrada cuando intenta imponerse ante el destino que tiene fijado. Por esta razón se produce el temor, porque contemplamos la violación de una serie de normas morales y sentimos la *compasión* al ser testigos de las consecuencias de la violación de tales normas. De esta forma se consigue que el espectador se reconcilie con el orden moral. La catarsis produce un equilibrio satisfactorio.

Para Raymond Williams (1975: 326), lo que Brecht atacaba como *aristotélico* era el dominio total del naturalismo que preponderaba en el teatro europeo. Sobre todo se hacía especial alusión a cuatro puntos básicos del teatro naturalista:

1/ El espectador se ve envuelto en la acción escénica y se encuentra pasivo, sin posibilidades de actuar.

2/ El drama representa la realidad y el espectador está dentro de ella, tanto que experimenta la acción con los personajes.

3/ Una escena debe existir en función de la anterior.

4/ Toma al hombre como algo conocido e inevitable.

Con respecto a estos puntos, Brecht propone una alternativa:

1/ El espectador debe ser un observador con capacidad de actuar.

2/ El drama presenta una visión del mundo en la que el espectador se enfrenta a algo y se ve obligado a estudiar lo que ve.

3/ Cada escena existe por sí misma.

4/ Muestra al hombre produciéndose a sí mismo y sujeto al cambio.

5/ El centro de la atención, lo que guía la historia, es la acción.

Para Subiotto (1989: 199), en cambio, el contraste se refiere principalmente a tres áreas:

1/ El héroe o ser humano como sujeto de la acción dramática.

2/ La estructura de la obra.

3/ El espectador.

Podemos redefinir estos conceptos como **tema**, **presentación** y **recepción**. Es importante cómo el autor nos presenta al protagonista y cómo la estructura influye en el efecto que el drama causará en la percepción del espectador. Hay un principio que une los tres aspectos en una totalidad coherente: la noción del proceso, de que nada está predeterminado o fijado.

De esta manera, la presencia de la ficción *Amante menguante* dentro de la película es un recurso de Almodóvar para imponer distancia entre el espectador y el personaje de Benigno en el momento en el que éste consuma la violación de Alicia. Mediante este cortometraje se consigue llevar a cabo algunas de las premisas de la propuesta brechtiana, especialmente aquélla que invoca la cooperación del espectador al momento de asumir una distancia crítica frente a los hechos de los que es testigo.

2.2 El uso de la tercera persona

Una de las claves para conseguir el distanciamiento entre los hechos y los espectadores es, como dijimos, la introducción de una ficción secundaria dentro de la ficción principal que consigue llamar la atención del público e imponer una distancia crítica. La introducción de una ficción secundaria necesita de la presencia de una voz omnisciente, es decir, de una tercera persona.

En su libro *El espacio literario*, Maurice Blanchot (1989: 28) se aproxima al análisis de este recurso. Blanchot dice que el tono de una narración no es la *voz* del escritor, sino el silencio que impone a través de su palabra. El escritor no deja de lado su personalidad para acercarse a una serie de valores univer-

sales. No se mueve en torno al discurso convencional en donde puede llegar a sentirse seguro. Para conseguir esto se hace referencia a la importancia de la introducción de la *tercera persona* que sustituye el *yo*. Es, según Blanchot, la soledad que se acerca al escritor que emprende el trabajo y en donde la *tercera persona* convierte el *yo* en *nadie*, el distanciamiento del *yo* permite al lector/espectador tomar distancia con respecto a los enunciados.

Esta ausencia de identificación del narrador a partir del sumergimiento en una tercera persona es lo que consigue que también la idea de tiempo se absorba en la narración secundaria (Brecht, 2004: 134). Blanchot (1989: 30) habla de la *fascinación por la ausencia del tiempo* y la relaciona con la neutralidad que adquiere el *yo* narrador al fundirse y desvanecerse en una tercera persona. Como si no se tratase de un presente y a la vez tampoco fuese una referencia al pasado.

Así, "la visión presupone distancia" (Blanchot, 1989: 32), en el sentido de que el espectador está a la vez en contacto con la obra y sin verdadero contacto con ella y que estas dos situaciones no se confunden. Los objetos que percibimos no son reales y por ello no pertenecen al mundo de la realidad circundante.

Este uso de la tercera persona en *Amante menguante* está en estrecha relación con la existencia en el teatro brechtiano de un narrador que organiza las anécdotas en determinadas coordenadas espacio-temporales. Éste es el primer paso para la ruptura del pacto de ficción. Una persona que nos recuerda todo el tiempo que aquello que se va a representar es ficticio. De esta manera, Benigno prepara a Alicia para narrarle la película que fue a ver a la filmoteca y en todo momento el espectador es consciente de que aquello que sucede está fuera de la diégesis, es decir, fuera de la historia principal.

De Toro (1987: 32) también habla de la tercera persona como un elemento de *epicidad* y agrega que la presencia de un narrador también puede tener la función de reemplazar una escenificación por un pasaje narrado. El narrador puede, en este sentido:

1/ Resumir acciones no escenificadas;

2/ Anunciar acciones;

3/ Introducir acciones;

4/ Comentar acciones;

5/ Proveer información de fondo.

Si bien la relación sólo se explicitará después, cuando nos enteremos de que Benigno ha violado a su paciente mientras le narraba la película, podríamos afirmar que – en este caso- la función de Benigno como narrador es la de "resumir acciones no escenificadas".

Gerard Genette ha analizado de forma detallada los diferentes tipos de narradores que podemos encontrar en una historia. Dice, a su vez, que el narrador puede definirse de acuerdo a su *estatuto* como *extradiegético* o *intradiegético* (Genette, 1989: 302) y, de acuerdo a su relación con la historia, como *heterodiegético* u *homodiegético* (*Ibidem*).

Genette caracteriza a estos cuatro tipos de narradores de la siguiente manera:

Extradiegético	**Heterodiegético:** aquél que cuenta una historia de la que está ausente.
	Homodiegético: narrador en primer grado que cuenta su propia historia.
Intradiegético	**Heterodiegético:** aquél que está dentro de la historia principal y cuenta historias de segundo grado de las que está ausente.
	Homodiegético: aquél que en segundo grado cuenta su propia historia.

En *Hable con ella*, existe una superposición de narradores y de narraciones. Tomando el marco teórico propuesto por Genette, podremos llegar a la conclusión de la presencia de una tercera persona y de la importancia que tiene la construcción discursiva de los personajes.

En este sentido, el mayor ejercicio de distanciamiento se produce cuando Benigno narra a Alicia la ficción *Amante Menguante*. Podríamos hacer, al respecto de este episodio, dos observaciones:

1/ Benigno se comporta como un narrador intradiegético/heterodiegético porque narra una ficción de segundo grado dentro de la ficción principal de la que él no forma parte.

2/ Reconocemos, además, la voz del *narrador* que cuenta, a su vez, la violación de Alicia a partir de la introducción de *Amante Menguante*. Por ende, la construcción discursiva de la violación hecha por el narrador principal es distanciada de nosotros a través del recurso de la ficción dentro de la ficción. Se produce, por consiguiente, una superposición de relatos.

2.3 La importancia de mostrar el proceso

El teatro épico no toma en cuenta la esencia humana como un algo inmutable sino que considera al hombre como un ser histórico y sujeto a los devenires de su propia existencia.

Brecht intenta que su teatro sea lo más objetivo posible y que sea capaz de mostrar las contradicciones de los procesos internos de los personajes.

Cuando Brecht habla de *contradicción* hace hincapié en las circunstancias que determinan las acciones: "¡Esta persona en estas circunstancias! ¡Estas consecuencias de esta acción!" (2004: 155). El distanciamiento es un principio que nos lleva a tener en cuenta el procedimiento.

Existe un abanico de posibilidades que se pueden abrir ante cada situación a la que el personaje se debe enfrentar.

El *statu quo* pregonado por la moral clásica es inexistente en la época posmoderna. Por esto se hace referencia constante a la capacidad que tiene el medio ambiente – entendido como entorno- de influir sobre las decisiones de los personajes.

Con respecto al cine y la obra de Bertolt Brecht, Carlos Colón Perales (1998: 226) hace la siguiente apreciación: la historia del cine institucional va a consistir en la lucha del héroe por conseguir aquello que desea. En estos términos, la acción es siempre la expresión exterior de un sentimiento interno. Por ende, un lugar común del cine institucional es mostrar a sus protagonistas libres de contradicciones.

Tomando en cuenta estas características, el cine de Hollywood no va a suponer ninguna novedad con respecto a la novelística preexistente. Será más bien deudor de la literatura de folletín y del melodrama.

Lo que es más importante, según Colón Perales es que el cine clásico se caracteriza por llevar al máximo la sensación de empatía a través de la invisibilidad del procedimiento. Brecht, de esta forma, propone un quiebre total en la forma de entender y representar el teatro.

En la cinematografía de Almodóvar también podemos constatar la existencia de este elemento, especialmente desde el momento en que aceptamos la subversión de valores y géneros.

Cada protagonista de la obra *almodovariana* es producto de sus circunstancias y por ello se comporta de acuerdo a la lógica de estas circunstancias.

El héroe de los filmes de Almodóvar también está en lucha por lograr aquello que desea, pero la diferencia reside en que este héroe-protagonista es altamente contradictorio.

El cine *almodovariano* nos plantea un corte con el cine institucional porque vemos una utilización subversiva del género folletinesco y melodramático. El melodrama es característico de su cine aunque el discurso moral se ve modificado porque no está construido en términos binarios.

En *Hable con ella* se hace uso de *mostrar el proceso* como método de distanciamiento. Se nos narra la historia de Benigno, una serie de procedi-

mientos técnicos que permiten el extrañamiento de determinadas situaciones – especialmente, la violación de Alicia- y, finalmente, la actitud tomada por el receptor del filme no será de empatía sino más bien de crítica, en donde tendrá la posibilidad de sopesar las causas que motivaron a Benigno a comportarse de determinada manera y analizar otras posibilidades de acción ante las mismas circunstancias.

2.4 El Teatro Épico y la Posmodernidad: la disolución de la moral absoluta

La época moderna no es una época susceptible de tragedias; es un momento histórico carente de heroísmo. La temática trágica ha desaparecido porque, aun siendo los temas centrales siempre los mismos – como el amor o la muerte-, la manera de enfocarlos ha variado porque el hombre ha cambiado su forma de pensar. Al nuevo héroe, o héroe posmoderno puede encontrárselo en donde se lo mire porque la nueva condición heroica es ser autodeterminante.

De aquí que la tragedia haya adoptado una nueva definición y sea ahora el arte dramático que muestra la búsqueda frustrada de la libertad. Si el nuevo objeto de deseo del hombre es el cumplimiento de sus designios, el héroe es aquél que lleva adelante esta empresa en un mundo que no le es nada favorable.

Por lo tanto, podemos afirmar que la condición posmoderna trae aparejada una modificación en las normas morales que ya no responden a cánones universales sino que se forjan de acuerdo a las experiencias de cada individuo.

Una de las características que enuncia Jameson (1991: 100) al exponer su concepto de posmodernidad, es la ausencia de valores morales absolutos. El establecimiento de una moral alternativa produce la anulación de una de las oposiciones primarias para el comportamiento del hombre en la sociedad: las nociones de bien y mal. Lévi-Strauss afirma que cuando se estudia un mito se analiza menos su contenido que las operaciones mentales que lo estructuran (Derridá, 1989: 393). Como el mito es un relato que da sentido a determinada forma de comportamiento de la sociedad o es la explicación de algo que ocurre en la naturaleza, una de las operaciones mentales básicas es la de establecer oposiciones binarias. Si esta oposición desaparece, los hechos no pueden ser asimilados. De querer asimilar la situación, deberíamos reescribir los mitos que conforman nuestra sociedad.

El rechazo hacia la moral burguesa es uno de los elementos fundamentales de la posmodernidad. Almodóvar proclama la existencia de la *no-moral* porque sus personajes actúan acordes a impulsos y fuera de los cánones de la sociedad y, a la vez, esta forma de actuar se nos presenta a los espectadores como totalmente normal. Brecht dice "la frase «trata a todos como deseas que todos te traten a ti» no conduce a modos de actuar eficaces" (Brecht, 2004: 155). Desde luego que en este pensamiento se acentúa la importancia del contexto para el quehacer humano. Es decir, que la moral burguesa pertenece o forma parte de una moral de clase. Benigno es un personaje moralmente complejo. Lo percibimos como un ser amable, solidario y esencialmente bueno. ¿Nos preguntamos cuál es el camino que recorre hasta llegar a la violación de Alicia? No lo preguntamos. Lo importante es que en este universo creado por Almodóvar la moral no existe, al menos como la entendemos nosotros, y en consecuencia Benigno actúa coherentemente al querer consumar su amor con Alicia. Se guía por su impulso y no se plantea el hecho de estar cometiendo un delito.

2.5 El espectador y la catarsis

Volviendo a la comparación entre el teatro clásico y el teatro brechtiano, podemos afirmar que la tragedia cumplió una función social que fue el aquietamiento de las masas. El espectador, tras identificarse con el protagonista, realizaba la catarsis de sus propias emociones. El teatro realista desde Aristóteles hasta el siglo XIX ha hecho que el espectador logre involucrarse con lo que ocurre en escena, no distinguiendo con claridad dónde acaba la realidad y dónde empieza la ficción.

Contrariamente a lo postulado por el teatro clásico, la teoría de Brecht ha conseguido un cambio radical en los parámetros para entender la ficción. Ya no es la compasión y el terror hacia el castigo el sentimiento que el teatro despierta en el hombre. El distanciamiento nos aleja de la ficción para acercarnos a la profundidad y complejidad de la naturaleza humana.

Peter Brooker habla de una posición crítica que se aleja de la pasividad del teatro aristotélico. "By the term «non-Aristotelian», Brecht indicated his rejection of the dramatic form whose object was to purge the emotions of pity and fear through the experience of catharsis" (Brooker, 1987: 44).

Cuando Brecht denomina su teatro como *no aristotélico,* indica su rechazo hacia las formas dramáticas que tienen como fin purgar las emociones de compasión y temor a través de la experiencia de la catarsis. El drama aris-

totélico reconcilia a la audiencia con el *statu quo* impuesto por la ideología dominante, que se manifiesta bajo la forma de un destino inalterable.

El propósito de la actuación, según Brecht, nunca debe tener como fin la identificación con los personajes o la empatía. El fin de la actuación es demostrar y explicar por qué los sucesos se desarrollaron de tal o cual forma, dando a los espectadores elementos suficientes para arribar a un juicio valorativo de la situación.

Esto no implica que la actuación que establece el espectador con la ficción no sea emotiva. Por el contrario, a pesar de que la actitud del espectador sea crítica y objetiva, en ningún momento debe ser fría o indiferente: "el rechazo de la identificación no proviene de un rechazo de las emociones" (Brecht, 2004: 21).

La identificación del espectador con el héroe, la *simpatheia* aristotélica es disfuncional. Tanto al querer reflexionar sobre los males de la sociedad para actuar sobre ellos, como el querer reconstruir unos valores a partir de la subversión de los mismos requiere un distanciamiento y la noción clara para el espectador de que lo que se ve es una puesta en escena. El espacio escénico y el público se separan. Ficción y realidad ocupan lugares claramente demarcados.

Por otra parte, hay en Brecht una clara orientación hacia la respuesta del público, ya que su teatro es didáctico desde el punto de vista de que intenta despertar la conciencia de los individuos y sus actitudes críticas. Posteriormente y hasta nuestros días, se ha hecho hincapié en la figura del lector y en las competencias literarias que le permiten comprender una obra. Estas reflexiones se recogieron en las distintas teorías de la recepción surgidas en años posteriores. Cuando el foco está casi completamente centrado en el lector o el espectador, como sucede hoy en día, un autor como Almodóvar pone a prueba casi de forma constante esas competencias haciendo que el espectador deba actualizarlas.

Si el público tiene un papel tan importante en la recepción y decodificación de la obra, entonces es necesario que se le otorgue un carácter productivo. Si la audiencia es productiva sus sentimientos no deben ser manipulados sino debe ser incitada a tomar decisiones, a asumir una postura crítica.

El Teatro Épico, como dijimos anteriormente, nos presenta al anti héroe moderno que carece de los atributos que tenían los protagonistas del teatro clásico y, por ello, la identificación no resulta sencilla (Brecht, 2004: 56).

Northrop Frye afirma que existen cinco modalidades literarias en función de las características del héroe (Eagleton, 1988: 115):

A/ En el **mito** el héroe es **superior** por la clase a la que pertenece.

B/ En el **romance** la superioridad se debe al grado.

C/ En la **tragedia** y la **épica** – que son profundamente miméticas-, el héroe es superior en grado pero no en ambiente.

D/ En la **comedia** y el **realismo**, el héroe es igual a nosotros – moderadamente miméticas-.

E/ En la **sátira** el héroe es inferior.

Tomando en cuenta esta clasificación, podemos ubicar a los filmes de Almodóvar en la categoría que afirma que el héroe es igual a nosotros. Paradójicamente, esta igualdad no acentúa el mimetismo, sino que éste se da en un ser cuyas cualidades morales nos sobrepasan y dada su naturaleza, es un ser que nunca llegaremos a alcanzar porque se encuentra fuera de nuestras posibilidades. Esto confirma la teoría de Brecht de que la identificación es una ilusión en la medida que el ser con el cual nos comparamos es utópico.

Un héroe posmoderno como Benigno, no está construido como los prototipos inalterables del teatro clásico sino como un ser sujeto a las circunstancias en que vive. El sentimiento que genera es el de la contradicción (Brecht, 2004: 56), una contradicción que es tanto racional como emocional, lo que produce la crítica al personaje y la no identificación con él.

2.6 Extrañamiento: la función de la ficción secundaria

La función del arte es producir efectos que permitan que nuestra cotidianeidad pase del nivel de lo no percibido al nivel de lo admirable.

En este sentido, el distanciamiento permite describir procesos representados como procesos extraños. Transforma la actitud aprobatoria del espectador – basada en la identificación- en una actitud crítica. El teatro épico consiste en provocar el asombro en lugar de la compenetración: "(…) en lugar de compenetrarse con el héroe, debe el público aprender del asombro acerca de las circunstancias en las que aquél se mueve" (Benjamin, 1987: 36).

Al respecto, Todorov[1] (1981: 82) afirma que los objetos observados repetidas veces comienzan a ser percibidos automáticamente. El procedimiento del arte es un proceso de singularización de los objetos. Esto en

1 Todorov hace esta afirmación al plantear el problema de la representación en el género fantástico. Afirma: *lo fantástico se basa esencialmente en una vacilación del lector referida a la naturaleza de un acontecimiento extraño. Esta vacilación puede resolverse ya sea admitiendo que el acontecimiento pertenece a la realidad, ya sea decidiendo que éste es producto de la imaginación.*

teatro o cine concierne a técnicas desilusionantes, que revelan el artificio de la construcción dramática y del personaje.

La descontextualización de un incidente o un personaje hace que dejen de ser algo evidente u obvio y se nos presenten de forma que nos generen sorpresa.

En el teatro aristotélico la *ilusión de realidad* era fundamental para conseguir la empatía de los espectadores y poder conducirlos por una línea de pensamiento acorde a lo que la clase dominante necesitaba mantener intacto. La intención en el Teatro Épico, en cambio, según Arrigo Subiotto, no consiste simplemente en presentarnos una determinada situación sino también sorprender a la audiencia con una apreciación crítica de la situación y de los procesos que llevan a ella (Subiotto, 1989: 99).

Como decía Walter Benjamin (1987: 23): "las cosas pueden suceder de esta manera pero también pueden suceder de una manera diferente". Con esta idea se hace hincapié en la anti-naturalidad del teatro aristotélico que somete al arte a una única forma de concebir el universo y, por consiguiente, al ser humano y su supuesta "esencia".

Tanto Brecht como Almodóvar conciben a un hombre ideológicamente libre y, al presentar situaciones extrañadas, esperan que el espectador sea capaz de emitir un juicio y de entender la obra emancipándose de la ideología dominante.

Los personajes enfrentan con naturalidad e integran sin esfuerzo en sus vidas factores distorsionantes que en la realidad nunca se manifestarían con esa nitidez ni ellos la asumirían con tanta facilidad de ser personajes verosímiles. Esto lleva a que muchas situaciones cuanto más tremendas, más ligeras resultan.

En *Hable con ella* el **extrañamiento** se produce en dos momentos del filme:

1/ La intercalación de las coreografías *Café Müller* y *Mazurca Fogo*

2/ La intercalación del cortometraje *Amante menguante*

La expectación que genera este corto produce un quiebre con la historia principal y tenemos que centrar la atención en una historia paralela y en apariencia desligada de la acción principal, para que luego después las dos historias se enlacen de forma sutil. Colocamos el hecho a una distancia tal que tenemos la posibilidad de redescubrirlo y confirmar nuestras sospechas sólo cuando nos enteramos de que Alicia está embarazada, es decir, que ha sido violada por Benigno.

En este sentido el hecho fantástico deja de percibirse como tal cuando ya ha sido aceptado como parte de la realidad.

El extrañamiento se produce – en este caso- por nuestra imposibilidad de reconstruir discursivamente los hechos y por la presencia de una ficción enmarcada que rompe el pacto ilusionista y nos brinda una visión renovada de la realidad del relato.

2.7 El hombre como sujeto de cambio

Tanto en Brecht como en Aristóteles el teatro constituye una institución política: para Brecht será el incentivo del cambio y para Aristóteles, el mantenimiento del *statu quo*. Pero el concepto de **asombro**, si bien compartido, difiere en el modo en que es formulado. Cuando Brecht apela a esta palabra quiere hacer hincapié en la mutabilidad de la naturaleza humana. "Estas figuras son héroes con los que podamos identificarnos. No están vistos y construidos como prototipos inalterables del ser humano sino como caracteres históricos, efímeros, que despiertan más bien el asombro que un «así soy también yo»" (Brecht, 2004: 56).

Al admitir que el hombre es susceptible de cambio, se admite también que la esencia humana puesta en escena por el teatro clásico no es inmutable. Al decir que no es inmutable, también estamos planteando que al no haber una esencia humana universal, se restringen las posibilidades de identificación con la historia de un personaje.

En cambio, la función del teatro clásico consiste en mantener el orden de la sociedad y por lo tanto la figura del hombre representada es la de un ser ontológicamente inmutable.

Brecht habla de la anulación de la influencia inexorable del destino y hace que el espectador sea partícipe de un proceso. Es el principio de la causalidad que nos indica – como dice Brecht- que "detrás del suceso hay otro suceso" (Brecht, 2004: 39). Es decir, que el protagonista actúa de una manera y no de otras maneras posibles porque las condiciones a las que ha estado sujeto social y personalmente lo han llevado a comportarse de una forma determinada.

La ausencia de las fuerzas del destino hace que el comportamiento esperado del protagonista no sea uno sólo. En el teatro clásico, el espectador acudía a ver un espectáculo y sabía cómo iba a terminar la pieza porque el eje de la representación no era el espectáculo *per se* sino la puesta en escena de una serie de valores que servían para reafirmar los pensamientos de una sociedad. Por eso, el papel jugado por la catarsis era tan importante. Cuando se introducen otras variables, la sociedad experimenta un cambio rotundo y el comportamiento del hombre ya no es predecible. La obviedad

de las acciones impone una *no comprensión* de las situaciones que rodean al héroe porque no existe una justificación racional para su comportamiento. El hombre, esencia inmutable, actúa de la única forma en la que puede hacerlo. Para Aristóteles, el carácter es el causante del accionar humano (Aristóteles, 2006: 46).

Existen dos tipos de personajes que actúan de acuerdo al principio de mutabilidad de la esencia humana:

A/ Personajes que se alienan.

B/ Personajes que se autodeterminan.

Benigno necesita ocupar su lugar dentro de la sociedad, por lo que cumple con determinadas expectativas. Pero en el proceso de transformación de Benigno, la presión que los valores de la sociedad ejercen sobre él no es mayor que su deseo. Su deseo, que es poseer a Alicia, termina imponiéndose por sobre las normas de la sociedad.

2.8 Puesta en escena y "economía anti-ilusionista"

La puesta en escena de la obra es un aspecto fundamental en la economía *brechtiana*. Es en la puesta en escena – a través de diversas técnicas- donde se lleva a cabo la consolidación del efecto de distanciamiento.

De Toro (1987: 31) enumera cuatro elementos del teatro épico que pueden intensificar el efecto de distanciamiento:

1/ La música

2/ La literarización de la escena

3/ Los efectos escenográficos

4/ El narrador

Cada uno de estos elementos, además de desarrollarse de manera individual, contribuye a narrar los acontecimientos.

Con respecto nuestro tema de estudio, queremos señalar la presencia de dos elementos. En primer lugar, aquello que tiene que ver con la **puesta en escena**. Sobre este punto, Hans-Thies Lehmann (1998: 205) dice que las piezas didácticas de Bertolt Brecht se pueden comparar con lo que los ingleses denominan *performance*. Esta apreciación permite trasladar el concepto de pieza didáctica a la obra cinematográfica de Almodóvar. Así, en *Hable con ella*, el concepto de *performance* se plasma a lo largo de la película a través de la intercalación de *entremeses* que cumplen diferentes funciones narrativas:

A/ Coreografías de Pina Bausch (*Café Müller* y *Masurca Fogo*)

B/ La *performance* de Caetano Veloso

C/ *Amante menguante*

Y, en segundo lugar, la presencia de un **narrador** que se dirige directamente al público y que relata los hechos en tercera persona, lo que refuerza la idea de que nos encontramos ante una ficción (Brecht, 2004: 134). Este narrador está habilitado, además, para introducir metaficciones; como sucede en el caso de *Amante menguante*. La introducción de metaficciones disminuye la mímesis y la identificación con la historia.

De Toro (1987: 50) habla también de la escritura como medio de *epicidad*. En este nivel textual (De Toro, 1987: 50-51) se destacan dos categorías:

A/ Secuencias: en el drama clásico, las secuencias están determinadas por una continuidad lógico-causal. En el drama épico las secuencias responden a un orden discontinuo. El público que asiste a una obra de teatro clásico sabe de antemano lo que va a pasar. Los acontecimientos se desarrollan en una secuencia lógica y el discurso de los personajes confirma la situación inicial. El discurso nunca entra en contradicción con los hechos, a diferencia de lo que sucede en el teatro épico. La construcción verbal que hacen los personajes sobre sí mismos o sobre los acontecimientos deja de ser reveladora. El concepto de acto, tal y como se entiende en el drama clásico, contiene en su origen la lógica de la unidad espacio-temporal. También es importante que el contenido de la obra responda al desarrollo de una situación inicial y la trama debe estar exenta de bifurcaciones. El paso de un acto a otro no debe alterar el desarrollo de la situación inicial. En cambio, en el *drama a cuadros* hay pausas temporales que marcan la diferencia de un cuadro a otro. Estas marcas son las que dan autonomía a los cuadros. Por consiguiente, otra de las diferencias visibles entre teatro aristotélico y épico está en la continuidad o discontinuidad de la articulación de la secuencia. La finalidad del drama estructurado en cuadros es que el espectador no se deje llevar por el movimiento de la acción dramática. Con respecto a la *acción final*, en el teatro aristotélico se debe dar una solución a la situación dramática que se plantea al comienzo de la obra; mientras que en el teatro épico cada cuadro desarrolla un aspecto de la obra y el cuadro final nunca da una respuesta o una solución definitiva sino que apela a la conciencia del receptor para que juzgue los hechos desde su punto de vista. La forma en que se estructuran los actos en el drama épico se denomina *fragmentación escénica*. Este recurso es muy utilizado en la cinematografía de Almodóvar. En *Hable con ella* está claramente ejemplificada: dos piezas teatrales (*Café Müller* y *Mazurca Fogo*) que funcionan como introducción y epílogo; un corto de cine mudo (*Amante menguante*) que suprime la acción

principal; los *flashback* que vuelven sobre temas no explicados por la narración lineal; y la narración lineal.

B/ Confluencia de elementos: es en la puesta en escena donde el texto demuestra más claramente su *epicidad*, que también puede estar dada por elementos de ficcionalización como:

1/ Final expresado: que obliga a los espectadores a concentrarse en el *proceso* y no en el desenlace.

2/ Teatro en el teatro: o ficción dentro de la ficción. "La proyección de estampas o películas podrá interrumpir la representación" (Brecht, 2004: 189).

En la obra de Almodóvar, como en la de Manuel Puig, el mundo del cine es utilizado constantemente como referente. La ficción en la ficción es un recurso que sirve para poner distancia entre lo que estamos viendo y el espectador. Hay una especie de regodeo en la falsedad del cine, una insistencia en la constatación de la ficción. En Puig, en cambio, la referencia al cine es altamente mimética. *Maldición eterna a quien lea estas páginas* no es precisamente la obra de Puig que más eche mano de este recurso. En cambio, si nos centramos en otras novelas como *La traición de Rita Hayworth* o *El beso de la mujer araña,* podemos constatar no sólo la constante apelación al mundo del cine sino el valor mimético del que hablamos.

Como afirma Allison (2003: 283), Almodóvar nunca permite una absorción completa de sus filmes, como si los espectadores fuésemos testigos de lo que sucede en la pantalla. Se nos recuerda constantemente que el cine es cine.

3. *Amante menguante* o la trasposición de una metáfora

La historia que le sirve a Almodóvar de pretexto para activar la cooperación del lector durante el momento en que Benigno viola a Alicia es la de *Amante menguante*. La lectura metafórica es clara: el hombre encogido por el extraño medicamento adelgazante se sumerge en el vagina de su esposa, fundiéndose para siempre con ella. El único remedio que encuentran a un mal que parecía no tenerlo.

Si bien la prehistoria de esta narración podemos encontrarla en dos autores argentinos: Silvina Ocampo y Manuel Puig quienes también cuentan historias de *metamorfosis* semejantes, la fuente fundamental de este metarelato – especialmente para Puig y para Almodóvar- es la película *El increíble hombre menguante* (1957).

La narración de Silvina Ocampo, *Amada en el amado*, nos remite directamente a los famosos versos de San Juan de la Cruz:

> ¡Oh, noche que guiaste!
> ¡Oh, noche amable, más que el alborada!
> ¡Oh, noche, que juntaste
> amado con amada
> amada en el amado transformada![2]

La unión de estos amados nos es narrada como una suerte de simbiosis. Estaban siempre juntos y cuando debían separarse, se comprometían a realizar comportamientos rituales con el fin de mantenerse juntos a la distancia:

> Todas las miserias grandes y pequeñas de la vida cotidiana, todo lo que es un motivo de fastidio para otras personas, para ellos era muy llevadero.

Silvina Ocampo se burla de este romanticismo idílico en la descripción de la casa en la que habitaban, pintándola como una verdadera pocilga: "un camino de cucarachas distinguía la cocina de los otros cuartos". Otro dato que el narrador nos proporciona sobre esta peculiar pareja es que él soñaba todas las noches y ella no soñaba nunca. Él, por las mañanas, le contaba sus sueños. Ella le envidiaba esta capacidad de soñar y dormían con las manos enlazadas y las cabezas juntas a fin de que, quizá, ella adquiriese esta habilidad. Finalmente, un día consigue entrar en los sueños de su *amado* y hasta traer objetos de ellos. El *amado*, incrédulo, piensa que es una broma de su *amada* hasta que un día ella trae un filtro mágico que le permitirá – literalmente- penetrar en él. La última intervención del narrador al final del cuento deja constancia, en un tono sarcástico a la vez que *Kitsch* – tan característico de la literatura de Ocampo- que a pesar de los esfuerzos de los *amados*:

> El volvió a soñar a lo largo de la vida y ella a sacar objetos de sus sueños. Pero la mayor parte de las veces no le sirvieron de nada pues son todos objetos de poca importancia; a veces ni siquiera los mira. […] ¿Pero acaso la vida no es esencialmente peligrosa para los que se aman?

La segunda historia *kafkiana* la tomamos de la novela *Maldición eterna a quien lea estas páginas*, de Manuel Puig. En este caso, nos encontramos

2 *La Noche Oscura del Alma*, Canto II.

con los dos protagonistas excluyentes – a decir verdad, prácticamente exclusivos- de la narración: el señor Ramírez y Larry. Larry le cuenta al señor Ramírez el argumento de una película[3], la del "increíble hombre encogido"[4]. El hombre en cuestión está casado y también parece llevar con su esposa una vida perfecta. Hasta que un día, él empieza a encogerse, aparentemente, como consecuencia de una lluvia que habría tenido algún tipo de efecto radioactivo. Primero pensaba que era producto de un proceso de adelgazamiento pero luego se da cuenta de que, efectivamente, está reduciendo su tamaño hasta transformarse en una especie de *Pulgarcito*. Su mujer parece siempre muy comprensiva con él, mientras que él pierde la paciencia a cada rato y se desquita con ella. Larry cierra la breve narración diciendo: "es como la materialización de un estado depresivo". Esta afirmación es una lectura que hace Puig narrador sobre esta película a través de su personaje. El filme original pareciera plantear, en realidad, una pregunta existencial acerca del sentido de la vida pero el final, lejos de dejar un mensaje negativo, deja constancia de la pequeñez del hombre dentro del universo pero destacando, no obstante, la importancia que tiene en él.

Dejamos para el final el relato de *Amante menguante* que – como dijimos- es la *performance* más importante de la película *Hable con ella* porque constituye el momento de mayor distanciamiento entre el espectador y la obra. Veremos cómo se articula esta ficción dentro de la película y también cómo se relaciona con sus *relatos prehistóricos*. La historia de *Amante menguante* es un corto introducido por el director que tiene como fin ilustrar la narración de Benigno y ocultar los verdaderos sucesos que ocurrieron en la ficción principal. Si bien es evidente que existe una relación de intertextualidad entre este nuevo relato de Almodóvar y los relatos anteriores, también hay una clara alteración de contenido y sentido, con el fin de ajustarlo a sus propósitos narrativos. Mientras Larry cuenta al señor Ramírez – aún escuetamente- la película verdadera, Almodóvar toma el texto cinematográfico y lo modifica.

Benigno narra a Alicia la historia del *amante menguante* donde se cuenta la relación existente entre una pareja disfuncional: Amparo y Alfredo. A través de un brebaje que prepara Amparo para combatir la obesidad de

3 El tema de la ficción dentro de la ficción también es muy recurrente en la narrativa de Puig aunque no busca los mismos efectos que Almodóvar en *Hable con ella* sino más bien al contrario. Los personajes que narran historias, generalmente argumentos de películas, son profundamente miméticos.

4 La traducción española de esta película, *The Incredible Shrinking Man*, es *El increíble hombre menguante*.

su novio – como el filtro mágico utilizado en el cuento de Ocampo-, provoca su encogimiento. En vano intentan encontrar un antídoto. Una noche, mientras la mujer dormía, Alfredo se mete en su vagina y se queda a vivir dentro – otra vez, la misma idea que se expresa en el cuento de Ocampo: uno viviendo dentro del otro, como una unidad-. Así, se manifiesta una situación paradójica. Esta pareja que ya no tenía nada en común, cuyas vidas parecían incompatibles, logran superar el problema a través de la unión – esta vez, en contraste con el cuento de Ocampo: allí la pareja parece desconcertada y descontenta por la inesperada simbiosis.

Almodóvar recurre a una ficción y a la narración de Benigno para presentarnos un hecho que de otra forma nos resultaría traumático e imposible de aceptar. La violación es un acto de violencia extrema y su sola insinuación provocaría rechazo. Aquí es cuando la intención del director y su forma de manipular la narración entran en juego. El espectador no condena a Benigno porque Almodóvar no lo permite. El relato sobre la violación ya está instaurado en la sociedad, hay una forma prevista de narrarlo donde siempre está presente la víctima y el victimario. Cuando insistimos en que Almodóvar quiere destraumatizar el acto, nunca queremos decir que intenta justificarlo, sino que propone una nueva forma de narrarlo. Si la violación está amparada por un nuevo relato y ese relato se entiende a través de unas causas concretas como la soledad de Benigno y su amor servicial e incondicional hacia Alicia, entonces logramos dejar de lado su parte traumática. Además Alicia no sufre la agresividad de ese acto porque no es consciente de él. Por ende, la nueva interpretación de este hecho se produce por:

1/ La posibilidad de conjugar las causas.

2/ El hecho de que es la violación lo que devuelve a Alicia a la vida.

3/ Sobre todas las cosas, la instauración del relato distanciador que crea un nuevo imaginario – aunque sea particular- y permite al espectador reflexionar sobre el hecho con imparcialidad.

4. Conclusión

El distanciamiento en *Hable con ella* de Pedro Almodóvar se va gestando a lo largo de toda la narración a través de diferentes elementos antiilusionistas que tienen como punto culminante la introducción de una metaficción: *Amante menguante*. Esta narración tiene, como hemos visto, su prehistoria en los textos de Ocampo y de Puig y en el referente cinematográfico de *El increíble hombre menguante*. A partir de la introducción de una ficción secundaria, Almodóvar consigue suspender el *pacto ficcional* entre su filme

y el espectador, de manera que éste consiga distanciarse de la situación original – la violación de Alicia- y de esta manera suspender el juicio de valor sobre el personaje de Benigno.

Referencias

Allison, Mark (2003), *Un laberinto español: las películas de Pedro Almodóvar*, Madrid, Ocho y medio.

Aristóteles (2007), *Poética,* Madrid, Espasa-Calpe. Barral.

Beckett, Samuel (1995), *Esperando a Godot*, Barcelona, Tusquets.

Benjamin, Walter (1987), *Tentativas sobre Brecht,* Madrid, Taurus.

Blanchot, Maurice (1989), *The Space of Literature,* Londres, University of Nebraska Press.

Brecht, Bertolt (1973), *El alma Buena de Se-Chuán*, Buenos Aires, Alianza.

Brecht, Bertolt (1990), *La medida*, Buenos Aires, Alianza [1930].

Brecht, Bertolt (2004), *Escritos sobre teatro*, Barcelona, Alba.

Brecht, Bertolt (2005), *Baal*, Madrid, Alianza.

Brecht, Bertolt (2005), *Cabezas redondas y cabezas puntiagudas*, Madrid, Alianza

Brecht, Bertolt (2005), *El círculo de tiza caucasiano*, Madrid, Alianza.

Brecht, Bertolt (2005), *La jungla de las ciudades,* Madrid, Alianza.

Brecht, Bertolt (2005), *Un hombre es un hombre*, Madrid, Alianza.

Brooker, Peter (1987), *Bertolt Brecht: dialectics, poetry, politics*, Londres, Croom Helm.

De Toro, Fernando (1987), *Brecht en el teatro hispanoamericano contemporáneo*,Buenos Aires, Galerna.

Derrida, Jacques (1989), *La escritura y la diferencia*, Barcelona, Anthropos.

Eagleton, Terry (1988), *Una introducción a la teoría literaria*, Madrid, Fondo de Cultura Económica.

Ewen, Frederic (2001), *Bertolt Brecht: su vida, su obra, su época*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo.

García Lorca, Federico (2006), *El Público*, Madrid, Espasa Calpe.

Genette, Gerard (1989), *Palimpsestos: la literatura en segundo grado*, Madrid, Taurus.

Ocampo, Silvina (1999), "Amada en el amado" en *Cuentos Completos*. Barcelona, RBA.

Puig, Manuel (2002), *Maldición eterna a quien lea estas páginas,* Barcelona, Seix Barral.

Todorov, Tvetzan (1981), *Introducción a la literatura fantástica*, México, Premia Editora.

Williams, Raymond (1975), *El teatro de Ibsen a Brecht*, Barcelona, Península.