

## El protagonismo de la corporeidad en *Hable con ella* de Pedro Almodóvar

Zoila Clark

*Florida International University*

“A man cannot take, let’s call it advice, from his neck”

Rebecca Lolosoli<sup>1</sup>

“¡Puede ser peligroso, no está probado en humanos!”

[Advierte Amparo, la científica, pero su amante no la toma en serio]

Los filmes de Almodóvar anteriores a *Hable con ella* (2002) mostraban personajes femeninos muy activos, mujeres que, como lo dice el título de una de sus obras, estaban al borde de un ataque de nervios. Encontrábamos, por lo general, mujeres que luchaban dentro de una sociedad que se modernizaba en tecnología y mercado, pero todavía era muy patriarcal en sus relaciones interpersonales. Veinte años después de la movida madrileña, Almodóvar nos sorprende con un filme donde dos personajes femeninos quedan en estado vegetativo casi desde el principio y parece que son dos protagonistas masculinos los que tienen tanto el control de la palabra como de la acción.

Paul Julian Smith encuentra en *Hable con ella* un cambio de dirección en la obra almodovariana y señala que es “his most extreme and most moving portrayal of the ‘imbalance’ between amorous partners: men, whether talkative or mute, confront frozen and silent female bodies, that speak more than they know” (26). Evidentemente, la ternura que surge entre Benigno y Marco está siempre presente, pero ambos depositan su amor en cuerpos femeninos, como si estos fuesen vasijas escogidas para tal función.<sup>2</sup> Lo interesante es que, como afirma Smith, estos cuerpos silentes hablan. Nos proponemos investigar entonces cómo y de qué se habla con estos cuerpos. Con este fin, analizaremos el énfasis en las imágenes corporales, la estructura binaria en la que se disputa la prioridad del lenguaje hablado sobre el corporal y cómo se invierte esta polaridad al final.

*Hable con ella* es un filme donde abundan las imágenes corporales y las funciones relacionadas con el cuerpo.<sup>3</sup> La obra se inicia en el interior de un teatro, en el cual, al subirse el telón los cuerpos de dos bailarinas en camisones blancos comunican dolor y aislamiento en un ambiente que no les permite expresarse con libertad. Una de ellas baila con su sombra, en soledad, y un hombre vestido de negro y con una cara tristísima corre tras la otra para quitarle las sillas que estorban sus movimientos.<sup>4</sup> Esta escena deja claro que puede existir la supremacía del lenguaje corporal, pues uno de los espectadores internos de la obra, Marco, responde a la triste melodía y la danza de estas mujeres con lágrimas, y este fluido corporal es la respuesta a un sistema de comunicación no verbal. Luego Benigno ve a Marco y, aunque no le dice ni una palabra, siente simpatía hacia él, al menos eso leemos en su rostro. Consecuentemente, cuando Benigno nos narra todo lo ocurrido al contárselo a Alicia, su paciente en coma, nos parece que las palabras no son nunca suficientes para transmitir un mensaje. El leer solamente los diálogos del guión del filme nos daría una versión sumamente parcial de esta obra. El cuerpo complementa la comunicación lingüística de forma vocal y no verbal como parte de lo paralingüístico. Con referencia a esto, algunos de los aspectos que Almodóvar destaca en *Hable*

*con ella* son: la fuerza de voz, los movimientos conscientes o inconscientes, los gestos que denotan actitudes, emociones y hasta la perspectiva del emisor del mensaje.

En una escena que tiene lugar en un hospital, es notorio que incluso “el movimiento suelto de la cámara imita el movimiento de los cuerpos de las bailarinas, lo cual ayuda al espectador a lograr un sentido de participación más profundo y un conocimiento kinésico” (Gutiérrez Albilla 385).<sup>5</sup> Son los cuerpos los que dirigen la cámara y con ella nuestra mirada. Sin embargo, estos cuerpos activos que bailan y tienen rostros que expresan emociones se comparan con el cuerpo vegetativo de Alicia en un cambio de plano. Su cuerpo está en un encuadre que deja fuera los ojos y la frente, que cubre parte de su cerebro; por lo tanto, no parece comunicar nada porque no puede ni ver ni pensar en el estado en que está. Alicia tiene sólo una mirada interior y las funciones que su cerebro mantiene de forma automática, pues hay escenas en que Benigno tiene que lavarla cuando tiene su menstruación, bañarla, cortar el pelo y las uñas, etc. Como el plano está en picado, vemos la cabeza del enfermero Benigno y sus activas manos que “atan” los cordones del camisón blanco de Alicia con ayuda de una enfermera a la que no vemos. Esto destaca la posición de poder que tiene Benigno sobre Alicia en estos momentos, pero la objetivización del cuerpo de Alicia es invertida más adelante. Sólo así se explica la denuncia que hace su cuerpo al dejar de menstruar e hincharse al ser violado por Benigno, para luego negarse a una maternidad impuesta.

El cuerpo de Alicia, quien es bailarina de ballet, está en contraste con el de la otra protagonista femenina, la torera Lydia. Ambas son profesionales de artes corporales y lucen sus cuerpos, pero mientras que Alicia representa con su vestimenta la feminidad, Lydia es el símbolo de lo andrógino al llevar corbata, espada y medias, que al ponérselas parecen preservativos. Observamos cómo Lydia, luego de vestir un traje negro muy femenino y juvenil, aparece llevando una bata floreada como una mujer más adulta y luego un traje de luces, que se asocia con la masculinidad. Smith señala también que las actrices difieren en sus rasgos físicos, “pale and ethereal Leonor Watling (Alicia) and strong-featured, dark Rosario Flores” (25) forman el conocido contraste decimonónico de la modestia de la mujer espiritual, la Virgen, que será escogida para el matrimonio, frente a la mujer Eva que encarna el deseo y encuentra una serpiente en su casa. No obstante, ni Alicia llega a ser madre como producto de una violación ni Lydia sigue siendo utilizada como un objeto o “chuleada”, como le dice una entrevistadora de televisión. Estos personajes rompen con tales estereotipos de la mujer.

Si bien es cierto que Benigno ve a Alicia por una ventana y Marco ve a Lydia en la televisión, una ventana virtual, como si fueran objetos que les interesan y quieren investigar, esto es parte del nuevo esperpento almodovariano que muestra la soledad en que quedan los hombres que tratan a las mujeres como recipientes donde verter su amor. La escena en que Benigno y Marco sacan a Alicia y Lydia a la terraza pone en evidencia la gran farsa de este tipo de relaciones amorosas. Son ellos quienes conversan y disfrutan del fresco como si jugaran con muñecas, por eso Marcos decide no seguir con la farsa, y cuando Benigno le pregunta de qué cree que conversan Alicia y Lydia, él responde: “Lydia le diría que a esta hora la cogió el toro”. El realismo de esta frase destruye el espacio idílico que había creado Benigno.

Si analizamos la causa del estado vegetativo de Alicia y Lydia, notamos que la gran diferencia está en que la primera fue víctima de un accidente automovilístico no deseado,

mientras que la segunda se entregó a un toro porque deseaba morir. De ahí que la primera sobreviva y que la segunda muera, respetando el deseo femenino. El cuerpo de Alicia desea vivir: la vemos abrir los ojos cuando se encuentra en una posición que nos recuerda a Jesucristo y Marco la está observando. Minutos después éste busca al médico para que le aclare este incidente y se entera de un caso de “resurrección”. El médico cree que él pregunta por Lydia y le dice que no hay esperanzas, pero el cuerpo que le había abierto los ojos era el de Alicia. En contraste con Alicia, Lydia había vuelto con su novio torero antes de la cogida y, estando frente al toro, decidió no seguir al lado de un hombre que la abandona cuando quiere. Puesto que intentó vivir sola y no pudo, piensa que su muerte es una liberación de su dependencia amorosa.<sup>6</sup> Recordemos que Lydia trata de que Marco no se haga ilusiones con ella, pero él termina creándose una relación imaginaria en base a monólogos, como Benigno. En dos oportunidades oímos este diálogo que denota la falta de comunicación verbal entre ellos:

Lydia: Tenemos que hablar después de la corrida

Marco: Si llevamos hablando una hora

Lidia: Tú, no yo.

Marco: Es verdad.

Marco sueña tanto con Lydia como Benigno habla con Alicia, pero ninguno de los dos se comunica con estas mujeres; ellas permanecen inertes porque no hay interés en su participación. Ellos creen que la palabra lo es todo y son ellos los que se dejan engañar por su lógica y sus deseos. En las escenas en que ellos hablan con estas mujeres en estado vegetativo se marca una estructura binaria entre el lenguaje hablado asociado al hombre y el lenguaje corporal relacionado con lo femenino. Por lo tanto, las mujeres no dicen mucho con palabras, pero sí con sus cuerpos. Por ejemplo, Lydia, quien tiene que “lidiar” con una situación amorosa muy difícil, ha aprendido a enfrentarse con los problemas como si fueran toros, declarando que torea todos los que le echen. En una escena inicial, la vemos en plano medio jugando con la espada fállica antes de vencer a un toro. La espada es uno de los fetiches que usa para penetrar al toro, símbolo de la naturaleza dominada por el hombre en la tauromaquia. Lydia arriesga su vida y afirma su espíritu como persona diferente del animal y la naturaleza, como todo torero. Mostrando el control de su existencia, ella puede arriesgar o entregar su vida. Acto seguido la vemos caminar triunfalmente mostrando otro fetiche de poder, su corbata de torera, la cual aparece en un “close-up” y se funde con la siguiente escena.

La estructura binaria que separa lo masculino de lo femenino se presenta como una sátira de nuestra cultura occidental basada en un concepto del mundo a través del dualismo de Descartes, retomado a su vez de Pitágoras y Platón: la oposición del cuerpo frente al espíritu. Según Bynum, “[this tradition] despised the body (however defined). Moreover, it in some way identified the body with nature and the female; dualism was thus by definition misogyny” (6). La mujer pasa así a ser identificada con el cuerpo, lo material, mientras que el hombre tiene el dominio de la mente, él es la cabeza que gobierna al cuerpo. En consecuencia, aunque se reconoce una preferencia de género, se promueve una sexualidad basada en la reproducción – la heterosexualidad – que representa una contradicción puesta en evidencia por Benigno.

Según Foucault, durante la Ilustración surgen ciencias que se alían a una serie de instituciones y mecanismos sociales para controlar el cuerpo. Ejemplos de estas estructuras de

poder son la psicología y la cárcel, que junto con la escuela, la Iglesia y la familia se encargan de reproducir la familia heterosexual como norma y célula básica de la sociedad. Adrienne Rich llama a esta normatividad “heterosexualidad compulsiva” (11), la cual crea relaciones amorosas problemáticas como la de Lydia, que abraza a Marco por la espalda por no estar sola, y la de Benigno, que quiere casarse con una mujer en estado vegetativo, diciendo que Alicia y él “se llevan mejor que la mayoría de matrimonios”. Asimismo, el psiquiatra y los médicos parodian el hecho de que la ciencia no puede llegar a explicar ni el problema de Benigno, ni los cuerpos de Alicia y Lydia, sus “objetos de estudio”, a través de las observaciones y abstracciones que hacen de ellos. Como resultado, la hija del psiquiatra es violada y Benigno es catalogado como psicópata y encerrado, sin que los médicos ni las autoridades lleguen a saber qué lo lleva al suicidio.

*Hable con ella* puede ser considerada una tragicomedia o espejo doble que nos lleva del llanto a la risa al ver cómo las relaciones heterosexuales y homosexuales terminan en tragedia por las dicotomías que nosotros mismos creamos. Un extremo del espejo es cóncavo, valleinclanESCO, y nos muestra la opresión de las mujeres en las relaciones heterosexuales de forma grotesca pero profunda, aludiendo a los estereotipos y mitos que se han creado a través del tiempo para conservar tal estructura social, como los estereotipos de la Virgen y la Eva que vemos en Alicia y Lydia. Estas mujeres parecen estar en estado vegetativo como símbolo del objeto del deseo masculino, pues basta con que ellos las elijan para quererlas, sin oír lo que ellas tengan que decir. Por otro lado, el otro extremo del espejo es plano y muestra que el amor es posible reconociendo a la pareja como igual, sea ésta una relación homosexual o heterosexual. En el caso de Benigno y Marco, ellos logran darse demostraciones de afecto sólo al final porque fueron fieles al ideal heterosexual, mientras que Marco y Alicia posiblemente tengan una mejor relación, ya que ambos se comunican tanto gestualmente como con el lenguaje hablado.

Lo paródico del estado vegetativo de Alicia y Lydia se presenta también en la visualización del cuerpo femenino de Alicia como paisaje, como tierra que va a ser fecundada y devuelta a la vida, mientras que Lydia “está sequita, la pobre”, según Benigno. Es decir, el cuerpo de Alicia es tierra fértil, en contraste con el de Lydia, que es tierra yerma. Esta asociación del cuerpo de la mujer con la tierra y con el paisaje es explícita en la intertextualidad de *Amante menguante*, película muda en blanco y negro que funciona como “mise en abyme” y explica de forma metafórica el “nudo” de *Hable con ella*. Cuando se intercalan escenas de la narración de esta historia contada por Benigno, vemos que el rostro de Alicia es parte del paisaje del cuerpo de Amparo (ver Fig. 1 y Fig. 2).



Fig. 1 El rostro de Alicia.

Este no es un rostro pensante que expresa una actividad mental, sino que su pasividad simula una serie de montañas con algunas fuentes de fluidos. Es un paisaje.



Fig. 2 El cuerpo de Amparo.

Esta maqueta de un cuerpo complementa el rostro de Alicia como terreno que es recorrido por su amante menguante. El espejo parece ser un sol y la pintura de las paredes el cielo.

Jean-Claude Seguin considera que existe una geografía almodovariana que va más allá de la yuxtaposición de la ciudad, el cuerpo y el bosque como lo rural (240-41). Se trata de la alegoría geografía-cuerpo como reflexión sobre el misterio de la vida y la muerte. La segunda figura es una toma que muestra cómo el menguado Alfredo, luego de besar los altos senos, posibles metáforas de edificios ciudadanos, camina hacia un bosque corporal. Alfredo luego termina atraído por la secreción de Amparo y queda “convertido, simbólicamente, en un pene o un consolador ambulante” (Epps 273), indicando “que la penetración es experimentada por la mujer, dormida y sin conciencia” (Epps 274). El rostro de placer de Amparo, luego superpuesto al de Alicia, podría señalar que Benigno es sólo el instrumento que le devuelve la vida,<sup>7</sup> por lo mismo que el flujo sanguíneo que observamos en un fotograma en primerísimo plano es similar a las lámparas ornamentales que vemos a su lado en la Fig. 1.

Curiosamente, la narración mítica de Italo Calvino en *Las ciudades invisibles* plantea que éstas fueron edificadas en nuevas tierras por forasteros a la caza de un sueño, tratando de recordar los caminos seguidos por una mujer que ellos perseguían. Esta referencia a la ciudad como mapa femenino nos recuerda que la madre de Benigno le había dicho a su hijo que encontrase una muchacha y que el libro en la mesa de noche de Alicia llevaba por título: *El cazador*. Si el cuerpo de la mujer da origen a un paisaje, también el paisaje es un cuerpo donde los ríos, la tierra, las calles, los edificios y las carreteras están vivas. Como indica Seguin, Almodóvar capta ese fluir, ese latir (240). Por lo tanto, no es coincidencia que el hospital se llame El Bosque ni que los viajes en carro de Marco y Lydia muestren los olivares en constantes “travellings” que se asemejan al fluir sanguíneo por las venas humanas. Además, las tomas de Benigno y Marco entrando y saliendo del hospital El Bosque anticipan la penetración del hombre menguante, que busca amparo en una esposa del mismo nombre, como cuando escapa de sus problemas y regresa al campo a ver a su madre.

Tenemos entonces que el deseo masculino de regreso al útero materno se relaciona con la muerte del amante menguante, la violación de Alicia y la muerte de Benigno.<sup>8</sup> Sin embargo, este mito patriarcal del eterno retorno masculino al paraíso perdido, que aparece en la narrativa edípica, es subvertido. El regreso del hombre al útero-madre-tierra no es un viaje sin retorno que lo une al todo universal. En otras palabras, este regreso “acarrea no sólo la desaparición del hombre (por partida doble: primero Alfredo, el amante menguante, y luego Benigno) sino también la ‘reaparición’ de la mujer (de manera singular: Alicia, ya que el despertar de Amparo sólo podremos imaginárnoslo), su retorno a la vida real” (Epps 275). De ahí que el cuerpo inerte de Alicia no sea la cárcel de su alma, como se planteaba en la Antigüedad, ni tampoco lo sea la cárcel en que se encuentra Benigno luego de ser juzgado, pues él afirma: “Mi problema no es la cárcel, Marco. Mi problema es lo de Alicia [...] sin siquiera tener su pinza del pelo”, su fetiche.

Esa pinza de pelo era como una parte del cuerpo de Alicia para Benigno. Este fetiche, que consiguió tan pronto como la conoció, representa su unión con lo femenino. Benigno nunca superó la separación de su madre muerta, con quien se identificó hasta el punto de desarrollar en sí mismo la maternidad y vivir la vida de su madre durante los veinte años que estuvo ella en cama, tal como lo hizo por cuatro años mientras cuidaba de Alicia. Aquí uno se pregunta si Benigno cuida a Alicia porque la ama o porque ve en ella a su madre, prodigándole cuidados por un deseo personal. Sin embargo, Alicia no continúa siendo el objeto del deseo de Benigno hasta el final. Ella no se convierte en su madre ni en su tumba. Su cuerpo resucita a través del placer por instinto vital, negando así la asociación de la mujer con la muerte y el cuerpo como cárcel del alma o la mente.

De igual modo, la participación instintiva del cuerpo de Alicia en su resurrección se une a su subjetividad consciente una vez que vuelve a caminar. Alicia, quien abrió los ojos y espantó a Marco estando aún inconsciente como Medusa, vuelve a asustarlo sólo con su presencia en la clase de ballet cuando él está mirando por la ventana de Benigno. Es ella quien también lo aborda con la mirada en el teatro y desea conocerlo, mas como afirma Hélène Cixous, “You only have to look at the Medusa straight on to see her. And she is not deadly. She’s beautiful and she’s laughing” (255). Esta nueva Medusa, Alicia, no duerme, y Perseo, Marco, no puede cortarle la cabeza. Su cabeza pensante está unida a su cuerpo y quizás participe en *Trincheras*, obra en la que todos se comunican con sus cuerpos mediante el baile, en la cual “de la muerte

emerge la vida, de lo masculino emerge lo femenino, de lo terreno emerge lo etéreo, lo fantasma, lo impalpable [...] cada soldado muere y su alma es una bailarina”. Las mujeres de *Trincheras* ya no son como cuerpos muertos o en estado vegetativo que cobran vida por el deseo masculino. Alicia es la bailarina que emerge de la violencia sexual de Benigno. Al describir esta representación, la profesora de ballet une su oralidad a la representación corporal, al mismo tiempo que plantea que si muriera el patriarcado emergería una nueva forma de comunicación multi-sensorial, corporal y lingüística, aunque aclara que “nada es sencillo”.

*Hable con ella* tiene un título con doble sentido, pues si “ella” representa un cuerpo, el título bien podría ser *Hable con su cuerpo*. En consecuencia, se está rescatando la importancia tanto del lenguaje corporal como de los deseos de los cuerpos femeninos, invirtiendo la dualidad del pensamiento occidental-patriarcal que otorga a la cabeza – lo masculino – el control del cuerpo, asociado con lo femenino. Almodóvar nos ofrece un filme donde el protagonismo de los cuerpos nos hace captar y comprender de muchas formas, a través de la intertextualidad, con *Amante menguante*, la canción de Cayetano Veloso<sup>9</sup> y las dos obras de Pina Baush,<sup>10</sup> la grotesca realidad a que son sometidos los cuerpos femeninos cuando las relaciones heterosexuales representan la caza de un cuerpo soñado como recipiente de amor y tumba del hombre. Frente a esta dolorosa historia, la coreografía del baile final y las miradas de comunicación entre Marco y Alicia son una posibilidad de lograr la armonía entre los que aprenden a danzar a un mismo ritmo, transformando la cacería y el dominio de los bosques en un romance entre sujetos que se respetan.

## Notas

- (1) Rebecca Lolosoli, una mujer de Umoja, Kenya, se apropió de su identificación social como cuerpo para protestar contra el jefe de su tribu que hablaba como “la cabeza” dirigente. Ver Emily Wax. “A Place Where Women Rule”. *Washington Post Foreign Service* Julio 2005.
- (2) Un viejo adagio escolástico dice “tota mulier in utero”, idea que define a la mujer de forma biológica como un recipiente vacío para ser llenado. Simone de Beauvoir refuta este precepto diciendo: “One is not born, but becomes a woman” (249).
- (3) Las secreciones y expulsiones del cuerpo se tratan con gran naturalidad y sirven, en algunos casos, para humanizar a los personajes que se dedican a labores automáticas. Por ejemplo, una enfermera que dice sudar por todo el cuerpo pide que le compren el desodorante anti-transpirante, Perspirex. Este toque de humor inesperado logra que pensemos también en cómo se nos ha enseñado a rechazar ciertas funciones corporales y se ha comercializado con esta fobia.
- (4) Este hombre que muestra compasión y parece ayudar a la mujer con sus servicios anticipa el comportamiento de Benigno, cuyo nombre lo asocia con la bondad y el cuidado materno frente al pequeño servicio de caballerosidad de un príncipe que acomoda sillas para su dama. En consecuencia, el filme parodia la posible asociación de Benigno con el príncipe de los cuentos de hadas que despierta a la princesa con un beso de “amor”.
- (5) El significado de los movimientos o gestos corporales es estudiado por la kinésica o cinésica. Estos movimientos son parte de la comunicación como sistema de códigos interdependientes. En palabras de Julia Kristeva: “el lenguaje hablado no es el sistema comunicativo, sino únicamente uno de los niveles infra-comunicativos. El punto de partida para el estudio del código gestual es pues el reconocimiento de la autonomía del comportamiento corporal en el interior del sistema comunicativo, y de la posibilidad de describirlo sin utilizar las pautas del comportamiento fonético” (137).
- (6) Lydia es posiblemente muy apegada a su padre porque le cuenta a Marco que ella era el orgullo de éste porque no se había quedado sólo de banderillera como él. Su dependencia amorosa del padre podría proyectarse en alguien relacionado con el mundo de los toros como es El Niño de Valencia, el novio que la “chulea”. Beauvoir señala que la sociedad crea a la mujer como un segundo sexo dentro de la jerarquía social en la que se le requiere que se olvide de ella misma y que ame [al hombre] (251). Es contra esta dependencia que ella lidia también.
- (7) Benigno se identifica plenamente con Alfredo, el amante menguante, diciendo que éste era “un chico gordito como yo”. Por lo que si Alfredo es un consolador ambulante, Benigno también lo es.
- (8) Estas coincidencias hacen de *Hable con ella*, “a melodramatic weepie, a genre that seems to endlessly repeat our melancholic sense of the loss of origins – impossibility hoping to return to an earlier stage which is perhaps most fundamentally represented by the body of the mother. [...] The fantasy of the meeting with the other that is always too late can thus be seen as based upon the utopian desire that it not be too late to remerge with the other who was once part of the self” (Williams 278-79). Esto explicaría por qué Benigno cree poder reencontrarse con Alicia al quedar en estado vegetativo y espera que su amigo Marco le hable, tal como lo observó cuidar de Alicia. Williams considera que estos filmes de excesos tienen la función de buscar soluciones a problemas culturales, posibilidad que, a mi parecer, debería ser ampliamente estudiada.
- (9) La canción “Cucurrucú paloma” es el lamento de la separación del ser amado. Esta melodía también nos recuerda la obra de Maya Angelou: *I know Why the Caged Bird Sings*, obra que narra el abuso del cuerpo femenino y de la recuperación de su voz.



(10) La obra inicial de los cuerpos femeninos que bailan solos en camisones blancos y donde un hombre de negro ayuda a una de ellas es “Café Müller”, obra que por su colorido se relaciona con la película *Amante menguante*, la cual cubre y descubre el clímax del filme principal. La alegre danza multicolor con que se termina es “Mazurca Fogo”. Las obras de Pina Baush van de la tristeza a la alegría, al subir y bajar el telón que enmarca la tragicomedia *Hable con ella*.

## Obras citadas

- Almodóvar, Pedro. *Hable con ella*. CA: Columbia TriStar Home Entertainment, 2002.
- Bynum, Caroline. "Why All the Fuss about the Body: A Medievalist's Perspective". *Critical Inquiry* 22.1 (1995): 1-33.
- Beauvoir de, Simone. *The Second Sex*. New York: Bantam House, 1952.
- Cixous, Hélène. "The Laugh of the Medusa". Trad. Keith Cohen y Paula Cohen. *New French Feminisms: An Anthology*. Eds. Elaine Marks e Isabelle de Courtivron. New York: University of Massachusetts Press, 1980. 245-64.
- Epps, Bradley S. "Entre la efusividad multicolor y la desaparición monocromática: melodrama, pornografía y abstracción en *Hable con ella*". *Almodóvar: el cine como pasión. Actas del congreso internacional "Pedro Almodóvar"*. Eds. Fran A. Zurián y Carmen Vázquez Varela. Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2005. 269-86.
- Gutiérrez Albilla, Julián Daniel. "Cuerpo, silencio y movimiento. La integración de Café Müller de Pina Baush en *Hable con ella*". *Almodóvar: el cine como pasión. Actas del congreso internacional "Pedro Almodóvar"*. Eds. Fran A. Zurián y Carmen Vázquez Varela. Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2005. 383-91.
- Kristeva, Julia. *Semiótica I*. 4 ed. Madrid: Espiral / Editorial Fundamentos, 2001.
- Rich, Adrienne. "Compulsory Heterosexuality and Lesbian Existence (1980)". *Journal of Women's History* 15. 3 (2003): 11-48.
- Seguin, Jean-Claude. "El espacio-cuerpo en el cine de Pedro Almodóvar o la modificación". *Almodóvar: el cine como pasión. Actas del congreso internacional "Pedro Almodóvar"*. Eds. Fran A. Zurián y Carmen Vázquez Varela. Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2005. 229-42.
- Smith, Paul Julian. "Only Connect". *Sight and Sound* 12.7 (2002): 24-7.
- Williams, Linda. "Film Bodies: Gender, Genre and Excess". *Feminist Film Theory: A Reader*. Ed. Sue Thornham. New York: New York University Press, 1999. 267-81.

