

Melodrama y “Cine de mujeres” español contemporáneo: el caso de *La vida secreta de las palabras*

Melodrama eta “emakumeen zinema” espainiar garaikidea: *La vida secreta de las palabras*-en kasua

Melodrama and Contemporary Spanish “Women’s Cinema”: the case of *La vida secreta de las palabras*

Leire Ituarte Pérez¹

zer

Vol. 17 - Núm. 32
ISSN: 1137-1102
pp. 141-156
2012

Recibido el 26 de noviembre de 2010, aceptado el 23 de abril de 2012.

Resumen

La vida secreta de las palabras de Isabel Coixet constituye un ejemplo modélico del auge y el reconocimiento del “Cine de mujeres” como género melodramático con voz propia en el panorama cinematográfico español actual. El presente ensayo propone un estudio exhaustivo de este filme a partir de los postulados de la Teoría fílmica feminista para apuntalarlo como claro exponente de un género marcado por la renegociación de las nuevas condiciones para la mujer en el melodrama contemporáneo.

Palabras clave: melodrama, feminismo, psicoanálisis, cine.

Laburpena

Isabel Coixeten *La vida secreta de las palabras* filmak ondo erakusten du “emakumeen zinema” deritzonak zer loraldi eta ezagutza duen oraingo zinema espainiarrean, berezko ahotsa duen genero melodramatikoko gisa. Saio honek filme honen azterketa sakon bat proposatzen du teoria filmiko feministaren oinarrien eskutik, melodrama garaikidearen baldintza berrien birnegoziazioen adierazgarri den genero horretan zurkaizteko herlaburuarekin.

Gako-hitzak: melodrama, feminismoa, psikoanalisisa, zinema.

Abstract

Isabel Coixet’s *La vida secreta de las palabras* is a good example of the increase and acknowledgment of “Women’s Cinema” as a melodramatic genre with its own voice in Spanish Cinema today. This essay tackles a thorough study of this film from the postulates of Feminist

¹ Universidad del País Vasco/Euskal Herriko Unibertsitatea, leire.ituarte@ehu.es

Film Theory to shore it up as a prime example of a genre marked by the renegotiation of the new conditions for women in Contemporary Melodrama.

Keywords: melodrama, feminism, psychoanalysis, cinema.

0. Silencio: voces extrañas²

La laureada³ *La vida secreta de las palabras* (2005) de Isabel Coixet es un melodrama intimista que pivota en torno a un enigmático personaje femenino, de nombre Hanna, una joven inmigrante de costumbres austeras, vida solitaria y poca disposición para el habla que procede de algún lugar de los países balcánicos y que padece una discapacidad auditiva. La protagonista, que trabaja largas jornadas en una fábrica de confección de bobinas de plástico, se ve repentinamente forzada a emprender un viaje obedeciendo a la petición expresa de la dirección de la empresa para que se tome unos días de vacaciones. Ante su incapacidad para sobrellevar una vida fuera de la rutina del trabajo, Hanna se ofrece voluntaria para hacerse cargo del cuidado de un trabajador malherido en un accidente laboral de una plataforma de gas cercana, que se encuentra postrado en una cama con pérdida temporal de la visibilidad en ambos ojos y quemaduras de tercer grado.

Durante su estancia en la plataforma al cuidado de Josef, la protagonista irá adaptándose a las duras condiciones de trabajo y la vida insular de los operarios de la compañía que habitan esta diminuta isla de metal y hormigón suspendida en medio del océano. Un inquietante lugar donde el silencio, tal y como vaticina la enigmática voz en off infantil que acompaña a las imágenes iniciales del accidente ocurrido en la plataforma, aparece atravesado por extrañas voces, palabras secretas y traumas inconcesables: "*En el fondo hay tan pocas cosas, millones y millones de litros de agua, rocas y gas; afecto, sangre, 100 minutos, 1000 años, cenizas, luz, ahora, ahora mismo, hace un rato. ¿Os lo he dicho antes verdad? Hay muy pocas cosas, silencio y palabras*".

Esta voz infantil muy pronto se revelará como una presencia fantasmática que tan sólo existe en el imaginario de Hanna, configurándose como una voz sin cuerpo que irá poniendo palabras a la intimidad y pensamientos de la protagonista⁴. Por su parte, el melancólico silencio de Hanna, codificado como síntoma y clave al enigma de la identidad de la protagonista, irá suscitando en Josef un extraño interés acrecentado por su ceguera temporal y el inquietante comportamiento de la joven. Poco a poco, la relación entre la enfermera y el paciente irá derivando en un juego de seducción y conocimiento mutuo en torno a un intercambio lúdico de preguntas y respuestas sobre la identidad de cada uno, que finalmente desembocará en la confesión de la traumática e inconcesable experiencia del pasado vivida por Hanna.

² Este artículo es resultado de un proyecto de investigación sobre Melodrama y "Cine de mujeres" español contemporáneo que ha contado con la colaboración y financiación del Departamento de Educación, Universidades e Investigación del Gobierno Vasco.

³ Este filme ha sido galardonado con varios premios de reconocido prestigio: XX Premios Goya 2006: Mejor película, mejor dirección, mejor guión original y mejor dirección de producción. XXI Festival Int. Cine Guadalajara (México): Mención especial. 16 Festival Cine Español de Nantes: Premio del Público. 2005 Premios Sant Jordi de Radio Nacional de España: Mejor película española. Medallas CEC 2006: Mejor película, mejor director, mejor guión original y mejor fotografía. IV Premis Barcelona 2006: Mejor directora, mejor película, mejor guión. XXI Premios Adirce: Premio Juan Antonio Bardem al mejor director y al mejor actor (Tim Robbins). 56 Fotogramas de Plata: Mejor película.

⁴ Como relata esta extraña voz infantil: "*Nunca ha visto mi cara pero soy su única compañía. Me ve con un peto de pana rojo y un jersey de cuello vuelto azul. El peto es siempre rojo y el jersey siempre azul. ¿Por qué? Ella no sabe por qué. El cabello es siempre distinto. Unas veces me llega por el hombro y otras, tengo que decirlo, es un corte de paje horrible...*"

1. Apuntes sobre Melodrama y “Cine de Mujer (es)”

Se puede decir que *La vida secreta de las palabras* toma como eje y enigma central del relato fílmico la problemática subjetividad del personaje femenino protagonista de la historia, valiéndose de un formato narrativo que moviliza en buena medida las convenciones melodramáticas de lo que la Teoría fílmica feminista ha acuñado bajo la categorización de “Cine de mujer”. Aunque éste no sea lugar para abordar los pormenores y dificultades conceptuales que han acompañado a la catalogación de este término como género melodramático por derecho propio ni para el debate en torno a las fugas e intersecciones entre el Melodrama y el “Cine de mujer” o “Cine de mujeres”, sí conviene recordar que su categorización, en palabras de Pam Cook (1983: 20)⁵, define tradicionalmente un género “...que demanda una protagonista femenina central que es el sujeto activo del deseo en lugar de objeto del deseo masculino”. Un género, añade la autora, que presenta una dificultad para la narrativa clásica que tan sólo puede contenerse o canalizarse mediante la problematización del punto de vista de la protagonista, representado a partir de escenarios femeninos como la paranoia o la histeria, muy habituales en este tipo de filmes. Mary Ann Doane (1987: 3), quien por su parte presentaría, años más tarde, una definición más ajustada para la etiqueta de “Cine de mujer” fundamentando la categorización del género melodramático en la centralidad de la orientación hacia una audiencia femenina⁶, referirá además que los filmes englobados bajo esta etiqueta aparecen caracterizados por un conjunto de constantes comunes entre las que destaca el protagonismo femenino dominante, el acceso de la protagonista a ciertos privilegios tradicionalmente masculinos como la enunciación del discurso fílmico y el punto de vista –el ejercicio escópico de la mirada femenina–, la centralidad narrativa de la subjetividad femenina así como el tratamiento dramático de problemas culturalmente codificados como propios de las mujeres.

A este sumario recuento habría que añadir que, ya en las últimas décadas de la natural evolución historiográfica en la categorización del “Cine de mujer”, se sumaría el factor fundamental de la producción fílmica realizada por las propias mujeres (Mercer&Shingler 2004: 27). La progresiva incorporación de la mujer al ámbito de la producción fílmica se convierte en los años 90 en el fundamento del cambio de énfasis de la recepción y el protagonismo del personaje femenino propios del

⁵ Curiosamente Cook desplaza el tradicional término “Woman’s film” por el de “Women’s Picture” que aquí traducimos como “Cine de mujeres”.

Mercer y Shingler (2004: 34-36) por su parte, ofrecen un breve recuento historiográfico de los factores que intervinieron en el proceso de categorización del “Cine de mujer” como género melodramático por derecho propio una vez que la asociación entre el melodrama y el “Cine de mujer” se hiciera efectiva en los años 80 y que el melodrama fuera repensado como un género mayormente dirigido a una audiencia femenina.

⁶ En su célebre *The Desire to desire* (1987), el “Cine de mujer” aparece categorizado como un género por derecho propio del cine de Hollywood que abarca un arco cronológico que comienza en el cine mudo y termina en los años 60, con su máxima concentración de filmes durante la década de los 30 y 40. La orientación a una audiencia femenina queda resaltada como característica central del género en la medida en que convierte al “Cine de mujer” en un laboratorio con enormes posibilidades para el estudio de los procesos de inscripción de la subjetividad y el deseo femenino que configuran los modos de ver de las mujeres en el cine.

"*Woman's film*" a la autoría femenina y de la consiguiente bifurcación terminológica que inaugura una nueva categorización anglosajona para un Cine realizado por mujeres – "*Women's Cinema*"⁷-. Una intersección genérica clave en la genealogía del término que cabe registrar bajo el término aglutinante "Cine de mujer(es)" y donde hemos de enmarcar a *La vida secreta de las palabras*.

1.1 Una de médicos y enfermeras: los "Filmes del discurso médico"

La adscripción del filme a la acepción más reciente de la categoría "Cine de mujeres", en cualquier caso, no desautoriza su filiación con la vertiente más tradicional del subgénero melodramático. No es difícil reparar en que el relato fílmico presenta una curiosa variación del tradicional esquema del subgénero de los "filmes del discurso médico"⁸ (Mary Ann Doane, 1987: 38-39), que habitualmente reproduce un escenario narrativo donde un doctor hace alarde de sus dotes curativas y sagaz ojo clínico para tratar a una paciente enferma con algún tipo de patología física o psíquica. Uno de los rasgos más característicos de esta modalidad subgenérica del "Cine de mujer" hollywoodiense es, precisamente, la asociación explícita de la mujer con lo patológico dado que en la mayor parte de los casos la protagonista femenina adolece de alguna enfermedad mental –depresión, ataques nerviosos, histeria, catatonía, amnesia, psicosis...- con tendencia a somatizarse en algún tipo de disfunción física o funcional que se manifiesta como particularidad sintomática del personaje femenino. Mary Ann Doane (1987: 39) señala además que en esta modalidad del "Cine de mujer" la habitual difusión de los límites entre lo psíquico y lo somático suele actuar también como resultado de un trastorno o disfunción en el tratamiento convencional -la tradicional fetichización- del cuerpo femenino en el cine clásico de Hollywood. De esta suerte, el cuerpo femenino dejaría de comparecer como superficie cosmética para configurarse como síntoma de una patología psíquica femenina más profunda que se manifestaría de forma latente, codificada o encriptada a través del cuerpo. Esta tendencia obedece a una estrategia de asociación entre la vertiente patológica del personaje, su desvío del tradicional narcisismo femenino y la particular apariencia física deficiente o, en su defecto, no placentera de la protagonista. La figura del doctor, comparecería, precisamente, para curar dicha patología y desentrañar así el "enigma" de la feminidad mediante la descodificación del síntoma y la aplicación de la terapia curativa del habla conducida a la paulatina conquista y re-erotización de la mujer enferma. Las resonancias freudianas en la narrativización del tradicional "enigma" de la feminidad tendrían aquí como telón de fondo la escenificación subliminal de la ansiedad y problemática masculina frente al "oscuro continente" de la sexualidad femenina.

A pesar de la inicial "despecularización" del cuerpo femenino en este tipo de filmes la relación entre el doctor y la paciente suele articularse, por tanto, en torno a

⁷ Este término, claro está, vendría a marcar una diferencia fundamental respecto al tradicional "Cine de mujer" – "*Woman's film*" - entendido como categoría melodramática referida a aquella producción hollywoodiense, mayormente a cargo de una realización masculina, pero orientada a una audiencia femenina.

⁸ Para una revisión pormenorizada de esta modalidad subgenérica del "Cine de mujer" véase DOANE, Mary Ann (1987: 38-69).

un juego de seducción derivado del régimen erótico/escópico del propio proceso de conocimiento y descodificación del “enigma” freudiano de la feminidad⁹. Un enigma que casi siempre aparece codificado como una patología sintomática que actuaría como resonancia y/o proyección de las “deficiencias” y problemática de la sexualidad femenina. Es relevante recordar que la lógica del síntoma, tal y como señala Doane (1987: 40) suele apuntalarse en torno a la dialéctica entre la visibilidad e invisibilidad de la patología de la histeria que inspira la representación topográfica del cuerpo femenino concebido como superficie somática donde comparece el retorno de lo reprimido. La tarea del doctor consistiría precisamente en aplicar el ojo clínico, en traer a la luz aquella vertiente de la patología femenina que permanece oculta o latente con el ánimo de exteriorizar o hacer visible aquello que escapa a la vista. De esta suerte el proceso curativo se activa mediante el ejercicio escópico de la mirada masculina sobre el cuerpo femenino configurado como objeto principal del escrutinio médico, afianzando su representación como cuerpo histérico –como enigmática superficie textual donde el retorno de lo reprimido comparece transformado en síntoma corporal- en un proceso orientado hacia la progresiva transformación de la mirada médica en mirada erótica y la consiguiente “cura” de la mujer enferma –léase su tradicional conversión en eventual objeto especular-.

1.1.1 El juego de identidades

La vida secreta de las palabras reproduce y subvierte a un tiempo este formato tradicional al situarnos frente a un escenario dramático que no sólo trastoca la clásica asignación de los roles de género de los “filmes del discurso médico”, sino que además ofrece un particular trastorno de los atributos que suelen caracterizar a dichos roles. Lo primero que llama la atención es que la habitual dramaturgia en torno a la paciente femenina y el doctor característica del subgénero sufre aquí una ligera variación que nos sitúa frente a una historia que gira en torno a la peculiar relación entre una enfermera que hace tiempo que no ejerce su profesión y su paciente enfermo. Lo más curioso de esta variación estriba, precisamente, en que dentro de este cuadro de *dramatis personae* la relación entre el paciente y la enfermera se funda, a su vez, en una extraña inversión de roles que asigna al personaje de Josef, quien *a priori* encarnaría la figura del paciente enfermo, el tradicional ejercicio del “discurso médico” por medio del cual el protagonista, temporalmente ciego e inmóvil por causa del accidente, trata de descifrar los pormenores de la inquietante identidad de su enfermera. El habitual escrutinio escópico del cuerpo y la identidad femenina que ejerce el ojo clínico masculino en este tipo de filmes se transfiere así al personaje que ejerce de paciente –un rol tradicionalmente reservado a la mujer-; un personaje que, en esta ocasión, ha sido además expropiado del atributo primordial

⁹ Aunque como señala Geoffrey Nowell-Smith (1977:116), en el melodrama, *la feminidad, dentro de los términos del argumento, no sólo es desconocida sino incognoscible. Dado que la sexualidad y la eficacia social sólo son reconocibles en una forma ‘masculina’, las contradicciones a las que se enfrentan los personajes femeninos se plantean de un modo más intensamente problemático desde el principio*”. Traducción propia (“Femininity, within the terms of the argument, is not only unknown but unknowable. Since sexuality and social efficacy are recognisable only in a ‘masculine’ form, the contradictions facing the women characters are posed in more acutely problematic form from the outset).

de la mirada. Precisamente su incapacidad para ver parece incentivar el deseo de Josef por conocer el aspecto o la apariencia física de su nueva enfermera, un deseo acrecentado por la extrema curiosidad que le suscita el extraño comportamiento y la enigmática identidad de Hanna. Durante su primer encuentro en el interior de la enfermería de la plataforma donde yace Josef, la conversación con Hanna aparece fuertemente marcada por el intimidatorio juego de seducción del protagonista y su irreprimita curiosidad – alimentada por su incapacidad para ver– por todo lo relacionado con el aspecto y los pormenores de la identidad de la joven. Frente al incisivo interrogatorio de su paciente la reticencia de Hanna a desvelar información sobre sí misma no hará sino incentivar la curiosidad de Josef: -“¿No se llamará usted Cora por casualidad verdad?; -“No”; -“¿Cómo se llama?”; (Silencio de Hanna); -“Creo que ahora que me ha cogido la polla y estoy meando ante usted podríamos decirnos nuestros nombres o incluso empezar una nueva vida juntos, casarnos, tener un par de hijos...¿De dónde es usted?, ¿Está casada?, ¿Tiene novio, novia?, ¿Prefiere el día o prefiere la noche?, ¿Prefiere los hombres circundados o cree que en el fondo da igual? (Silencio de Hanna); -“Me gusta su acento, ¿Qué es sueco, ruso?”; Y Hanna impertérrita, con su discurso clínico: -“Dentro de unas horas le pondré otro calmante, ¿Tiene hambre?”; Josef: -“¿Es rubia? ...seguro que es rubia, tiene voz de rubia, como de mantequilla y canela, como esas galletas danesas que se venden en cajas azules de metal (...) ¿Seguro que no se llama Cora? (...) ¿No piensa decirme su nombre?; finalmente Hanna, resuelta a no soltar prenda, responde: -“Cora, puede llamarme Cora y soy pelirroja”.

Durante este primer encuentro la fantasía de seducción de Josef nace de la censura, del deseo insatisfecho de ver aquello que no puede ver y de conocer aquello que se resiste al conocimiento. Sus elucubraciones acerca de los pormenores de la identidad y el aspecto físico de Hanna se convierten así en producto de la construcción fantasiosa de un objeto sexual diseñado a la medida de un deseo censurado por su incapacidad para ver. Con cada pregunta el protagonista articula así su tentativa de visualización de una fantasía femenina hecha a la medida de su deseo insatisfecho. No es casual que los abundantes primeros planos del rostro lacerado del personaje de Josef, magistralmente encarnado por el actor Tim Robbins, se recreen en la impotencia de una mirada incisiva y ciega, una mirada enajenada y perdida que busca transferir el poder masculino de la mirada al poder inquisitivo del lenguaje. Con su pertinaz interrogatorio Josef tratará de desentrañar así aquello que escapa a su control escópico mediante el uso de un lenguaje incisivo que le permita aprehender y visualizar mediante la palabra aquello que es objeto de su deseo. Pero lo que el filme ratifica, en último término, es que el poder de la mirada en el cine resulta mucho más eficaz y certero que el poder del lenguaje, y que la identidad femenina siempre se construye sobre los falsos cimientos de una mascarada¹⁰ tras otra, tal y como demuestra la perseverante estrategia de silencio y la falsa identidad con la que finalmente Hanna se presenta a Josef: “Cora, puede llamarme Cora y soy pelirroja”.

Si tenemos en cuenta que como señala Kaja Silverman (1984: 135), “permitir que el sujeto femenino sea visto sin que sea oído significaría activar los códigos hermenéuticos y culturales que definen a la mujer como ‘el oscuro continente’, inaccesible a una interpretación masculina definitiva. Permitirle ser oída sin ser vista

¹⁰ Sobre la feminidad como mascarada puede consultarse el ensayo clásico de RIVIÈRE, Joan (1929).

sería incluso más peligroso puesto que entorpecería el régimen especular sobre el que depende el cine hegemónico; la situaría más allá del control de la mirada masculina (...) De hecho, expropiar al sujeto femenino del cuerpo de esta manera significaría desafiar toda concepción por medio de la cual la hemos conocido puesto que es precisamente como cuerpo como es construida”¹¹, se podría decir que, a priori, *La vida secreta de las palabras* apunta a una trasgresión femenina de naturaleza doble. Pues si la disfunción escópica de Josef desactiva, en buena medida, la tradicional concepción del sujeto femenino como cuerpo e imagen especular, el pertinaz mutismo de Hanna desautoriza definitivamente toda tentativa hermenéutica masculina de descodificación del “enigma” -el “oscuro continente”- de la feminidad. Inaccesible a la vista y al oído masculino –desautorizados los regímenes escópicos y auditivos tradicionales del cine- la identidad de la protagonista, inicialmente expropiada de cuerpo y voz, queda convertida en puro espectro y simulacro de la feminidad.

1.1.2 El despertar sexual

En este juego inicial de falsas identidades femeninas la pelirroja Cora actúa así como la máscara cosmética y narcisista –la proyección alegórica del yo-ideal- con la que Hanna tratará de ocultar su verdadera identidad. Una identidad caracterizada por sus extrañas idiosincrasias, su anodino aspecto físico, su deficiencia auditiva –marcada no sólo por la sordera que la mantiene convenientemente desconectada del mundo sino por la recurrente presencia/ausencia fantasmática de una extraña voz infantil-, una clara tendencia al mutismo, por no hablar de un acento ilocalizable, y sus austeros gustos culinarios. Durante una de sus lacónicas conversaciones con Josef, éste le preguntará: “¿Qué le gusta comer Cora?”; -“Me gusta el pollo”; -“Aleluya! esta es la primera información que me da aparte de que es pelirroja, cosa que dudo. Estoy muy emocionado. ¿Pollo y qué más?”; -“Arroz, arroz blanco y manzanas”; -“Ya, y ¿qué más?”; (Silencio y expresión de incomodidad de Hanna) -“Nada, nada más”; -“¿Nada más?, ¿Sólo come eso?, Venga, no puede ser!; ¿No le gusta el chocolate?, ¿No siente debilidad por las barritas de coco bounty?, las pipas, los cacahuets con miel? (...) Vamos Cora!, ¿Qué le pasa Cora?, ¿Dónde ha estado escondida?”.

Precisamente los pequeños y extraños hábitos y particularidades que perfilan la enigmática caracterización de Hanna apuntalan una representación patológica del personaje femenino que tiene como telón de fondo la disfunción sexual y la falta de narcisismo femenino, dos de los *leitmotifs* centrales en este tipo de filmes. La cartografía de pequeñas idiosincrasias que caracterizan a la protagonista de *La vida secreta de las palabras* se perfila, de hecho, como proyección sintomática de la inapetencia sexual o una disfuncionalidad del deseo femenino derivada de una experiencia traumática del pasado que tan sólo al final del filme nos será desvelada. Ante

¹¹ Traducción propia (“To permit the female subject to be seen without being heard would be to activate the hermeneutic and cultural codes which define woman as a ‘dark continent’, inaccessible to definitive male interpretation. To allow her to be heard without being seen would be even more dangerous, since it would disrupt the specular regime upon which mainstream cinema relies; it would put her beyond the control of the male gaze(...) Indeed, to dis-embodify the female subject in this way would be to challenge every conception by means of which we have previously known her, since it is precisely as body that she is constructed”).

esta confesión el propio Josef no podrá reprimir la tentación de asociar jocosamente los austeros gustos culinarios de Hanna con la castidad sexual: *"Usted es Cora, hermanita de la orden del pollo y del arroz, Cora, hermanita de los desamparados (...); ¿Qué clase de pelirroja es usted? ¿Loreal, gena, o de verdad?; no, no es monja, una monja me hablaría..."*. No parece casual que, tras este episodio, el revelador plano que muestra a Hanna sentada en las escaleras del pasillo que separa la enfermería de la cocina degustando con imparable voracidad los restos de la comida de Josef inaugure el comienzo del gradual despertar sexual y la activación del deseo femenino de la protagonista¹².

La terapia de seducción e intercambio de confidencias de Josef comenzará a mostrar su eficacia precisamente a partir de este momento, tal y como revela el contenido de algunas de las escenas que siguen a este episodio. Durante una de las rutinarias curas de limpieza de las quemaduras de Josef, Hanna formula por primera vez una pregunta que delata una mayor predisposición al habla y una actitud más receptiva frente al juego de seducción de su paciente: *"¿Por qué me llama Cora?"*; *"Oh!, tú no me das ni un gramo de información, sólo unas mentiras absurdas, pollo, arroz, manzanas...y quieres que te cuente mis pequeños secretos. Oh, no! Lo siento, esto no va así. Cuéntame algo sobre ti, dame alguna información y te hablaré de Cora"*.

El discurso lúdico de seducción de Josef, entrecortado por el dolor que le produce el protocolo de limpieza de las quemaduras de su cuerpo lacerado, obedece aquí a un juego sadomasoquista del deseo (*"Me tienes en tus sexys manos de látex Cora, soy todo tuyo..."*) donde, por primera vez, Hanna comienza a tomar parte activa en el intercambio de roles de poder. Ella, no pudiendo reprimir su curiosidad, le confiesa: *"Soy sorda. Llevo un aparato para oír, cuando no quiero escuchar algo lo desconecto. Entonces no oigo casi nada"*; *"Es de nacimiento?"*; *"No"*; *"¿Puedo preguntar qué te pasó?"*; *"No, no puede"*.

La progresiva receptividad de Hanna ante la terapia de seducción de Josef delata la apertura de la protagonista a un nuevo imaginario del deseo femenino que comienza a vislumbrarse también, durante este juego de intercambio de confidencias, en el acusado interés y su lacrimógena reacción infantil cuando Josef le relata la melodramática historia de amor imposible de la enfermera Cora. En el transcurso de las siguientes escenas ella irá mostrando un cambio de actitud que se manifestará en una mayor elocuencia, en el incremento de su sentido del humor -y las esporádicas sonrisas- así como en la progresiva activación de la mirada. Cuando Josef le dice: *"La fiebre me das tú! Lo siento, ya me callo, hoy no pienso molestarte con mis chorradas"*, ella le responde jocosamente con una sonrisa: *"¿Qué pena, justo ahora que empezaban a divertirme, me imagino que tienes 15 años..."* Más adelante, mientras ella le suministra una inyección de calmantes, él le susurra semi-dormido: *"¿Con qué querrías soñar tú Cora, conmigo? (...) los dos solos en una"*

¹² La correlación entre el incremento gradual del apetito de la protagonista, el progresivo despertar de su apetencia sexual y su predisposición para la comunicación y el habla se irá haciendo patente a lo largo del filme. Así se hará notar en la escena desarrollada en la cocina durante uno de los almuerzos de los operarios cuando estos increpan al cocinero Simon por la comida que les prepara. Para sorpresa de todos la silenciosa Hanna intervendrá en defensa de Simon al afirmar tajantemente: *"Yo creo que es lo mejor que he probado en toda mi vida"*, mientras devora con un apetito voraz el plato de uno de sus compañeros de mesa.

isla tropical abrazados, con nuestro sudor mezclándose sin que nada importe. Sólo tú y yo, Cora, sólo tú y yo...”. Después de arrojarse ella permanece observándole ensimismada pensando que está dormido, pero él intuye que ella le está mirando: -“¿Me estás mirando Cora?; -“No”; -“¿Seguro? Yo creo que sí. Ya empiezas a mentirme, eso quiere decir que te gusto un poco...”. Muy pronto Hanna comenzará a verbalizar tímidamente su deseo por Josef, tal y como revela la escena en la que la protagonista, a solas en su habitación y con el oído pegado al mensaje de amor que la antigua amante del protagonista dejó grabado en el contestador de su teléfono móvil, recita como una letanía que se repite una y otra vez: “Te quiero, Te quiero, Te quiero...”

2. Cuerpos textuales: el escenario femenino de la histeria

En *La vida secreta de las palabras* el despertar gradual del deseo femenino como respuesta a la terapia curativa del habla se enmarca así en el tradicional formato narrativo del “Cine de mujer” que reproduce la caracterización patológica del personaje central femenino en base a un enigma inicial que actuará como resonancia de una experiencia traumática del pasado de la protagonista. La representación de dicho trauma, en tanto que retorno de lo reprimido que comparece a modo de síntoma recurrente o compulsivo de algún tipo de disfunción o represión sexual -o del trastorno de la propia condición femenina de la protagonista- obedece aquí a una caracterización histerica del cuerpo femenino que apunta, en última instancia, a la imposibilidad de una representación coherente de la propia subjetividad femenina (Doane, 1987: 46). De esta suerte, el enigma de la doble identidad de Hanna/ Cora, una identidad que, según referimos, fluctúa entre la realidad y la ficción -o la construcción ficticia de “otra” identidad femenina- terminará por conducir a Josef a un callejón sin salida pues la “verdadera” identidad de la protagonista siempre se reinscribe, a modo de palimpsesto, sobre “otra” identidad femenina a la que el protagonista nunca tiene acceso. Por eso, cuando por fin Hanna, frente a la expresión de infinito dolor de Josef, termina de relatar los pormenores de la traumática experiencia que vivió en su reclusión en el hotel durante la guerra de los Balcanes -las vejaciones sexuales, los asesinatos, torturas y violaciones de las mujeres, la crueldad de los soldados y el lento sufrimiento y muerte final de su amiga- sabremos que la protagonista, en su inconsolable duelo melancólico por la amiga perdida, ha usurpado su nombre. Cuando tras el espeluznante relato de Hanna, Josef le pregunta mientras se funden en un abrazo: -“¿Cómo se llamaba tu amiga?; ella le responderá entre sollozos: -“Hanna”.

2.1 El cuerpo femenino como síntoma

La codificación de la identidad de Hanna en torno a la referida constelación de síntomas femeninos -melancolía, pérdida del apetito, compulsivos hábitos de higiene¹³, disfunción auditiva y dificultad para la comunicación, desconexión y pérdida del interés por el mundo, trastorno del narcisismo femenino, disfunción o represión sexual, etc...- demuestra hasta qué punto la narrativización de la subjetividad

¹³ Como el hecho de que Hanna muestre la extraña manía de lavarse las manos con una pastilla de jabón de almendras que desecha después de cada lavado.

femenina en el "Cine de mujer" se configura en torno al tradicional escenario de la histeria femenina. Pues en la mujer histérica, como apunta Doane (1987: 43), el síntoma, en tanto que signo inscrito sobre el cuerpo femenino, es testimonio de la extremada cercanía o complicidad somática entre psique y cuerpo que vendría a excluir la posibilidad del deseo femenino: "*Dado que el deseo está constituido por las operaciones de la sustitución y el desplazamiento en relación a un objeto, a la histérica, con sus síntomas inscritos sobre su cuerpo, le es negado todo acceso a una subjetividad deseante. Tan sólo podrá vanamente (...) tener el deseo de desear*"¹⁴. En la misma línea Pam Cook (1983: 20) refiere que la narrativización de la patología femenina en el "Cine de mujer" suele fomentar que "*su deseo sea a menudo presentado como síntoma, resultante de una enfermedad mental y física (...) de tal manera que su cuerpo se convierte en enigma, un acertijo que debe ser leído por sus síntomas, en lugar de en objeto para la contemplación erótica. Este cuerpo histérico es inaccesible al protagonista masculino, a menudo un doctor o psiquiatra que falla en comprenderlo adecuadamente, en explicarlo o curarlo (...) Por lo tanto, éste amenaza con escapar al control masculino*"¹⁵.

En cualquier caso, el síntoma histérico femenino, en tanto que retorno recurrente de lo reprimido, suele manifestarse también como la clave o la puerta de acceso al enigma mismo de la feminidad, como la llave para la clarividencia hermenéutica del doctor y la eventual "cura" de la paciente enferma. Referíamos que la caracterización histérica de la mujer en los "filmes del discurso médico", inicialmente relocaliza al cuerpo femenino no tanto como espectáculo erótico sino como un manuscrito encriptado presto para la interpretación de aquél que trata de dominar y controlar la subjetividad femenina. Sin embargo, la progresiva descodificación masculina del enigma de la feminidad, decíamos también, suele ir paralela no sólo a la re-erotización del cuerpo femenino sino a la reactivación y debida contención del deseo y la sexualidad femenina. Un atento seguimiento al cuadro sintomático de Hanna a lo largo del filme muestra una evolución del personaje que se perfila a partir de la imposibilidad y/o represión inicial del deseo femenino, pasando por el gradual despertar del "deseo femenino de desear" hasta la manifestación expresa del deseo y la sexualidad femenina que sigue a su durísimo monólogo de confesión. En el momento climático de la famosa escena en la que se nos revela el trauma, la protagonista se desabrocha la blusa para mostrarle a Josef las brutales cicatrices dejadas por los numerosos cortes que atraviesan toda la parte frontal de su tronco superior. Dada la ceguera del protagonista, Hanna tomará sus manos para guiarle en la palpación cartográfica de las cicatrices impresas en su torso y pechos en una escena cargada de tanto erotismo como dolor. Una escena que finalmente desembocará en la imagen de ambos fundiéndose en la primera manifestación física de su atracción sexual y su sufrimiento compartido.

¹⁴ Traducción propia ("*Because desire is constituted by the operations of substitution and displacement in relation to an object, the female hysteric, her symptoms inscribe don her body, is denied any access to a desiring subjectivity. She can only futilely and inelegantly (...) desire to desire*").

¹⁵ Traducción propia ("*Her desire is often presented as symptom, resulting in mental and physical illness (...) so that her body becomes an enigma, a riddle to be read for its symptoms rather than an object of erotic contemplation. This hysterical body is inaccessible to the male protagonist, often a doctor or psychiatrist who fails to understand it adequately, to explain it, or to cure it (...) Thus it threatens to slip out of male control*").

2.1.1 La terapia curativa del habla

Esto demuestra hasta qué punto en los “filmes del discurso médico” las posibilidades del éxito de la “cura” de la protagonista -léase, la “des-histerización” de la mujer y la posibilidad de contención del deseo y la sexualidad femenina- y el subsiguiente cierre narrativo suelen ser proporcionales a su predisposición para acceder a la “terapia del habla”. Como bien ilustra *La vida secreta de las palabras*, en este tipo de filmes “*la ascensión de la mujer de la posición de narradora se constituye como terapéutica, como componente esencial de su cura*” (Doane, 1987: 53). El flujo narrativo suele aparecer, por tanto, encauzado a que la mujer hable, a que la mujer verbalice, a que la mujer recuerde, a que la mujer cuente y rememore. Una tendencia en la que, como bien demuestran los inquisitivos e insistentes interrogatorios a los que Josef somete a Hanna, la “invitación” a la narración femenina no estaría exenta de violencia. Después de salir del hospital, una vez curado de sus heridas y su temporal ceguera, Josef toma un vuelo a Copenhague para entrevistarse con la antigua consejera de Hanna con la esperanza de que ésta pueda revelarles su paradero.

Durante la entrevista él le relata: -“*Conocí a Hanna, fue mi enfermera. Pero nunca llegué a verla*”; ella con actitud irónica le responde: -“*¿Quiere ver una fotografía suya para ver si es tan bonita como su voz*; él desconcertado le responde: -“*No*”; -“*No, usted no ha venido hasta aquí para pedirme una fotografía*” (...); -“*Ella me contó lo sucedido en el hotel pero sé que hay algo más...sé que hay muchas cosas que no me dijo y que me gustaría saber*”; - “*Y quiere que yo se las diga, ¿No tuvo ya su ración de horror?, ¿Qué más quiere, qué es lo que realmente quiere?, ¿No leyó los periódicos durante los diez años de guerra?*”; -“*Pues no lo sé, yo...Creo que quiero pasar el resto de mi vida con ella*”; - “*Ah! El resto de su vida con ella, Qué romántico! Pasar el resto de su vida con una refugiada de una guerra que todo el mundo ha olvidado. ¿Con una mujer a la que ni siquiera ha visto? Con una mujer de la que sólo sabe que ha sufrido cosas que ni usted ni yo seríamos capaces de soportar. ¿Ha pensado que quizá lo único que Hanna necesita es que la dejen en paz?*”; - “*Sí, lo he pensado, pero sé que me necesita y yo a ella. Lo sé*”. Ella le pide entonces que le acompañe a los archivos y le entrega una cinta de video: -“*Esta es Hanna. Aquí está todo lo que quiere saber. Si sus sentimientos son verdaderos, ¿Cree usted que eso le da derecho a ver esta cinta sin el consentimiento de Hanna?, ¿Sabe cuántas Hannas hay aquí?, ¿Cuánta sangre?, ¿Cuántas muertes?, ¿Sabe cuantísimo odio hay en estas cintas?, ¿Sabe por qué las guardamos? (...) Han pasado diez años, ¿Quién recuerda lo ocurrido en los Balcanes? Los supervivientes, los que por alguna argucia del destino han sobrevivido para contarlos, si es que pueden. Los que se avergüenzan de haber sobrevivido, como Hanna. Esa es la ironía, si puede llamarse así, la vergüenza que sienten los que consiguen sobrevivir. Y esa vergüenza que es más grande que el dolor, que es más grande que cualquier cosa, puede durar para siempre*”

La resistencia inicial de Hanna a someterse a la terapia curativa del habla denuncia así la vergüenza y el dolor de una experiencia traumática inconfesable. El *leitmotiv* de la pérdida del habla, el mutismo o la afasia del personaje femenino, como resultado de un trauma psíquico, y su posterior sometimiento a la cura terapéutica del habla es, refiere Doane (1987: 56) un elemento caracterizador de los “filmes del

discurso médico" pero como recuerda la autora, el fenómeno de la mujer muda es tan sólo un ejemplo extremo de una estrategia más generalizada por la que estos filmes simultáneamente ofrecen a la mujer el acceso a la narrativa y se lo arrebatan. La reticencia narrativa de la mujer, su amnesia, silencio o mutismo actúan todos ellos como justificaciones para enmarcar su discurso en la narración masculina. La retahíla de recriminaciones que la antigua consejera de Hanna hace a Josef en el transcurso de su entrevista no hace sino denunciar la violencia simbólica implícita en la imperiosa insistencia de Josef por tener acceso al conocimiento y el control de la terrible "narrativa" de Hanna.

2. 1.2 Cuerpos que hablan, voces sin cuerpo

Plenamente operativos en el filme están los dos aspectos centrales de la histeria típicos del subgénero que, según Doane (1987: 66), resultan relevantes para la incorporación final de la mujer al discurso médico: 1) La caracterización de la histeria como mecanismo de conversión que utiliza el cuerpo femenino como espacio de inscripción de sus signos y 2) la fuerte conexión entre la narratividad y el cuerpo femenino. Los "filmes del discurso médico" se caracterizan, de hecho, por una particular narrativización del cuerpo femenino que pone en primer término la incapacidad o dificultad de la mujer para hablar al hacer de los síntomas corporales los verdaderos locutores de una narrativa que dejaría ausente a la mujer como sujeto del discurso. De esta suerte, el cuerpo femenino actuaría como superficie y vehículo del discurso histérico dispersando y confinando dicho discurso sobre un cuerpo despecularizado pero, finalmente, sujeto al control, la interpretación y la descodificación de la mirada clínica del doctor que ha de garantizar la cura de la paciente enferma. Este es, ya lo hemos visto, el patrón que sigue la caracterización del personaje de Hanna, un patrón, decíamos, sujeto a ciertas restricciones y en cierta medida frustrado, por el que finalmente la protagonista accederá progresivamente a someterse a la "cura del habla", obedeciendo a un proceso que, según referíamos, sintonizaba la evolución de la "cura" con la gradual especularización/re-erotización del sujeto femenino y con el progresivo despertar del deseo y la sexualidad femenina.

Pero la vigencia de la tradicional concepción del cuerpo femenino como vehículo de la histeria –como superficie atravesada por "el retorno de lo reprimido" histérico femenino- adquiere en *La vida secreta de las palabras* una dimensión hiperbólica que va más allá de la problemática representación del cuerpo y de la sexualidad femeninas. Pues aquí la histeria femenina se proyecta sobre el propio texto fílmico obedeciendo a lo que Geoffrey Nowell-Smith (1977: 113-119) designa como un proceso de somatización textual que vendría a filtrar el exceso melodramático que la acción narrativa no es capaz de contener o canalizar. Según refiere este autor, del mismo modo en que en la histeria (y más específicamente en lo que Freud denomina como la "conversión histérica) lo reprimido retorna a modo de síntoma somático -un retorno de lo reprimido que comparecería no en el discurso consciente sino en el cuerpo de la paciente histérica-, en el melodrama aquello que excede lo que permite la expresión del discurso o la acción de los personajes se desplaza o somatiza en el conjunto del cuerpo textual¹⁶ donde la música, el sonido y la puesta en escena, más

¹⁶ En la misma línea de argumentación señala Doane (1987: 45): "*La histeria frecuentemente atribuida a*

allá de intensificar la emoción melodramática de la acción, vendrían a sustituirla simbólicamente¹⁷. En este sentido se puede decir que en *La vida secreta de las palabras* muchos de los enigmáticos ingredientes de la puesta en escena y el sonido que, en la composición de la particular ambientación del filme, rebasan el carácter realista de la narración¹⁸ actuarían como resonancia y/o apéndice sintomático del cuerpo histórico femenino. La propia localización y aislamiento de la plataforma de gas –una isla artificial perdida en medio del océano– donde transcurre la mayor parte de la acción del filme se configura aquí como desplazamiento metafórico y resonancia de la idiosincrasia insular y melancólica de Hanna. Como un espacio simbólico donde lo único que parece acontecer es el imparable embate de las olas que uno de los operarios trata de cuantificar inútilmente. Espacio que, al igual que Hanna, irá somatizando su particular retorno de lo reprimido, al compás del ruido sordo de la maquinaria de extracción en reposo que late bajo el placentero sonido del oleaje¹⁹: “*En el fondo hay tan pocas cosas, millones y millones de litros de agua, rocas y gas; afecto, sangre, 100 minutos, 1000 años, cenizas, luz, ahora, ahora mismo, hace un rato. ¿Os lo he dicho antes verdad? Hay muy pocas cosas, silencio y palabras*”.

En el mismo sentido se puede decir que la enigmática voz en off de la niña que recita estas palabras al comienzo del filme actuaría como manifestación sintomática o “conversión histérica” del texto fílmico en cuya superficie se proyectan “las extrañas voces” interiores de la protagonista. Voces extrañas, esporádicas, inconfesables y secretas que atraviesan la superficie del texto fílmico para usurpar el silencio de Hanna y la narración de la historia²⁰, y que se desvanecerán finalmente de un modo casi tan imperceptible como el juego de palabras ocultas que van desapareciendo,

la protagonista femenina en el cine de mujer suele proliferar, efectuando una “conversión histérica” generalizada del texto como cuerpo de significantes”. Traducción propia (“*The hysteria frequently attributed to the female protagonist in the woman’s film often proliferates, effecting a more general ‘hystericization’ of the text as a body of signifiers*”).

¹⁷ Un ejemplo claro de esta contaminación histórica del texto fílmico lo encontramos en una de las imágenes inaugurales del filme que muestra a Hanna, tras una de sus cotidianas jornadas de trabajo, saliendo de la fábrica. El espectador toma conocimiento de la deficiencia auditiva de la protagonista en el mismo instante en el que el sonido diegético de la escena mimetiza el silencio de la sordera de Hanna, hasta que una de las operarias de la fábrica le hace una señal para que atienda a la voz de la megafonía que le llama y ésta activa su audífono.

¹⁸ Como refiere Nowell-Smith (1977: 116), “*habitualmente, el momento ‘histórico’ del texto puede ser identificado como el punto en el que la convención realista representativa se colapsa*”. Traducción propia (“*Often the ‘hysterical’ moment of the text can be identified as the point at which the realist representative convention breaks down*”). (Traducción propia: “*Often the ‘hysterical’ moment of the text can be identified as the point at which the realist representative convention breaks down*”).

¹⁹ A su llegada a la plataforma Hanna preguntará al médico por el extraño ruido del que le habían hablado. El médico le responderá que tras el accidente la maquinaria se detuvo hasta que la compañía decidiera qué hacer con la plantilla y con la actividad de la plataforma. Aquí la relevancia del comentario radica en el sutil paralelismo entre la deficiencia auditiva de Hanna y el ruido “sordo” de la maquinaria en reposo. Un paralelismo que ratifica la equivalencia topográfica entre el cuerpo femenino y la diminuta isla artificial.

²⁰ Ni que decir tiene que aquí la presencia de esta voz infantil en off dota a la narración de un inquietante aire fantástico que al exceder la verosimilitud realista de la historia ilustra de un modo ejemplar de qué modo los momentos de comparecencia del texto histórico irrumpen en la ilusión de verosimilitud realista.

antes de que hayamos alcanzado a vislumbrarlas, tras las letras de los títulos de crédito iniciales.

En su desvanecimiento final esa fantasmática voz infantil –pura voz femenina expropiada del cuerpo²¹– nos desvelará, antes de desaparecer para siempre, el sentido último y la inconfesable verdad del trauma, la vergüenza y el perpetuo duelo melancólico de Hanna por la doble pérdida de su amiga muerta y la hija que nunca llegó a nacer: "Me he ido hace mucho tiempo. Sólo a veces las mañanas de los domingos mientras él compra los periódicos y el pan y ella oye reír a los niños mientras juegan en la casa de al lado... Sí, sí, ahora tiene dos niños, mis hermanos. En esas mañanas frías y soleadas de invierno cuando tiene la casa para ella sola y se siente extraña, frágil y vacía, por un momento no sabe si todo ha sido un sueño. Entonces vuelvo a ella, me acuna y me acaricia el pelo y ya nada, nada de lo que ha ocurrido volverá a interponerse entre nosotras. Pero oigo regresar a los niños, me alejo, ya estoy muy lejos; quizás no vuelva nunca".

Referencias bibliográficas

- BUTLER, Alison (2002). *Women's Cinema (The contested screen)*. London/New York: Short cuts, Wallflower.
- COOK, Pam (1983). Melodrama and the Women's Picture. En ASPINALL, Sue & MURPHY, Robert (eds). *Gainsborough Melodrama*, BFI Dossier, N° 18, British Film Institute, pp. 14-27.
- DE LAURETIS, Teresa (1992). *Alicia ya no (Feminismo, Semiótica, Cine)*. Madrid: Cátedra.
- DOANE, Mary Ann (1984). The Woman's Film (Possession and Address). En Gledhill, Christine (ed) (1987). *Home is Where the Heart is (Studies in Melodrama and the Woman's Film)*, London: BFI, pp. 283-298.
- DOANE, Mary Ann (1987). *The Desire to Desire (The Woman's Film of the 1940s)*. Bloomington&Indianapolis: Indiana University Press.
- FREUD, Sigmund (1932). La feminidad. **En:** *Obras Completas* (1967), vol. 2, Madrid: Biblioteca Nueva, pp.931-943.
- _____ (1905). Análisis fragmentario de una histeria. En *Obras Completas* (1967). vol. 2, Madrid: Biblioteca nueva, pp.605-658.
- _____ (1931). Sobre la sexualidad femenina. En *Obras Completas* (1967). vol. 3, Madrid: Biblioteca nueva, pp. 518-533.
- GARRET, Roberta (2007). *Postmodern Chick Flicks (The Return of the Woman's Film)*, London: Palgrave, MacMillan.
- GLEDHILL, Christine(ed) (1987). *Home is Where the Heart is (Studies in Melo-*

²¹ Kaja Silverman (1984: 136) recuerda que en el cine clásico la voz femenina rara vez actúa como voz en off y en las excepcionales ocasiones en que lo hace siempre aparece firmemente apuntalada sobre un cuerpo femenino específico. En *La vida secreta de las palabras* la espectralidad de esta voz pura y sin cuerpo actúa como una trasgresión femenina que parece desautorizar los regímenes escópico y auditivo tradicionales que inscriben a la mujer en el cine.

- drama an the Woman's Film*). London: BFI.
- HASKELL, Molly (1999). The Woman's Film. En THORNHAM, Sue (ed). *Feminist Film Theory (A Reader)*. New York: New York University Press, pp. 20-30.
- JOHNSTON, Claire. Women's Cinema as Counter-Cinema. En JOHNSTON, Claire (ed) (1973). *Notes on Women's Cinema, Screen Pamphlet 2*, London: Society for Education in Film and Television pp. 24-31.
- KUHN, Annete (1984). Women's Genres (Melodrama, Soap Opera and Theory). En GLEDHILL, Christine (ed) (1987). *Home is Where the Heart is (Studies in Melodrama an the Woman's Film)*. London: BFI, pp. 339-349.
- _____ *Cine de mujeres (Feminismo y cine)*, Cátedra, Madrid, 1991.
- MAYNE, Judith (1990). *The Woman at the Keyhole (Feminism and Women's Cinema)*. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press.
- MERCER, John & SHINGLER, Martin (2004). *Melodrama, (Genre, Style, Sensibility)*. London/New York: Short Cuts (Introductions to Film Studies), Wallflower.
- NOWELL-SMITH, Geoffrey (1977). Minelli and Melodrama. **En:** *Screen*, vol.18, nº 2, pp.113-119.
- RIVIÈRE, Joan (1929). Womanliness as a masquerade. En BURGIN, V.& DONALD, J& KAPLAN, C. (eds) (1986). *Formations of Fantasy*. New York: Methuen, pp. 35-45.
- SILVERMAN, Kaja (1984). Dis-Embodying the female voice. **En:** DOANE, Mary Ann, MELLENCAMP, Patricia, WILLIAMS, Linda (eds). *Re-Vision (Essays in Feminist Film Criticism)*, The American Film Institute.