

Carlos Jerez Farrán\*

## ◉ La palabra, el teatro y la seducción en *Mujeres al borde de un ataque de nervios*, de Pedro Almodóvar

**Resumen:** *Mujeres al borde de un ataque de nervios* de Pedro Almodóvar comienza con la conocida secuencia de *Johnny Guitar* de Nicholas Ray en la que el protagonista pide a su amada que repita las promesas de amor que él le hace. La lectura más divulgada que esta apropiación metatextual ha recibido es la de servir de paradigma de la dudosa veracidad de los enunciados de carácter amoroso que oímos por parte de Iván. El presente artículo ofrece una lectura diferente al ver el filme de Almodóvar como parodia posmodernista de los melodramas de amor que la industria de Hollywood ha mitificado, promocionado y comercializado sin dudar de la veracidad de estas declaraciones amorosas. Al mismo tiempo que Almodóvar replantea la cualidad esencialista del amor y del amante, su película cuestiona también la inmutabilidad y naturalidad de los roles sexuales que asumen Pepa e Iván así como los conceptos convencionales de la infelicidad que evoca la canción que también parodia.

**Palabras clave:** Pedro Almodóvar; Cine; Masculinidad; Feminismo; España; Siglo xx

**Abstract:** This article examines the intertextual presence of Nicholas Ray's *Johnny Guitar* from the deconstructive lenses of Almodóvar's *Women on the Verge of a Nervous Breakdown*. Almodóvar's embrace of postmodernist aesthetics embodies an intricate questioning of the veracity of love as it has been portrayed by culturally legitimizing sources like the Hollywood film industry. The love dissolution his film portrays does not result in spiritual or metaphysical crisis but rather in the revelation of the truth of love as another performance. This critique of love's essentialist identity intersects with other deconstructive approaches to gender identities and traditional concepts of happiness. Women posits femininity as a as masquerade, lays bare cultural inflections of the seducer and suggests alternative models of what can be conceived as happiness.

**Keywords:** Pedro Almodóvar; Film; Masculinity; Feminism; Spain; 20th Century.

---

\* Carlos Jerez Farrán, ejerce como profesor de Literatura Española en la Universidad de Notre Dame, Indiana (EE. UU.). Ha publicado estudios críticos sobre literatura española del siglo xx. Es autor de *El expresionismo en Valle-Inclán (1989)*; *Un Lorca desconocido (2004)* y *más recientemente, de La pasión de San Lorca y el placer de morir (2006)*. Es además coordinador de *Unearthing Franco's Legacy (2010)*. Sus áreas de trabajo incluyen literatura española contemporánea, cine, estudios de género, las vanguardias literarias y artísticas y la posmodernidad. Contacto: Jerez.1@nd.edu.

Tutto nel mondo è burla.  
L'uom è nato burlone  
*Falstaff*, de Giuseppe Verdi

Entre los aspectos más sobresalientes de la filmografía de Almodóvar figura la apropiación paródica de textos filmicos, literarios y musicales que utiliza y moldea con el propósito de replantear temas que desarrolla en sus películas. Estos replanteamientos van frecuentemente acompañados de una labor de desencantamiento, de revelación de la inestable tramoya que suele apuntalar la precariedad de los más grandes ideales y conceptos humanos, las imperfecciones de las relaciones sentimentales y la falta de sinceridad que en algunos casos las acompaña. Esta labor deconstructiva incluye también la reformulación de la identidad sexual que lleva a cabo mediante el cuestionamiento de lo atribuido al hombre y a la mujer, cultural y sexualmente hablando, con el propósito de desvelar la 'artificialidad' de los roles sociales que asumen y los sustenta. Son temas que aparecen reiteradamente en su trayectoria cinemática, desde *Luci, Pepi, Bom* (1980) hasta *Hable con ella* (2002).

Esta tendencia en Almodóvar a absorber cuanto sea pertinente a los diseños temáticos del texto receptor, bien sea de origen visual o sonoro, se manifiesta de manera especialmente sugestiva en *Mujeres al borde de un ataque de nervios*, donde vemos la película de Nicholas Ray, *Johnny Guitar* (1954), y la pesadilla que Pepa tiene, y vemos como si se tratara de una secuencia filmica, imbricados temáticamente con el resto del texto receptor, como son la unidad indisoluble que existe entre Eros y erudición, vida y teatro, amor y seducción, engaño y veracidad, temas todos ellos que redundan en otro igualmente significativo como es el replanteamiento de nuestro concepto de la felicidad personal. Lo mismo cabe decir de las bandas sonoras que se oyen diegética y extradiegéticamente desde el comienzo hasta el final de la película, bien sea para anticipar o resumir temas que se abordan en la narración o bien para establecer correspondencias entre lo que dice la letra de la canción y lo que sucede durante los momentos claves en que se oye. El uso paródico que hace Almodóvar de un material y del otro es de interés especial por la luz que arroja sobre el tratamiento que recibe el material apropiado. A continuación desearía exponer unas reflexiones sobre la manera en que Almodóvar retoma algunos de los ideales, valores y convenciones que nos aúnan como seres sociales para vaciarlos de su contenido original y replantearlos desde la sensibilidad posmoderna que se le ha venido atribuyendo. El propósito principal de este cuestionamiento es ofrecer una percepción emancipadora de lo que Habermas llama "falsa realidad", esas convenciones y virtudes de cada día que vienen asociadas con los discursos sociales dominantes que organizan nuestra subjetividad (1998: 8).

Comenzando con *Johnny Guitar*, la tendencia que ha prevalecido entre sus comentaristas ha sido ver la célebre escena que doblan Iván (Fernando Guillén) y Pepa (Carmen Maura) como un pretexto para mostrar la falta de autenticidad de Iván,<sup>1</sup> algo que su conducta y aptitud para la mímica corrobora con creces. Sin embargo, otra posible lectura es verla como un empleo más de la parodia que el realizador lleva a cabo a fin de expo-

<sup>1</sup> "Iván dubs Johnny, doubles his artificiality and exposes himself as a cinematic product" (Epps 1995: 119).

ner la declaración de amor que hacen los protagonistas como otra de las muchas construcciones culturales que han contribuido a moldear nuestra conducta por la influencia que ejercen subcientemente en nuestros sentimientos. Almodóvar ve con suspicacia y humor la manifestación de estos amores románticos, intensamente apasionados que la industria de Hollywood vende y premia con un final feliz. El texto que él dirige propone por el contrario una versión menos romántica, más realista y cínica al sugerir que este estereotipo de la pareja armoniosa y feliz, así como las declaraciones de amor que las preceden, persisten en los medios de comunicación y en la sociedad, sólo que hay otra realidad igualmente reconocible que es la que su texto deja traslucir: el engaño que entrañan tamañas promesas de amor así como las consecuencias que pueden tener. Ofrece un comentario correctivo a estas ficciones melodramáticas por la suspicacia que semejantes manipulaciones inspiran. Esta actitud se hace patente en el final que el realizador español da a su película al negar el desenlace feliz con que concluye la de Ray, con lo cual se replantea desde una perspectiva no convencional lo tradicionalmente visto como felicidad. Se infiere de ello que las pautas y conductas de nuestra vida son cuestionables y hay necesidad de reexaminarlas para tomar conciencia de la dinámica que la determina.

## El arte de amar

Para comenzar, es sugestivo que Almodóvar escogiera esta secuencia del filme de Ray y le otorgara el papel privilegiado de introducir su filme. Se trata de una de las escenas más conocidas de lo que, después de todo, es un melodrama de amor interrumpido, reanudado y finalmente recompensado por las adversidades que sus protagonistas han superado.<sup>2</sup> Johnny Guitar (Sterling Hayden) asegura a Vienna (Joan Crawford), su interlocutora, que sigue locamente enamorado de ella, rogándole de paso que admita estar amándolo como él la ama, aunque tenga que recurrir al engaño: “Engáñame. Dime que siempre me has esperado. Dímelo. Dime que te hubieras muerto si no vuelvo. Dime que aún me quieres como yo te quiero. Gracias, muchas gracias”, concluye Johnny cuando Vienna ha accedido a admitir cuanto él le ha pedido que diga. El énfasis que se pone en “dime” sugiere que lo que más interesa a Johnny es oír la parte del guión que él ha escrito para ella. Le pide a Vienna que lo repita, como si fuera el espejo que va a reflejar la imagen de sí mismo que él quiere ver, ese ego cuya recreación ha de suplir las deficiencias propias. Como ha observado Shoshana Felman con relación a semejantes prácticas, “Seductive discourse exploits [...] the self referentiality of the interlocutor’s narcissistic desire, and his capacity to produce in turn a reflexive, specular illusion: the seducer holds out to women the narcissistic mirror of their own desire for themselves” (1983: 31). El de Johnny es un amor que se ama a sí mismo por encima de todo, siendo la retórica que emplea un medio de inspirar credibilidad en su oyente. Está tan interesado en

---

<sup>2</sup> Entre los intentos por definir el melodrama cinematográfico figura el de Thomas Elsaesser, para quien “melodrama might [...] be described as a particular form of dramatic mis-en-scène, characterized by a dynamic use of spatial and musical categories, as opposed to intellectual or literary ones. [...] This type of cinema depends on the way ‘melos’ is given to ‘drama’ by means of lighting, montage, visual rhythm, décor, style of acting, music [...]” (cit en Kinder 1993: 57).

inspirar credibilidad en Vienna como lo está en asegurarse de que finalmente ha conquistado su corazón. Los sentimientos que ella siente por él son más importantes que los suyos propios, porque lo verdaderamente gratificante para él es su ego, la certeza de ser el objeto del amor que inspira. Como nos dice Simmel, “the mere consciousness of the return of love, surpasses what might be called the more substantial erotic delights” (1984: 142). Es este placer algo que insinúa su insistencia en querer oír que Vienna habría muerto por él si no hubiera vuelto. De ahí la doble necesidad de imaginarse como objeto del amor que inspira y oír una garantía de su propia estabilidad. Después de todo, como hombre que es, es quien tradicionalmente ha tenido la capacidad de dotar de significado trascendente a todas las acciones, y quien se define y realiza de acuerdo a su facultad creativa del lenguaje. Johnny le pide a Vienna que mienta si es necesario porque lo que más le interesa es oírse a sí mismo ventrílocuamente. La decisión de Vienna de hacerlo venir después de cinco años de separación confirma lo que ya sospecha, que no ha podido olvidarlo en todo ese tiempo. Es lo que puede inferir fácilmente cuando interpreta “Play it again” y Vienna, incapaz de resistir las evocaciones emotivas que la pieza musical tiene para ella, le pide que desista de ello. Como se ha dicho de esta banda sonora “His choice brings the soundtrack’s romance theme for the first time into the world of the characters and turns out as time has gone by, to stir fine and painful memories for Vienna” (Perkins 1996: 221).<sup>3</sup>

No se trata de buscar la mentira a fin de evitar el temido desmoronamiento del propio mundo sentimental, como sugiere el título de la obra de la catalana Montserrat Roig: *Digues que m’estimes encara que sigui mentida*, ya que Johnny no tiene motivos para dudar de los lazos afectivos que siente Vienna, sobre todo porque puede ver que el tiempo que ha durado su separación en lugar de debilitar los sentimientos de su amada los ha intensificado. Por eso no había necesidad de pedirle que mintiera. Sí la había, no obstante, de asegurarse de ser amado por ella. Es por esto que, cuando repite lo que Johnny le pide, el tono y la expresión facial de Vienna sugieren: “Estoy haciendo lo que me pides, mentir, aun cuando sabes muy bien que es cierto cuanto digo y siento”, y consecuentemente hace estallar contra la pared el vaso de whisky que sostenía en la mano para mostrar el enojo que la escena le ha provocado.

Lo que sobresale de esta secuencia es que se usa la palabra no como medio de transmitir hechos o información, sino como reflejo de sí misma, lo que el filósofo lingüista J. L. Austin denomina “performative utterances”. A diferencia de los actos de habla “constatativos” que, según Austin, sirven para describir y comunicar hechos verídicos o falsos, estos otros enunciados se asocian con las artes escénicas por tener como uno de sus objetivos la actuación del hablante, por lo que no pueden ser considerados falsos ni verdaderos, sino logrados o no logrados (“felicitous” o “infelicitous”) según sea el resultado de la enunciación.<sup>4</sup> La canción de Peggy Lee que se oye al final del filme da a entender que el acto de habla preformativa que ha ejecutado Johnny ha sido “felicitous”, ya que Vienna y Johnny han logrado superar todos los obstáculos antepuestos a su relación para terminar los dos viviendo juntos y felices, él con una mujer literalmente con pisto-

<sup>3</sup> Según observa V. F. Perkins, “The movie’s famous love scene plays on [Vienna’s control]. Johnny’s ‘Tell me something nice... Lie to me’ is a demeaning request for a performance” (1996: 224).

<sup>4</sup> Véase al respecto su tratado de lingüística *How to do Things with Words*, pp. 101-102, según aparece citado en Felman (1983: 15).

las y en pantalones, y ella con un hombre que personifica todo aquello que culturalmente es considerado viril: “There was never a man like Johnny, like the one they call Johnny Guitar”.<sup>5</sup>

La revisión paródica de estos amores sublimes que terminan felizmente, según los mitifica la industria de Hollywood, se insinúa de manera sutil y desde buen comienzo mediante la yuxtaposición de la secuencia de Ray y la pesadilla que Pepa está teniendo al mismo tiempo que la escena de Johnny está siendo doblada por Iván en la sala de grabación.<sup>6</sup> En el sueño de Pepa aparece Iván haciendo declaraciones de amor a medio mundo, de norte a sur y de este a oeste, como si se tratara de la evocación visual del conocido catálogo de las conquistas de don Giovanni que Leporello pregona a los cuatro vientos en la ópera epónima de Mozart. Es lo que da a entender la conducta fanfarrona que ostenta Iván al dirigirse a la monja, la *geisha*, la norteamericana, la nórdica con trenzas de pelo rubio y la negra, sirviéndose de palabras de amor parecidas a las que escucharemos en labios de Johnny poco después.<sup>7</sup> “¿Quieres casarte conmigo?”, pregunta a la monja con quien se cruza. “Mil y una noches no serían suficientes”, le dice a la musulmana embaucada ante las palabras y el aspecto de Iván. “¿Por qué no te casas conmigo otra vez? Dime que siempre me has esperado”, le pregunta a otra transeúnte. “Te quiero, te deseo, te necesito”, le oye decir una mujer que aparece recostada contra la pared. “Aquella noche en la selva fue maravillosa”, le recuerda a su interlocutora africana. “Eres la *geisha* de mi vida”, termina asegurándole a la japonesa.

Este montaje de contrastes hace que saltemos del dormitorio de Pepa a la sala de grabación; de la secuencia onírica a la de *Johnny Guitar*; de la voz “irresistible” que Iván dirige a las soñadas beldades a la igualmente seductiva y fervorosa de Johnny; de las mujeres sin voz en la pesadilla de Pepa a la imagen igualmente silenciada de Vienna en la secuencia de Ray. El resultado de la yuxtaposición entre un texto y otro es socavar el poder evocador que tienen los artificios amorosos que propone el cine de Hollywood, haciendo que cuestionemos la veracidad de declaraciones amorosas como las que propone *Johnny*.<sup>8</sup> Almodóvar, con su típica suspicacia ante todo tipo de exaltación idealista y convencional, sitúa al espectador frente a dos declaraciones amorosas que tienen como común denominador la diestra manipulación de la palabra, algo que el resto de la narración corrobora. Expone la palabra como un frágil depositario de veracidad, estabilidad y seguridad, desenmascarando como charlatanería la sinceridad que proponen estos dos galanes, Johnny e Iván. Es una manera de mostrar escepticismo ante unas declaraciones amorosas cuyos resultados dependen del placer que procura este arte de amar y la disposición hartó humana a jugar con el sexo opuesto, a seducir, a enamorar. El texto de Ray

<sup>5</sup> “Con toda su carga de soledad y dureza, de tristeza y amor olvidado, de tiempo perdido y nunca recuperado, esta obra maestra de Nicholas Ray merece estar entre los mejores *westerns* de la historia”. Con estas palabras se refería Guillermo Altares a *Johnny Guitar* en las páginas que *El País* dedicó a evocar los más destacados *westerns* (“Babelia” 2007: 9).

<sup>6</sup> Es esto algo que sugiere el paso del tiempo que va desde las ocho de la mañana, cuando suena el despertador, justo antes de la secuencia onírica, y nuevamente a las once, cuando Iván ha concluido su labor y llama a Pepa por teléfono.

<sup>7</sup> Para Allinson “La protagonista, Pepa, trabaja en la industria del cine y la televisión, y sus sueños también provienen de esas zonas” (2003: 283).

<sup>8</sup> Según Peter Evans, “Iván is not only Sterling Hayden –the lover who lives to regret his betrayal– to Pepa’s Joan Crawford; he is also the film’s Man in the Grey Flannel Suit” (1996: 34).

sería lo que en la semiótica se conoce como significante (el acto expresivo, el gesto) mientras que el de Almodóvar funcionaría como significado (la expresión del contenido, su sentido), sólo que, debido al tratamiento paródico que reciben, las diferencias que separan un texto del otro hacen del más moderno una “inversión irónica” del precursor. A este tipo de inversión se refiere Celestino Deleyto cuando observa que “Postmodernist parody questions the existence of the signified, although not that of signification. Signification, in the postmodernist text, comes from a relationship of text to text, rather than one of signifier to signified (1995: 52).

La prominencia que adquiere el micrófono en la sala de doblaje y en la pesadilla de Pepa no es aleatoria por varias razones. La primera de ellas porque establece una relación entre su forma fálica y la voz que reproduce y erotiza, algo que sugieren el micrófono y los labios de Iván que aparecen en primer plano cuando habla y, por otro lado, los auriculares y el oído en el caso de Pepa cuando tiene que doblar su parte, que sería el orificio receptor de esta seducción simbólica que sugiere el micrófono. En segundo lugar porque se trata de un instrumento cuyo propósito es aumentar el volumen de la voz y, consecuentemente, el poder de quien la posee, enfatizando de paso las asociaciones implícitamente presentes que se trazan entre voz, poder, seducción y falo. Como se ha dicho del micrófono, “El púlpito, la cátedra, el escenario, el micrófono, son plataformas que aumentan el volumen de la voz; son instrumentos de expresión y de comunicación, y constituyen al mismo tiempo, símbolos de poder” (de Diego y Velázquez 2004: 24). La tercera y más importante de las razones por las que el micrófono es visto en primer plano es sugerir que Iván es todo voz y que su voz es lo único verdadero en él. A esta cualidad se refiere Jill Forbes cuando observa que “His job [...] is impersonation. Most often he is no more than disembodied voice on the soundtrack, on the telephone, on the answering machine” (1989: 135). Del mismo modo que un actor imita un supuesto original, Iván imita el de los actores de las películas que dobla, siendo su conducta el traslado de su labor mímica en la sala de rodaje a la igualmente performativa del teatro del mundo en que actúa. Es el resultado irónico de un cúmulo de textos ya filmados o escritos que van desde *El arte de amar* de Ovidio a *Johnny Guitar*, pasando por los de Tirso de Molina y Zorrilla.

El poder evocador que la palabra tiene en labios de Iván, su intrínseca ambigüedad y la equiparación que estos primeros minutos establecen entre vida y arte, realidad y ficción, deseo y erudición están estrechamente relacionados al tema principal de una película en la cual el arte se convierte en realidad y la realidad en una imitación del arte, de la ficción. Con este “culto a la teatralidad” (Alcalá 2001: 233) se pone de manifiesto la dudosa autenticidad de todo lo relacionado con las manifestaciones verbales del amor, tanto dentro como fuera de la sala de rodaje, siendo los abrazos Iván abrazos de cine, como lo son también sus palabras, su conducta y su apariencia, porque vida y amor para él son un arte bien aprendido que le proporciona buenos resultados. Como se ha dicho del arte esencialmente teatral de Don Juan que este burlador de Madrid evoca: “Al pensar en un donjuán, inmediatamente nos viene a la mente la idea del actor, puesto que el seductor finge, aparenta, encubre, disimula. Las máscaras son su verdadero rostro. Parece hecho por, pero también para, el teatro” (De Diego y Vázquez 2004: 35). Semejantes titubeos entre ficción y realidad son característicos de la filmografía de un director que se propone replantear nuestros conceptos de lo real y lo ficticio, de la verdad y la mentira, sin que lleguemos a ver plenamente dónde empieza una y termina la

otra.<sup>9</sup> Como ratifica el resto del filme, la relación que este *homme fatal* tiene con las mujeres que conoce es una prolongación del oficio que le vemos ejecutar al comienzo. Finge, aparenta, encubre, disimula como si hubiera sido creado por y para el cine. Actuará de acuerdo al guión de un autor desconocido y de dudosa existencia: el seductor al estilo de Johnny Guitar, algo que, irónicamente, es más real que su propia vida. Esto plantea la pregunta de que si en realidad existe el original que imita, en este caso, la identidad esencial del amante que Iván pretende ser. Como se ha dicho del poeta inglés W. H. Auden, quien también mostró un marcado interés en explorar la duplicidad de la palabra y los artificios lingüísticos que se barajan en las declaraciones de amor: “This argument for artifice in love [...] implies a critique of essentialist identity in the lover and of essentialism’s rhetorical equivalent –sincerity. Metaphysically speaking, lying is commendable reticence because the unspeakability of ‘truth’ is a matter not only for safety and propriety but of impossibility for our ‘lying nature.’ Real ‘orthodoxy,’ in other words, means not speaking straight but speaking crookedly” (Bozorth 2001: 236).

El artificio verbal que Iván esgrime es tan eficaz que las destinatarias de sus bellas falsedades retóricas caen en la red que les tiende con la misma facilidad que Pepa cayera en ella, en parte por creer en el significado de las palabras que le oyen pronunciar y también porque asumen que el protagonista de estas declaraciones de amor es responsable por lo que dice. No parecen estar conscientes de que el seductor frecuentemente es un actor en el sentido más amplio de la palabra, un actor que emplea la palabra no para decir verdades sino para inspirar credibilidad. Como se ha dicho de la retórica, “su funcionamiento estriba, no en la verdad, ni siquiera en la verosimilitud, sino en la credibilidad que inspira el orador” (De Diego y Velázquez 2004: 238). A lo que cabe añadir otro gozo igualmente importante para el tipo de persona en cuestión: el que deriva de la erudición en sí. Georg Simmel, uno de los teóricos principales de la filosofía y ciencias sociales en la Alemania de comienzos de siglo, observaba en un perspicaz estudio epistemológico sobre el flirteo que “It is less the art of *pleasing* [...] than the *art* of pleasing that constitutes the pivotal point of the relationship and its attraction. Here flirtation completely relinquishes the role of an instrument or a mere provisional entity and assumes that of an ultimate value” (1984: 144). Este componente artístico, añade, no es más que la expresión más clara de una de las características del flirteo: la relación entre arte y juego: “Kant’s claim about the nature of art –that it is ‘purposiveness without purpose’– holds true for flirtation to the greatest extent possible. The work of art has no ‘purpose’ at all. However, its parts seem to be so significant and inextricably interrelated [...] that it is as if they worked together to realize a completely specifiable purpose” (1984: 144-45). La conducta de este hábil actor cuyo propósito principal es su propio ego y el placer que deriva de su arte de amar nos hace ver la secuencia de *Johnny* desde una perspectiva tan nueva como diferente. La explicación que Derrida ofrece de este tipo de apropiación puede servir para aclarar el funcionamiento que tiene en el filme receptor: “Every sign, linguistic or nonlinguistic, spoken or written [...], in a small or large unit, can be ‘cited’, put between quotation marks; in so doing it can break with

<sup>9</sup> Algo recurrente en la filmografía de Almodóvar es la dependencia de la realidad sobre la ficción. Como ha señalado Edwards acerca de *Todo sobre mi madre*, “Little do Manuela and Esteban realize that the performance [...] will soon become their own reality, art transformed into life” (2001: 190).

every given context, engendering an infinity of new contexts in a manner which is absolutely illimitable” (1988: 17).

Lo que además sobresale de la conducta de Iván es la conciencia de estar continuamente actuando sobre su interlocutora, cosa que ratifica la correlación que se ha trazado Felman entre gozo sexual y acto verbal, entre acto verbal y acto teatral. Decía en cierta ocasión W. H. Auden que “Human beings are, necessarily, actors who cannot become something before they have first pretended to be it; and they cannot be divided, not into the hypocritical and the sincere, but into the sane who know they are acting and the mad who do not” (1991: 518).<sup>10</sup> Iván no solamente es consciente de su actuación, sino que se complace en ella y en el juego lingüístico que representa, dando a la vez constancia de la adecuación perfecta que la película establece entre teatro y vida: puro teatro, dice la letra de una de las canciones que se oyen, “lo tuyo es puro teatro”.<sup>11</sup> Este elemento teatral de su retórica explica que en un momento de crispación nerviosa Pepa admita: “Con todo me puede mentir menos con la voz”.<sup>12</sup> Su única verdad es la mentira, algo que con el tiempo Pepa ha tenido que aprender para prevenirse de futuros engaños, como lo deja traslucir al final de su peripecia cuando Iván reconoce que se ha portado muy mal, admite sentirse avergonzado y propone hablar con ella esa misma noche: “Cambio los billetes y tomamos algo en la cafetería”, le dice. Pepa sabe que es poco probable que vaya a cambiar de conducta y quiera verdaderamente iniciar una nueva vida. Es más probable que se trate de otro de sus actos teatrales de habla performativos y que Iván esté esperando el no que efectivamente oye por parte de ella para aprovechar la oportunidad de saborear nuevamente el fugitivo y exquisito gozo de la unión sexual que le promete su escapada con Paulina, la abogada feminista (Kiti Manver). Por lo que Pepa insinúa que es demasiado tarde para emprender nada nuevo con él. Después de todo, las nunca cumplidas promesas de reforma moral son uno de los requisitos del mítico Don Juan si es que ha de seguir gozando de la experiencia amorosa que su teatro y promesas incumplidas le permiten.

En el caso de Iván, la frecuencia con que cambia de pareja, la insatisfacción que al parecer le provoca la relación duradera, su aparente afán de coleccionismo y su manejo de la palabra seductiva, todo ello apunta a una dinámica parecida a la de los modelos que imita y que le ha legado la cultura en el sentido que le interesa más la posesión física del objeto de su deseo y el contento de haber conquistado su corazón que cualquier otra recompensa. Pero es un artificio lingüístico repleto de efectos afrodisíacos cuyo segundo propósito es gozar vicariamente del placer masturbatorio que estos actos de habla “feli-

<sup>10</sup> A esta misma idea se refería Pepi en *Pepi, Luci, Bom* cuando le advierte a Luci que no basta con que haga acto de presencia en su película para que su verdad se ponga de manifiesto. Es preciso que actúe, que haga teatro para lograr ser verdadera.

<sup>11</sup> El propio Almodóvar aclaró que “‘lo tuyo es puro teatro’ equivale a decir pura hipocresía, hipocresía del hombre, claro”. Brad Epps observa convincentemente el vínculo que los primeros planos establecen entre voz y guiño a expensas del más natural que sería oír la voz asociada al cuerpo del que proviene (1995: 118).

<sup>12</sup> La imagen de la mujer que proyectan este y otros filmes de Almodóvar ha sido motivo de polémica, como es el caso con Jordan y Morgan-Tamasumas, que han criticado la película “on the grounds that it portrays women as empty-headed neurotics” (1988: 116). Es ésta una opinión de la que discrepo por ver la presunta neurosis de quienes están al borde de un ataque de nervios como producto de las repercusiones que la conducta de Iván y sus semejantes tiene en ellas: Lucía y Pepa entre las principales.

ces” provocan en el hablante. Como han señalado Bice Benvenuto y Roger Kennedy en referencia a la vicariedad libidinosa que Lacan elabora en “Encore”, “Talking about love is certainly enjoyable, but at the expense of sexual enjoyment ‘having its say.’ The latter fails to exist for the subject who speaks, who is submitted to the symbolic structure of language. There is a ‘phallic’ kind of enjoyment in the symbolic operations of language which stands for, and designates at the same time, another enjoyment, connected to sexual intercourse” (1986: 188). Esta erotización del habla es atribuible al hecho de que, según se pudo comprobar en la secuencia de *Johnny*, el hablante en estos actos performativos suele estar pensando en sí mismo, en su actuación, en el efecto que su arte verbal tendrá en la otra persona, lo cual da a entender irónicamente que el amor carece de autenticidad, que depende en este caso de que Vienna repita lo que Johnny quiere oír. Como se ha dicho de narcisismos parecidos, “The desire of Don Juan is [...]; a Desire that desires *itself* and that desires its own language. Speech is the true realm of eroticism, and not simply a means of access to this realm. To seduce is to produce language that enjoys, language that takes pleasure in having ‘no more to say.’ To seduce is thus to prolong, within desiring speech, the pleasure-taking performance of the very production of that speech” (Felman 1983: 28).

## Amor y engaño

El ejemplo que nos proporciona Iván se sitúa deliberadamente frente a las declaraciones apasionadas de Johnny a fin de hacernos reflexionar sobre el componente artificioso de la retórica amorosa que vemos magistralmente usada en la película de Ray. Esto no quiere decir que *Mujeres* cuestione la existencia del amor. Los sentimientos genuinos que Pepa siente por Iván, según se verá más adelante, son muestra fehaciente de que la película no pretende dudar de su existencia, del mismo modo que el texto de Ray no cuestiona el amor que Vienna siente por Johnny. Después de todo, la historia y literatura contienen ejemplos de amores sublimes como los de Mumtaz Mahal y Shah Jahan que resultaron en una de las estructuras más espectaculares del mundo, el Taj Mahal; a esta lista cabría incluir los igualmente legendarios de Adriano por su amado Antinó y los mitológicos de Dafne y Cloe. La propia filmografía de Almodóvar corrobora una fe incuestionable en uno de los sentimientos más nobles de que es capaz el ser humano, el evocado en *La ley del deseo* (1987), si bien se trata en este caso de amores socialmente denostados.

Más apropiado sería decir que se duda de la sinceridad de la palabra amorosa en situaciones de habla performativa. Para mostrar dicho escepticismo Almodóvar opta por seguir una tradición diferente e igualmente conocida que atiende al componente engañoso que suelen acompañar a las declaraciones de amor. Es una tradición que también se remonta a la antigua Grecia y llega hasta nuestros días, sólo que revela la mentira y la traición como dos componentes que van inseparablemente unidos al amor y a su manifestación verbal. Pensemos por un momento en los engaños a que recurre Júpiter para lograr sus objetivos seductivos, bien se trate de Leda o de Europa; el engaño sufrido por Ariadna tras haber salvado la vida de Teseo para verse abandonada en la isla de Naxos una vez ha sido poseída por él. La conducta igualmente engañosa de Crésida en *Troilo y Crésida* de Shakespeare, cuando Troilo visita el campamento griego y ve que su prome-

tida hace a Diómedes las mismas promesas de amor y fidelidad que acaba de hacerle a él es otro ejemplo que viene al caso. A esta lista cabría añadir el más divulgado de los ejemplos que *Mujeres* evoca, el de Don Juan. Como se ha dicho de *La ardilla roja* de Julio Medem, hay momentos en que “true love follows from a lie” (Smith 1993: 129), o, contrariamente, en que las declaraciones de amor fervoroso ocultan el engaño. Es ésta la tradición que Almodóvar prefiere prolongar con *Mujeres* para contrastarla con la tradición inherentemente regulatoria que Hollywood ha estado transmitiendo y consolidando. Bien vista, dicha actitud no es tan diferente a la que encontramos en la obra de otro *enfant terrible* del cine español, Luis Buñuel, si pensamos en el tratamiento paródico que da a uno de los grandes mitos del amor pasional, el simbolizado por Tristán e Isolde en *La edad de oro*, cuando Madot, con la boca ensangrentada y los ojos en blanco, exclama extasiado ante su amada Lya: “Mon amour! Mon amour!”, mientras oímos la ejecución del *liebestod* de la célebre composición musical de Wagner. Se crea con este contraste una incongruencia irónica de resultados demoledores.<sup>13</sup> Aunque la secuencia de *Johnny* no está sometida a las disecciones implacables de Buñuel, el objetivo de su apropiación es parecido: parodiar la sinceridad subyacente a unas declaraciones de amor que se estiman y admiran al mismo tiempo que se cuestiona su veracidad de manera risueña, como suele ser el caso con tantos otros ejemplos del cine de Hollywood que Almodóvar reproduce y parodia. A este tipo de tratamiento se refería Frederic Jameson cuando señalaba que: “parody capitalizes on the uniqueness of these styles and seizes on their idiosyncrasies and eccentricities to produce an imitation which mocks the original”. Para que sea efectiva, añade “a good or great parodist has to have some secret sympathy for the original, just as a great mimic has to have the capacity to put himself/herself in the place of the person imitated” (1998: 130).<sup>14</sup>

El escepticismo que *Mujeres* deja traslucir es después de todo producto de una época que ha puesto en tela de juicio ideales y valores tradicionales como la sinceridad, la autenticidad, la valentía y la verdad, algo que en cierto modo ya viene de antaño, como cuando Antonio Machado admitía en uno de sus proverbios que “Se miente más de la cuenta / por falta de fantasía: / también la verdad se inventa” (1989: I, 635).<sup>15</sup> La posmodernidad oscurece esas tintas al hacernos dudar de que haya una verdad segura o expresable en su totalidad, en parte porque no tenemos acceso seguro a una realidad subjetiva pero también porque somos fruto de concepciones parciales, ficticias, perspectivistas y totalmente ilusorias, con pocas posibilidades de que nos demos cuenta del problema. En un estado como el que conforma el espíritu de nuestra época se duda de la franqueza y honestidad porque los sentimientos que se expresan en momentos concretos están determinados por circunstancias externas cuyos resultados no se pueden prever en el momento de la enunciación. De ahí la actitud paródica que se ha asociado a nuestra época. En

<sup>13</sup> Edwards lo define del modo siguiente: “Music is used to clash with visual sequences, creating a violent discord between what is seen and heard” (1982: 84).

<sup>14</sup> Es conocida la admiración que Almodóvar siente por el cine norteamericano, según deja constatar reiteradamente en las entrevistas que ha concedido, bien se trate de los melodramas de Douglas Sirk, de los *westerns* y de las películas de Hitchcock, que incorpora en su filmografía y somete a un manejo paródico parecido.

<sup>15</sup> Compárese con su otro proverbio de unos años antes: “Cosas de hombres y mujeres, / los amoríos de ayer / casi los tengo olvidados, / si fueron alguna vez” (1989: I, 573).

palabras de Estrella de Diego, “la de los 90 es una sociedad que se ha convertido en una parodia de sí misma. Vivimos en una sociedad paródica que, como todas las parodias, exorbita burlescamente la superficie” (De Diego 1992: 123). Y es dentro de esta actitud donde se circunscribe la sensibilidad paródica de Almodóvar.

## Masculinidad

Si como se viene observando, *Mujeres* se propone reexaminar nuestros conceptos esencialistas de valores y conductas humanas como el amor, la fidelidad, la seducción, la veracidad, entre otros, llevando nuestra mirada a lugares que no gusta ver, dentro de estos replanteamientos posmodernistas cabe incluir también la reflexión que incorpora sobre el fenómeno de la identidad masculina, la femenina y sus supuestos esencialismos.<sup>16</sup> Peter Evans ha mostrado ya la manera en que “masculinity is comically represented as also on the verge [...] of structural fatigue, exposed as a construction formed by decades of a macho culture which affects the lives of men as well as of women” (1996: 41).<sup>17</sup> La evidencia textual en que se basa Evans viene configurada por ejemplos como los de un Carlos (Antonio Banderas) domesticado y sensible, el extravagantemente sentimental taxista del mambo (Guillermo Montesinos) y, finalmente, el joven que llora en el balcón. A esta lista de ejemplos cabría añadir el del propio Iván,<sup>18</sup> sólo que en su caso el replanteamiento se lleva a cabo descubriendo las bambalinas del montaje teatral de su identidad, como se pretende mostrar a continuación.

Para empezar, la suya es una mirada que ve a las mujeres piropadas como objetos sexuales que necesita para ratificar su masculinidad y gozar de la reputación que sus conquistas románticas le acreditan.<sup>19</sup> Según la teoría que expone Lacan en uno de sus seminarios, “In the life of a man, a woman is something he believes in. He believes there is one, or at times two or three, but the interesting thing is that, unable to believe only in one, he believes in a species, rather like sylphs or water sprites” (1983: 168). De acuerdo a esta teoría, el amplio catálogo de conquistas femeninas que Iván se acredita corrobora que no está viendo a las mujeres que lisonjea como individuos, sino como una colectividad, como “La Mujer”, creando a la vez un ámbito mágico en el que hadas, sílfides y la consolidación de la virilidad van inseparablemente unidas. Como ha mostrado Garry Leonard en su análisis lacaniano, “the man does not simply desire the woman; he must

<sup>16</sup> Es ésta una idea que Smith ha comentado del modo siguiente: “[I]n his celebration of fluidity and performance, in his hostility to fixed positions of all kinds, Almodóvar anticipates that critique of identity and essence that was later to become familiar in academia feminist minority and queer theory” (1994: 3).

<sup>17</sup> Como han observado Jordan y Morgan-Tamosunas de semejantes replanteamientos en *Entre tinieblas y La ley del deseo*, “In line with his generally deconstructive approach to artificial categorizations, these representations are a means of subverting the traditional roles and patterns that shape patriarchal society” (1988: 115).

<sup>18</sup> La cobardía que muestra al no atreverse a hacer frente a su situación con Pepa ha sido señalada por Kissin cuando tilda a Iván de “a second hand seducer who is too cowardly to make an open break with Pepa” (1989: 108).

<sup>19</sup> Según observa Simone de Beauvoir, “Man dreams of an Other not only to possess her but also to be ratified by her; to be ratified by other men, his peers, demands a constant tension; hence he wishes consideration from outside to confer an absolute value upon his life, his enterprises and himself” (1989: 182).

imagine himself as the cause of her desire if she is to be of any use to him. Women are taught to pose in deep reverie for the approving gaze of the man who is then free to supply *himself* as the cause of her desire” (1990: 15). Para que esta estrategia sea efectiva, sigue observando Leonard, la mujer debe permanecer enigmática, “from a male perspective, femininity becomes a symptom –something that protects the male from unbearable knowledge because it tantalizes him with what appears to be the whole truth about himself [...]. What she actually hides from him is not the whole truth about himself, but the falsity of his fictional unity” (1990: 15). Quiere decirse con ello que la identidad del macho seductor, según sugiere la película, está basada en el rol que el sujeto imita, y la mujer tiene el papel fundamental de impedir que vea la falsedad del rol que imita. Es un mero pretexto, un ser accesorio que se relega a un limbo tan pronto se ha logrado autenticar y unificar una identidad que necesita continuamente ser consolidada. No importa que se trate de un sueño ya que, aun cuando es este el caso en la secuencia introductoria de *Mujeres*, reproduce un comportamiento conocido, tan conocido que incluso ha pasado a formar parte del subconsciente del sujeto que lo sueña. Lo hizo antes con su ex esposa Lucía (Julieta Serrano), luego con la misma protagonista y todo parece indicar que lo repetirá con Paulina, insinuando de paso que su vida de soltero no debió ser diferente a la postnupcial que conoce Pepa. Además, es soñado por una mujer, que es quien suele conocer mejor las idiosincrasias de la subjetividad masculina. Tanto las multinacionales y multirraciales destinatarias de sus piropos como las mujeres que conoce en la narración son comparables al sombrero de copa de cuyo interior el mago hace aparecer por arte de magia el fruto de sus trucos, que en el caso de Iván sería la coherencia subjetiva anhelada, el ideal masculino que imagina de sí mismo y cree que “La Mujer” ve objetivamente en él. La genealogía de esta conducta es trazable al concepto sociológico que ve la identidad como “performance”, “a representation ‘constructed primarily through masculine discourse, as the object of male fantasy’ [...] always anxious to ‘[seek] confirmation [...] to shore up boundaries’, engaged in a masquerade of domination and repudiation”, según lo expone Chris Perriam en su estudio sobre la masculinidad en el cine (2003: 13-14).<sup>20</sup> De ser esta lectura convincente, la conducta de Iván estaría desvelando accidentalmente el resultado de este aprendizaje masculino, la forma en que se ensayan y se imitan estos papeles, las prerrogativas del tipo de hombre que representa, poniendo de relieve las posturas y las características esenciales masculinas a la par que estaría estereotipando al hombre y lo que el hombre *debe ser*, culturalmente hablando.<sup>21</sup> De esta manera se pone al descubierto la verdadera artificialidad de su rol, pues como dice el propio realizador, “No hay nada más auténtico que el artificio desnudo” (cit. en Allinson 2003: 283).

La celebración del ideal al que aspira Iván es, después de todo, una de las constantes de la filmografía de Almodóvar. El comentario que Agrado hace en *Todo sobre mi madre*

<sup>20</sup> Las citas de Perriam provienen del estudio de Stephen Frosh, *Sexual Differences. Masculinity and Ideology*, que él comenta.

<sup>21</sup> A esta idea se refiere Patrick Hopkins cuando observa de dichas conductas, “Paradoxically [...] the ‘naturalness’ of being a man, of being masculine, is constantly guarding against the danger of losing itself. Unaware, the ‘naturalness,’ the ‘rightness,’ of masculinity exposes its own uncertainties in its incessant self-monitoring —a self monitoring often accomplished by monitoring others. In fact, although the stable performance of masculinity is presented as an *outcome* of being a man, what arises [...] is that being a man, or continuing to be a man, is the *outcome* of performing masculinity” (1992: 123-14).

expresa de manera pertinente el papel que desempeña la imitación del ideal *vis a vis* la autenticidad: “Una es más auténtica cuanto más se parece a lo que ha soñado de sí misma”. Es ésta una idea que, como suele ser el caso en la filmografía de Almodóvar, viene avalada por toda una tradición de estudios empíricos y teóricos como los protagonizados por filósofos y psicólogos como Foucault y Lacan, el primero de los cuales planteó la tesis radical de que la identidad y el placer sexual no son “naturales” ni inherentes, sino producto de los discursos vigentes: culturales, religiosos, médicos, legales, etc. Como se ha dicho de la constitución del yo que nos viene ocupando, “Psychoanalysts are clear about the fact that ideals are made to fill perceived lacks in ourselves –and of course, ironically, become the very means of perpetuating those lacks. The ego is created out of the giving over of desire to the “Other”, as Lacan puts it. The construction of the Ideal is therefore via a two-fold action. On the one hand, society imposes it on the individual, but, on the other, the individual reinforces it as a way of dealing with his own perceived lack” (Goddard 2000: 26).

## Feminidad

Dice Manuela en *Todo sobre mi madre*: “Hay una profesión que todas las mujeres tenemos en común, lo queramos o no: ser mujer. Pronto o tarde llega el momento en que debemos esforzarnos para ser mujeres, sin que importen los demás oficios que hayamos tenido o querido”. Esta definición de la mujer nos lleva a considerar otra de las reflexiones implícitas en el filme de Almodóvar: la premisa esencialista sobre la identidad femenina, según viene sugerida por las prendas de alta costura y productos de belleza que aparecen durante el reparto del inicio de la película. Su función es insinuar la necesidad que siente la mujer de servirse de toda esta parafernalia cosmética y vestuario de alto vuelo para afirmar su feminidad y participar en el juego del amor que se espera de ella. Son parte de los esfuerzos, en algunos casos baldíos, que tiene que hacer la mujer para atraer al hombre y sentirse por querida él. Las partes del cuerpo femenino que se representan, como son los ojos y labios pintados, dedos ensortijados con uñas delicadamente tratadas por manicuristas, pies, pechos y cintura, además de la ropa interior que suele llevar y los artículos de diseño y peinados estilizados con que se embellece, se presentan como los accesorios necesarios para que la mujer pueda ejercer el poder atractivo y seductor que se espera de ella en la sociedad que recrea el filme.<sup>22</sup> Esto explica la atención que la cámara presta a los zapatos y la falda de tubo que lleva Pepa (Smith 1994: 96-97), cuando no la vemos mirándose al espejo para cerciorarse de su impecable aspecto físico, como si su belleza la asegurara de todo. Según observa Georg Simmel de los ornamentos: “their purpose is clearly to draw attention to these parts of the body. Originally [...] this concealment is only ornamental, with the dual function of all ornament: first only to make the ornamented entirely more *noticeable*; and then to make this entity appear valuable and attractive, to appear eminently *worthy of attention*, as well” (1984: 137). Además de sintonizar estéticamente con el mundo altamente estilizado que la pe-

<sup>22</sup> La secuencia ha sido comentada por Smith (1994: 96), Edwards (2001: 192-93) y D’Lugo (2006: 60), si bien desde perspectivas diferentes y con resultados igualmente diferentes.

lícula recrea y que, la verdad sea dicha, constituye una fiesta visual sin precedente en la trayectoria de este realizador, los artículos de belleza y confección tienen un papel temático importante en el sentido que anticipan la conexión que el filme establecerá entre el deseo de sentirse querida y los medios necesarios para lograrlo. A esta misma necesidad de atraer al sexo contrario se refería Carmen Martín Gaité, en *El cuarto de atrás*, cuando la protagonista escucha los lamentos de una desconocida que la llama por teléfono y le cuenta lo triste que es “enamorarse así, [...] vivir pensando sólo en hacer las cosas para interesar a un hombre y que no te deje de querer, no sirve de nada, ellos lo notan y te desprecian, es fatal” (1981: 151). Uno se pregunta si la banda sonora “Soy infeliz” que se oye a medida que aparecen estos ornamentos no está ideada para insinuar el resultado que este empeño en atraer y retener al hombre puede tener en la mujer. Pero lo que sí parece confirmar la disposición de todos estos artículos es que son algo constitutivo a la feminidad, parte de la mascarada a que se refiere Lacan cuando observa que “Woman will reject an essential part of her femininity, notably all its attributes through masquerade. It is for what she is not that she expects to be desired as well as loved” (1983: 84). El *collage* que, según Frédéric Strauss, cuelga del estudio de Almodóvar, donde aparece un pirata rodeado de mujeres tan bien vestidas como deseosas de captar la mirada del varón que, no en vano, se sitúa en la parte central del *collage*, ya de por sí es ilustrativo del juego en que tienen que participar estas féminas que terminarán al borde de la locura.

Este concepto de la mujer viene expuesto también en la secuencia onírica del comienzo. Además de sugerir el mapamundi de las conquistas eróticas de Iván, el desfile de beldades que vemos tiene el objetivo de hacer visible aspectos del subconsciente de Pepa que están relacionados con las cualidades antedichas. Todas ellas aparecen a la espera de ser reconocidas y valoradas por el hombre que celebra sus encantos, lo cual deja traslucir una actitud pasiva, dócil, y dependiente que es consonante con la expectativa que todas ellas muestran de ser seleccionadas como el objeto del deseo masculino. La falta de autoestima que dicha conducta revela es algo que Pepa ratifica en su empeño de seguir tras Iván y en la dependencia sentimental que ha desarrollado. Vemos una manifestación de estas cualidades cuando se incorpora al estudio para doblar la parte de Vienna que le corresponde y se desmaya al oír la voz de Iván que le dice: “Dime que te hubieras muerto si no vuelvo. Dime que aún me quieres como yo te quiero”. Su desfallecimiento sugiere las consecuencias que en ella tendría el abandono de Iván si este decidiera no volver a su lado.<sup>23</sup> Es como si Pepa se estuviera viendo a sí misma en las mujeres que elogia Iván, confirmando con ello teorías feministas según las cuales la mujer puede afirmarse como tal autenticando la identidad masculina a expensas de la suya propia. Pepa se ve a sí misma y a las demás como las piezas del mobiliario a que se refiere Lacán metafóricamente cuando habla de la necesidad de certificar una autenticidad hipotética: “Who will authenticate it? The dealer’s word is not gospel; [...] no piece of furniture can guarantee its own authenticity. Imagine now a piece of furniture which struck by this inability to certify its own authenticity, lights on the idea of the stamp, which the other pieces of furniture seem equally deprived of [...]. But it would need only one piece of furni-

<sup>23</sup> Para Deleyto “The cause of Pepa’s fainting is then, in a very literal sense, the melodramatic dialogue between Johnny and Vienna, and beyond this, Iván’s voice dubbing Johnny and nothing else” (1995: 55).

ture to bear the stamp for the situation of all the others to change completely. Each one would rig itself out with the same stamp” (1983: 133).

La excepción a esta falta de autovalía viene sugerida mediante la última de este desfile de mujeres, a quien Iván asegura de manera condescendiente: “Te acepto como eres, cariño”, a lo que la otra le responde burlonamente: “¡Pues mira que bien!”. El comentario de Iván revela uno de los preconceptos más arraigados en el imaginario masculino: el de ver la mujer como un objeto que desea ser poseído por un hombre viril, prepotente y seductor como él cree serlo. A esta misma idea se refiere Simmel cuando observa: “In her interest in him and her desire to attract him, the man with whom a woman flirts already feels the somehow allusive charm of possessing her” (1984: 142). Pero lo significativo de este encuentro es que tiene el resultado opuesto al esperado. Por lo que no debiera verse como un hecho fortuito que sea ésta la única vez que la mujer adquiere voz propia. Y ello se debe a que, comparado con las otras beldades que la preceden y que permanecen risueñamente mudas, esta respuesta demuestra que su emisaria no depende del certificado de autenticidad que ha de recibir de su pretendiente. Puede prescindir del reconocimiento ajeno y afirmar su independencia. Pero lo significativo del encuentro entre Iván y esta “fresca” que desinfla el globo viril que eleva su ego por los cielos es que anticipa la eclosión del sujeto que vemos en la Pepa del final cuando decide prescindir de una vez por todas del reconocimiento que buscaba en Iván y se afirma como mujer y como persona. Después de todo, es éste otro de los motivos que alentaban la apropiación intertextual de *Johnny Guitar*: parodiar la representación de una mujer aparentemente independiente que, a la hora de la verdad, cuando tiene que hacer frente a las adversidades que la asedian al final de la narración, logra salvarse gracias a la ayuda del hombre apuesto que viene a su rescate y que no es otro sino el guapete y rubio de Johnny.<sup>24</sup> La Pepa que emana de la experiencia que ha vivido, a diferencia de Vienna, rompe con Iván y proclama su autonomía y emancipación, confirmando con ello lo que Marvin D’Lugo ha observado acerca de las apropiaciones metatextuales en la cinematografía de nuestro realizador: “Almodóvar appropriates Hollywood filmic style and integrates it into a specific Spanish context as part of a thematic refiguring of Spain’s emerging modernity” (2006: 63).

## Felicidad

Esta definición de la feminidad nos lleva a considerar otra de las apropiaciones metatextuales que *Mujeres* reconstruye: el concepto de felicidad implícito en las canciones que se oyen desde el comienzo hasta el final de la película. El poder sugestivo de las bandas sonoras es algo que había dejado constatado Almodóvar unos años antes cuando la Madre Superiora de *Entre tinieblas* admite: “Adoro toda la música que habla de los sentimientos: boleros, tangos, merengues, salsas, rancheras [...]”, a lo que Yolanda le

<sup>24</sup> Como indica Leo Charney acerca del final de la película, “this closure tips the balance of the film’s gender tensions, structurally subordinating the female plot to the reaffirmed masculinity of Johnny Guitar”, a lo que añade: “Vienna’s struggle results not primarily in her victory over Emma or in her business success but in her reunion with Johnny” (1990: 31).

responde: “Es que es la música que habla, que dice la verdad de la vida. Porque, quien más quien menos, siempre ha tenido algún amor o algún desengaño”. “Soy infeliz” tiene la función de introducir humorísticamente el desengaño que ha tenido la protagonista, sólo que se adapta al texto receptor para subvertir el concepto de infelicidad que proclama la canción. En la banda sonora se oye a una mujer desconsolada que se lamenta del abandono en que se encuentra debido a un fracaso amoroso. Cuando vuelve a sonar es para echar la canción por la ventana, literal y simbólicamente hablando, como vemos que sucede con el disco que están escuchando Carlos y Candela (María Barranco) tan pronto vuelve Pepa de depositar la maleta de Iván en la basura. La felicidad que irónicamente representa Iván, sale volando para dar en la nuca de la abogada feminista, la nueva conquista de Iván. Como es habitual en la filmografía de Almodóvar, la letra coincide con la situación en que se encuentra Pepa al comienzo, sólo que en este caso recibe un tratamiento paródico parecido al de la secuencia de *Johnny Guitar*: reinscribir estos paradigmas melodramáticos para subvertir la influencia cultural que han venido ejerciendo. Como veremos unos años más tarde en *La flor de mi secreto* (1995), Almodóvar adapta este lenguaje melodramático para darle un nuevo sentido al sugerir que la infelicidad frecuentemente viene provocada por aquello mismo que supuestamente la remedia: la relación íntima y satisfactoria que se espera desarrollar con aquella persona especial que va a resolver nuestros problemas y dar un sentido más pleno a nuestra existencia. En la filmografía de Almodóvar, los problemas que estas uniones convencionales solucionan son frecuentemente preferibles a los que crean. El empleo paródico a que se somete este concepto de la felicidad se manifiesta al final de la película, cuando vemos a Pepa más sosegada gracias al nuevo sentido de libertad que experimenta una vez ha resuelto los problemas que casi le provocan un ataque de nervios. Se infiere de este final que la felicidad se siente cuando se desiste de su búsqueda, cuando se encuentra la simple armonía que puede existir entre la persona, sus pensamientos y la vida que resuelve vivir. La felicidad, sugiere la escena final, puede hallarse en el placer, en la satisfacción existencial, en las emociones positivas, en una vida plena y en un sentimiento de contento, sobre todo cuando lo antedicho haya una adecuación con la conducta virtuosa de la persona, que es precisamente lo que demuestra poseer Pepa cuando se desplaza al aeropuerto para salvar a Iván del tiroteo fatídico que Lucía le tiene preparado. Y ello a pesar de los desengaños que ha tenido con él. Una vez se ha dado cuenta de que la vida puede seguir fácilmente sin él, resuelve volver a casa y confiar el secreto de su embarazo a Marisa (Rossy de Palma), a quien apenas conoce pero que no obstante le muestra un cariño y reconocimiento que dudosamente hubiera encontrado en el padre de la criatura que lleva dentro. Pero antes ha tenido que demostrar la sinceridad afectiva y superioridad espiritual que como mujer posee.<sup>25</sup> Estas cualidades contribuyen a dar a su peripecia un final armonioso, alegre y sosegado cuyo significado se hace evidente cuando se contrasta con la infelicidad de que se lamenta Lola Beltrán al inicio del filme. Las intenciones paródicas que presupone contrastar la banda sonora con la armonía que encuentra Pepa son en sí importantes porque con ello se subvierte la imagen tradicional que se tiene de la mujer como ser vulnerable, negando de paso esos victimismos desagradables

<sup>25</sup> A este hecho se refería el propio director cuando admitía que: “Lo que pretendo es que lo único auténtico y lo único verosímil sean los sentimientos de ella” (Vidal 1988: 263).

que tan efectivamente rehúye el director. Pero lo que es igualmente importante es que “libera a la mujer del papel socio-simbólico” que el melodrama le tiene tradicionalmente asignado (Martín 1998:16), porque como se ha dicho del papel de víctima que aquí se repudia: “Women’s identification as victims in the public sphere reinscribes the gendered norms that enable the victimization of women” (Heberlee 1996: 69).

Ya resumiendo, es evidente que *Mujeres al borde de un ataque de nervios* es una película aparentemente lúdica y artificiosa que oculta tras su evidente comicidad una sutil meditación sobre el comportamiento humano y la veracidad de la palabra, de las promesas de amor y de lo que entendemos como felicidad. Muestra, de paso, la falsa trama que sustenta la conducta humana, los valores tradicionales que comparte el ser social y las instituciones que sustentan sus mitos y creencias. La crítica que integra el relato es sutilmente demoledora. Así y todo cabe reconocer que tras este juego burlesco se esconde una verdadera inquietud ética que consiste en la celebración de la sinceridad y la integridad personal. Es ésta una faceta del cine de Almodóvar que con cierta frecuencia ha pasado desapercibida entre quienes se han mostrado reacios a ver más allá del biombo humorístico que antepone a sus meditaciones.<sup>26</sup> Y, sin embargo, es quizá esta mezcla de lo serio con lo humorístico lo que podría explicar el éxito internacional que ha cosechado gran parte de su filmografía,<sup>27</sup> porque se sitúa como director frente a debilidades humanas que recrea sin adoptar actitudes morales de tipo alguno ni mostrar inquina frente a charlatanes donjuanesco como Iván, a la vez que divierte y hace reflexionar sobre lo profundo del tema. Como dice la coda del final de *Falstaff* de Giuseppe Verdi: “Tutto nel mondo è burla. / L’uom è nato burlone. / Nel suo cervello / Ciurla sempre la sua razione [...] / Ma ride ben chi ride / La risata final”.<sup>28</sup>

## Bibliografía

- Alcalá Galán, Mercedes (2001): “De lo teatral al teatro: poéticas de la representación en el cine de Pedro Almodóvar”. En: *Del teatro a la televisión en la segunda mitad del siglo xx. Actas del XI Seminario del Instituto de Semiótica Literaria, Teatral y Nuevas Tecnologías*. Madrid: Casa de América, pp. 231-39.
- Altares, Guillermo (2007): “La búsqueda de John Wayne y otras historias del Oeste”. En: *El País*, “Babelia”, 26 de julio, pp. 8-9.

<sup>26</sup> Es el tipo de lectura que deja traslucir la reseña firmada por Robyn Karney cuando escribe tras el estreno de este largometraje: “The title [*Women on the Verge of a Nervous Breakdown*] may prove to have more lasting properties than the movie itself which, although largely diverting and extremely clever, lacks the depth its subject might have allowed it” (1989: 46). Asimismo, la de Jill Forbes, quien comenta: “It would not be true to say that *Women on the Verge* has a ‘serious’ message since it is a work designed, above all, to indulge its maker’s sensibilities” (1989: 13). Es otro el parecer de Eva Kissin quien reconoció que “the situation, a serious one, is handled with high comedy. The contrast between the theme of a deserted woman in love, and the comedy that ensues from her efforts to get back her lover, give the film its particular piquancy” (1989: 108).

<sup>27</sup> Según Marvin D’Lugo, el estreno de *Mujeres* en 1983 supuso “one of the biggest box office hits of the 1980’s” tanto dentro como fuera de España (2002: 4).

<sup>28</sup> “Everything in the world’s a jest. / Man is born a jester, / buffeted this way and that / by his belief or by his reason. / [...]. Every mortal laughs at others. / But he laughs best / who has the final laugh”.

- Allinson, Mark (2003): *Un laberinto español. Las películas de Pedro Almodóvar*. Madrid: Ocho y Medio.
- Auden, Wystan. H. (1991): *Collected Poems*. Edward Mendelson (ed.). New York: Random House.
- Beauvoir, Simone de (1989): *The Second Sex*. H. M. Parshley (trad.). New York: Vintage Books.
- Benvenuto, Bice/Kennedy, Roger (1986): *The Works of Jacques Lacan. An Introduction*. New York: St. Martin's Press.
- Bozorth, Richard R. (2001): *Auden's Games of Knowledge. Poetry and the Meanings of Homosexuality*. New York: Columbia University Press.
- Charney, Leo (1990): "Historical Excess: *Johnny Guitar's* Containment". En: *Cinema Journal*, 29, 4, pp. 23-34.
- Deleyto, Celestino (1995): "Postmodernism and Parody in Pedro Almodóvar's *Mujeres al borde de un ataque de nervios*". En: *Forum for Modern Language Studies*, 31, 1, pp. 49-63.
- Derrida, Jacques (1988): *Limited Inc*. Evanston: Northwestern University Press.
- D'Lugo, Marvin (2002): "Recent Spanish Cinema in National and Global Contexts". En: *Post Script*, 21, 2, pp 3-11.
- (2006): *Pedro Almodóvar*. Urbana/Chicago: University of Illinois Press.
- Diego, Rosa de/Velázquez, Lydia (2004): *El arte de hablar*. Barcelona: Ariel.
- Diego, Estrella de (1992): *El andrógino sexuado. Eternos ideales, nuevas estrategias de género*. Madrid: Visor.
- Edwards, Gwynne (1982): *The Discreet Art of Luis Buñuel. A Reading of his Films*. London: Marion Boyars.
- (2001): *Almodóvar's Labyrinth of Passion*. London: Peter Owen.
- Epps, Brad (1995): "Figuring Hysteria: Disorder and Desire in Three Films of Pedro Almodóvar". En: Vernon, Kathleen M./Morris, Barbara (eds.): *Post-Franco, Postmodern. The Films of Pedro Almodóvar*. Westport (CT) Greenwood Press, pp. 99-124.
- Evans, Peter (1996): *Women on the Verge of a Nervous Breakdown*. London: British Film Institute.
- Felman, Shoshana (1983): *The Literary Speech Act. Don Juan with J. L. Austin, or Seduction in Two Languages*. Ithaca: Cornell University Press.
- Forbes, Jill (1989): "Ivan the Terrible". En: *Sight and Sound*, LVIII, 2, p. 135.
- Frosh, Stephen (1994): *Sexual Difference: Masculinity and Ideology*. London: Routledge.
- Goddard, Kevin (2000): "'Looks Maketh the Man': The Female Gaze and the Construction of Masculinity". En: *The Journal of Men's Studies*, 9, 1, pp. 23-39.
- Habermas, Jürgen (1998): "Modernity - An Incomplete Project". En: Foster, Hal (ed.): *The Anti-Aesthetics. Essays on Postmodern Culture*. New York: The New Press, pp. 1-15.
- Heberlee, Renee (1996): "Deconstructive Strategies and the Movement Against Sexual Violence". En: *Hypatia* 11, 4, pp. 63-76.
- Holguín, Antonio (1999): *Pedro Almodóvar*. Madrid: Cátedra.
- Hopkins, Patrick D. (1992): "Gender Treachery: Homophobia, Masculinity, and Threatened Identities". En: May, Larry/Strikwerda, Robert A. (eds.): *Rethinking Masculinity. Philosophical Explorations in Light of Feminism*. Lenham (MD): Littlefield Adams Quality Paperbacks, pp. 111-131.
- Jameson, Frederic (1998): "Postmodernism and Consumer Society". En Foster, Hal (ed.): *The Anti-Aesthetic. Essays on Postmodern Culture*. New York: The New Press, pp. 127-144.
- Jordan, Barry/Morgan-Tamosunas, Rikki (1988): *Contemporary Spanish Cinema*. Manchester: Manchester University Press.
- Karney, Robyn (1989): "*Women on the Verge of a Nervous Breakdown*". En: *Films & Filming Review*, 416, pp. 45-46.
- Kinder, Marsha (1993): *Blood Cinema. The Reconstruction of National Identity in Spain*. Berkeley: University of California Press.

- Kissin, Eva (1989): “*Women on the Verge of a Nervous Breakdown*”. En: *Films in Review*, xv: February 2, pp. 108-109.
- Lacan, Jacques (1978): “Encore”. En: *Ecrits: a Selection*. Alan Sheridan (trad.). New York: W. W. Norton.
- (1983): *Feminine Sexuality. Jacques Lacan and the école freudienne*. Juliet Michell y Jacqueline Rose (eds. y trad.). New York: Norton.
- Leonard, Garry M. (1990): “The Paradox of Desire: Jacques Lacan and Edith Wharton”. En: *Edith Wharton Review*, 2, pp. 13-16.
- Machado, Antonio (1989): *Poesías completas*, 2 vols. Oreste Macri (ed). Madrid: Espasa Calpe.
- Martín, Annabel (1998): “Almodóvar se tiñe de rosa: Reinscripciones melodramáticas del conocimiento y del sentir”. En: Cabello-Castellet, George/Martí-Olivella, Jaume/Wood, Guy H.. (eds.): *Cine-Lit, III: Essays on Hispanic Film and Fiction*. Corvallis, OR: Oregon State University, pp. 14-22.
- Martín Gaité, Carmen (1981): *El cuarto de atrás*. Madrid: Destino.
- Pastor, Brígida (2003): “Femininity in Power, Masculinity in Crisis: The Cinema of Pedro Almodóvar”. En: *Letras Peninsulares*, 16, 1, pp.111-128.
- Perkins, Victor F. (1996): “*Johnny Guitar*”. En: Cameron, Ian y Pye, Douglas (eds): *The Book of Westerns*. New York: Continuum, pp. 221-228.
- Perriam, Chris (2003): *Stars and Masculinities in Spanish Cinema*. Oxford: Oxford University Press.
- Simmel, Georg (1984): *On Women, Sexuality, and Love*. Guy Oakes (trad.). New Haven: Yale University Press.
- Smith, Paul Julian (1993): *Vision Machine. Cinema, Literature, and Sexuality in Spain and Cuba, 1983-93*. London/New York: Verso.
- (1994): *Desire Unlimited. The Cinema of Pedro Almodóvar*. London/New York: Verso.
- Strauss, Frédéric (2001): *Conversaciones con Pedro Almodóvar*. Madrid: Akal.
- Vidal, Nuria (1988): *El cine de Pedro Almodóvar*. Barcelona: Destino.