

(Hetero)masculinidades en disputa: melancolía y castración anal en el cine de Pedro Almodóvar. Los casos de *Hable con ella* y *Los amantes pasajeros*

ATILIO RAÚL RUBINO, UNIVERSIDAD NACIONAL DE LA PLATA

I. INTRODUCCIÓN: LAS MASCULINIDADES EN EL CINE DE ALMODÓVAR

Mucho se puede decir del cine de Almodóvar y, de hecho, la crítica ha abordado sus diferentes películas desde muy diversas perspectivas. El universo almodovariano resulta hasta el día de hoy tan complejo y rico como intrigante. Una de las cuestiones que más ha sido estudiada son las femineidades en la obra del cineasta manchego y, más particularmente, sus mujeres, el universo femenino. En esta ocasión, me interesa detenerme, por el contrario, en la construcción de las figuras masculinas y, en particular, de las masculinidades heterosexuales. El propósito de este trabajo es analizar dos películas de Almodóvar, *Hable con ella* (2002) y *Los amantes pasajeros* (2013), a partir del concepto de melancolía de género tal como lo trabaja Judith Butler y la idea de castración anal tomada de Beatriz Preciado. Este abordaje permitirá pensar las (hetero)masculinidades de los hombres de Almodóvar como melancólicas, es decir, unas masculinidades heterosexuales que albergan en sí un duelo no llorado por la posibilidad elidida del deseo homosexual, imposibilitado por lo que Beatriz Preciado llama la castración anal en los varones heterosexuales.

II. MELANCOLÍA DE GÉNERO Y TERROR ANAL

Cuando en el artículo “Trauer und Melancholie”¹ de 1917 Freud habló de la melancolía, tenía detrás el contexto de la Primera Guerra Mundial. Jeffrey Weeks explica:

En el centro de tanta muerte y luto, Freud intentó comprender el proceso de duelo y lo ubicó sobre una base psicoanalítica más clara, yendo más allá de la

¹ Escrito durante 1915, se publica por primera vez en 1917. Freud, Sigmund, “Trauer und Melancholie”. En: *Internationale Zeitschrift für Ärztliche Psychoanalyse*, Vol. 4 (6), 1917, pp. 288-301.

postura tradicional según la cual la pena de la pérdida ante un ser querido normalmente decae ante el paso del tiempo y que el tiempo lo cura todo (...). La pena sólo puede decaer mediante una elaboración psíquica del dolor causado por la pérdida de un ser querido. La melancolía se halla dentro de una gama de respuestas posibles, allí donde el tiempo no cura con facilidad (Weeks, 2012: 170-1).

En los noventa, Judith Butler retoma el concepto de melancolía de Freud desde los estudios *queer* para aplicarlo al género sexual y la constitución del sujeto y de la identidad. Pero entonces el contexto era otro, el de la epidemia de HIV-SIDA². En sus libros *Gender Trouble* (1990) y *Bodies That Matter* (1993), que han sido señeros para los estudios *queer*, así como en *The Psychic Life of Power* (1997), entre otros, Butler trabaja con el concepto freudiano de melancolía.

Para Butler, en la identidad heterosexual se alberga un deseo homoerótico elidido desde el comienzo y cuyo duelo no se puede llevar adelante porque no se lo reconoce. Durante la infancia, se define el objeto de deseo sexual y, a su vez, se produce en el niño una identificación melancólica con el progenitor del mismo género, cuyo deseo ha sido negado. La constitución heterosexual, entonces, implica un objeto de deseo del sexo opuesto y una identificación (melancólica) con el mismo sexo. Lo que es importante es que esto no se da como un proceso natural, sino que la supresión del deseo homosexual es producto de las internalizaciones de las normas sociales de género y sexualidad, que siempre son disciplinarias y regulatorias. El niño rechaza el amor hacia el progenitor de su mismo sexo y establece una identificación melancólica con él porque las normas sociales de género que ha internalizado le impiden la posibilidad del deseo homosexual. Sin embargo, persiste en la psique la huella de una pérdida, la del objeto amado elidido. Es decir, en la subjetividad del individuo subsiste el deseo homosexual como posibilidad elidida, como prohibición y, en este sentido, como norma social internalizada.

Y esto es así porque en una sociedad de heterosexualidad compulsiva³ la norma es la del binarismo de género y del sistema sexo/género⁴. Desde este punto de vista, suele considerarse que en el homosexual se produce el proceso a la inversa: un

² De hecho, Butler relaciona su desarrollo del concepto de melancolía de género con el virus de VIH-SIDA a partir del concepto de precariedad en una entrevista del año 1999 (Butler y Bell, 1999).

³ El concepto de heterosexualidad compulsiva ha sido acuñado por Adrienne Rich, según la cual la heterosexualidad es un disciplinamiento obligatorio y compulsivo (Gamba, 2009: 170-173).

⁴ El sistema sexo/género es un concepto desarrollado primeramente por Gayle Rubin (Weeks, 2012: 123).

deseo sexual hacia el progenitor del mismo sexo y una identificación melancólica con el del sexo opuesto. Esta perspectiva mantiene a la homosexualidad en la vereda opuesta, en la abyección y marginalidad que permiten definir, por oposición, a la norma heterosexual.

En resumen, para Butler la identidad de género resulta “la interiorización de una prohibición” (Butler, 2007: 147) que exige no sólo “la pérdida de ciertos vínculos sexuales” (Butler, 2001: 150) sino también “que esas pérdidas no sean reconocidas y no sean lloradas” (Butler, 2001: 150). Entonces, la identificación melancólica de la niña con la madre y el niño con el padre encarna dentro de sí la prohibición y la pérdida no llorada de la carga homosexual (Butler, 2001: 151):

Si la negación heterosexual de la homosexualidad origina la melancolía y si ésta interviene mediante la incorporación, entonces el amor homosexual no reconocido se salvaguarda desarrollando una identidad de género definida como opuesta. En definitiva, la homosexualidad masculina no reconocida termina en una masculinidad intensificada o afianzada, la cual mantiene lo femenino como lo impensable e inenunciable (Butler, 1990: 157).

Por eso Butler afirma que el género es un efecto de la melancolía (Butler, 2001: 150) y también que es una cita (Butler, 2002: 326). El género es una cita obligada de la norma cultural, que no puede disociarse de las relaciones de disciplina, regulación y castigo (Butler, 2002: 326). En este sentido, los sentimientos de melancolía, de pérdida no llorada, son el costo que acarrearán las identidades de género rígidas y no problemáticas, las heterosexualidades estables y las masculinidades hegemónicas.

En este sentido, me interesa relacionar el concepto de melancolía de Butler con el de "terror anal" de Beatriz Preciado (2009). La filósofa española utiliza la idea de terror anal en dos dimensiones diferentes, aunque interrelacionadas: por un lado, un sentido negativo asociado al miedo, al horror y al pánico y otro positivo asociado al terrorismo o la rebelión y las prácticas disidentes que tienen como centro al ano. Me interesa, sobretodo, la primera de las dos dimensiones, la que se refiere al miedo masculino a todo lo anal, puesto que implica la feminización del cuerpo masculino heterosexual. La (hetero)masculinidad normativa rechaza toda posibilidad de placer que provenga del ano. En palabras de Preciado,

El miedo a que toda la piel fuera un órgano sexual sin género les hizo redibujarse el cuerpo, diseñando afueras y adentros, marcando zonas de privilegio y zonas de abyección. Fue necesario cerrar el ano para sublimar el

deseo pansexual transformándolo en vínculo de sociabilidad (...). Cerrar el ano para que la energía sexual que podría fluir a través de él se convirtiera en honorable y sana camaradería varonil, en intercambio lingüístico, en comunicación, en prensa, en publicidad, en capital (Preciado, 2009: 136).

Lo que podemos ver en *Hable con ella*, por ejemplo, son personajes que no pueden vivir su deseo homoerótico así como tampoco llorar la pérdida de la posibilidad homosexual porque ésta no se ha concebido nunca como real. Esto ocurre porque los personajes tienen el ano castrado. Preciado explica la castración anal de la siguiente forma:

Puesto a disposición de los poderes públicos, el ano fue cosido, cerrado, sellado. Así nació el cuerpo privado (...). Así nacieron los hombres heterosexuales a finales del siglo XIX: son cuerpos castrados de ano. Aunque se presenten como jefes y vencedores son, en realidad, cuerpos heridos, maltratados (Preciado, 2009: 136).

Beatriz Preciado invierte la idea de castración freudiana, la tuerce, para considerar que ésta pone al falo en el centro de lo humano. Reubicando al ano en el lugar central⁵, Preciado convierte a la heteromasculinidad en una castración, en una falta: "el ano cerrado es el precio que el cuerpo paga al régimen heterosexual por el privilegio de su masculinidad" (Preciado, 2009: 136).

III. HABLE CON ELLA (2002): (HETERO)PATRIARCADO Y MELANCOLÍA

En el momento del estreno, en 2002, *Hable con ella* fue considerada una de las películas más heterosexuales del director⁶. Centrada en la relación de amistad entre Marco (Darío Grandinetti) y Benigno (Javier Cámara), cuenta en el presente o en retrospectiva las respectivas relaciones del primero con Lydia (Rosario Flores), una torera a la que conoce por la televisión, y del segundo con Alicia (Leonor Watling),

⁵ De todas formas, Preciado aclara que no se trata sólo del ano sino de una reterritorialización -con su consecuente desterritorialización del falo- de todo el cuerpo, a su vez, entendido en un sentido amplio que incluye todo lo protésico: "No se trata de hacer del ano un nuevo centro, sino de poner en marcha un proceso de desjerarquización y descentralización que haría de cualquier otro órgano, orificio o poro, un posible biopuerto anal" (Preciado, 2009: 171). Esto también se relaciona con el análisis que hace de la mano masturbadora y su relación con el dildo en Manifiesto Contrasexual.

⁶ Su película anterior fue *Todo sobre mi madre* (1999), ganadora del Óscar a mejor película extranjera y de enorme éxito internacional. Podría decirse que se trata de una película de mujeres, como también el film que, diez años antes, lo hizo conocido internacionalmente también por una nominación al Óscar a mejor película extranjera: *Mujeres al borde de un ataque de nervios* (1988).

una bailarina de la que se enamora y a la que cuida cuando ésta cae en coma por un accidente.

Según Jean-Max Méjean, se trata de una película sobre la imposibilidad del diálogo, por eso se llama "hable con ella" y no, por ejemplo, "háblele". Méjean la ve como una especie de contrapartida de *Mujeres al borde de un ataque de nervios* porque, al contrario de ésta, "los hombres hablan demasiado y las mujeres callan" (Méjean, 2007: 75).

Por su parte, Linda Williams estudia la constitución melancólica del personaje de Rebeca (Victoria Abril) en *Tacones Lejanos* (1991) y de Marco en *Hable con ella*. Según Williams se trata de un melodrama que

revolves around the melancholia of putatively heterosexual characters who, hovering about the bodies of the women they love, develop an unlikely, close relation with one another. The homosexual possibilities of this relation will only be spoken at the point at which they become impossible to realize. Like Tacones Lejanos, then, this is a film about the grief of lost homosexual attachments whose expression comes melodramatically 'too late' (Williams, 2009: 183).

Si bien coincido con el análisis de Williams, me interesa detenerme en algunos puntos que ordeno a partir de diádas de personajes: las dos parejas mencionadas, la relación melancólica entre Marco y Benigno, la ambigüedad en la construcción de los personajes de Benigno y Lydia y, por último, la nueva pareja con la que se cierra la película a modo de coda: Alicia y Marco.

Marco y Lydia. Marco y Lydia constituyen la pareja que resulta menos problemática en la película. Sin embargo, para ambos se trata de relaciones vicarias. Lydia reemplaza en la vida de Marco a otra persona que lo marcó: Ángela: "Odio a esa mujer", le dice Lydia cuando se entera de que Marco llora por Ángela. A su vez, Marco ocupa también el lugar de otro amor en la vida de Lydia: el niño de Valencia, un torero famoso con el que Lydia tuvo un amor. El carácter vicario que cada uno ocupa en la vida del otro remite al hecho de que el género y la sexualidad se puedan entender en términos de citación, de iterabilidad. Tanto Marco como Lydia ocupan lugares que reafirman la heterosexualidad del otro. Como en un encadenamiento

melancólico y ritual, se trata de una citación de relaciones que tienden a afianzar la heterosexualidad normativa⁷.

Benigno y Alicia. La relación de Benigno y Alicia, en cambio, no es consentida, sino que Benigno se obsesiona con ella, la persigue y, cuando entra en coma a raíz del accidente, él se encarga de cuidarla. La violación de Benigno a Alicia aparece como símbolo de las relaciones heterosexuales. En este sentido, resulta altamente irónico que la relación heterosexual sea una violación. Como producto de esta violación, Alicia queda embarazada y, como una bella durmiente, despierta en el parto. Pero no se nos muestra la relación sexual entre Benigno y Alicia, sino que está reemplazada por el corto silente "El amante menguante". En él, Alfredo toma una poción elaborada por su esposa Amparo, una científica, y se comienza a achicar, a menguar. El corto termina con la relación sexual entre ambos, en el momento en el que Alfredo es tan pequeño que, mientras Amparo duerme, logra meterse en su vagina para ya no salir. Según el análisis que Eduardo Gregori hace de la escena de "El amante menguante", "Alfredo se introduce en Amparo, es decir, se convierte en Amparo. Benigno penetra a Alicia para convertirse en Alicia, para ser parte integral de su ser" (Gregori, 2005: 7). Sin embargo, difiero de Gregori cuando afirma "Benigno es Benigno porque ama a Alicia; una vez roto ese vínculo (...) la vida deja de tener sentido alguno para él" (Gregori, 2005: 7). Creo que, por el contrario, se puede pensar en términos melancólicos. Cuando Alfredo se introduce en Amparo es para recuperar una parte perdida de sí mismo, comenzar a ser parte de esa mujer que él no puede ser. De la misma manera, la violación de Alicia puede pensarse como un intento de recuperar parte de la persona que no pudo ser, de recuperar un lado femenino imposibilitado por la heteronormatividad y el sistema sexo-genérico. Por otro lado, esta relación ocurre mientras ella duerme. Acá también se da la separación entre la palabra, el discurso, como lo masculino (indicado en el imperativo del título) y el silencio femenino, el cuerpo sin habla, como una separación entre naturaleza y discurso⁸. Zoila Clark explica la relación entre Amparo y el paisaje: la imagen de Alfredo empequeñecido recorriendo el cuerpo de una gigante Amparo remite a la exploración de un paisaje y al viejo tópico literario

⁷ A su vez, Hanno Ehrlicher hace referencia a la lógica fantasmática en esta pareja, ya que Marco conoce a Lydia mediante la televisión (Ehrlicher, 2005: 77). Él le hace una nota y ella cede a sus brazos sólo en busca de protección ante el miedo a una culebra. Según Méjean, "esta serpiente, símbolo del pecado o del falo, según tomemos el enfoque cristiano o el del psicoanálisis, provoca las lágrimas de Marco" (Méjean, 2007: 77).

⁸ Resultan también interesantes los significados de los nombres. Alicia hace referencia al personaje de Lewis Carroll y, con él, a una heroína de cuento de hadas. De hecho, el hospital en el que está internada se llama "El Bosque" y ella es una suerte de bella durmiente. Por otro lado, el nombre Benigno está usado de forma irónica, al tratarse de alguien que viola a Alicia en estado de coma.

de la mujer como tierra inexplorada, como tierra yerma que va a ser fecundada por la civilización masculina (Clark, 2006: 127).

Marco y Benigno. La película narra la relación entre Benigno y Marco: empieza cuando ellos se conocen en el teatro en un ballet de Pina Bausch y se vuelven a encontrar en el hospital cuando Lydia queda en coma. Luego comienzan una relación de amistad que de forma ambigua roza lo homoerótico. Marco y Benigno encarnan la relación amorosa imposible. Su relación se trastoca en amistad porque la heteronormatividad impide que se pueda concebir la posibilidad del deseo homosexual⁹. Se trata, por eso, de una relación melancólica. Linda Williams hace hincapié en que, si bien no hay parejas más reales que otras en la película, la única que tiene su escena melodramática de amor es la de Marco y Benigno (Williams, 2009: 185), pues Marco reconoce su amor cuando ya es demasiado tarde. Cuando Benigno está en la cárcel y Marco lo va a visitar, las imágenes de ambos se superponen en la pantalla a través del reflejo en los vidrios de la cárcel. En la lectura de Williams, se puede ver en esta superposición de los dos reflejos la incorporación del objeto de deseo elidido, es decir, la constitución melancólica del sujeto. Es interesante asimismo destacar las frases ambiguas que se dicen en las escenas en la cárcel:

Estos últimos meses he pensado mucho en ti, sobretudo por las noches (...) porque por las noches leo, he leído todas las guías turísticas que me diste, ha sido como viajar durante meses contigo al lado, contándome las cosas que nadie te cuenta de los viajes (...). Mi guía favorita es la de La Habana y me identifiqué mucho con esa gente que no tiene nada y que se lo inventa todo. Cuando describes a esa mujer cubana apoyada en una ventada frente al malecón, esperando inútilmente, viendo cómo el tiempo pasa sin que pase nada, pensaba que esa mujer era yo. (Hable con ella).

Más adelante, en la segunda visita a la cárcel, Benigno le dice que le gustaría abrazarlo y, por eso, ha pedido un *vis-à-vis*:

Me gustaría poder darte un abrazo, Marco, pero para darte un abrazo tendría que pedir un vis-à-vis y lo he tanteado, ¿sabes? Me han preguntado si eras mi novio. No me he atrevido a decir que sí por si a ti te molestaba.

⁹ Como señala Zoila Clark, "la escena en que Benigno y Marco sacan a Alicia y Lydia a la terraza pone en evidencia la gran farsa de este tipo de relaciones amorosas. Son ellos quienes conversan y disfrutan del fresco como si jugaran con muñecas" (Clark, 2006: 124).

_No me molesta en lo más absoluto, puedes decir lo que quieras.

Luego, se tocan las manos a través del vidrio y durante toda la escena están con los ojos llenos de lágrimas. En la tercera visita a la cárcel, Marco ya no llega a ver a Benigno con vida. Éste le ha avisado por teléfono que se suicidaría para ver si entra en coma y puede estar con Alicia. Marco le había mentido, le había dicho que Alicia seguía igual y que el hijo había muerto, pero Alicia había despertado, sólo que Marco no llega a decírselo a tiempo a Benigno. Ésta es la gran escena melodramática de la película (Williams, 2009: 188). Luego, cuando visita la tumba de Benigno, le dice: "Benigno, soy yo, Alicia está viva, tú la despertaste", como si la violación de Benigno, como el beso del príncipe, hubiera despertado a la bella durmiente.

Benigno y Lydia. Benigno y Lydia no conforman una pareja propiamente dicha pero en ambos casos se trata de estereotipos que escapan a la norma, pues engañan al lector presentando ambigüedades en la construcción de género. Las figuras de lo masculino y lo femenino se tornan en algo completamente diferente (Allbitron, 2013: 238).¹⁰ Por un lado, Lydia se ocupa de una profesión de hombres, la tauromaquia. En este sentido, su figura está ciertamente masculinizada. Sin embargo, al mismo tiempo pone en evidencia cuánto hay de ambigüedad en la construcción de la masculinidad brutal del torero, puesto que sus atavíos, la elegancia con la que se mueven, etc., tienen más que ver con lo considerado femenino (Conteris, 2004: 6). Es muy interesante al respecto la escena en la que a Lydia le colocan las ropas de torero, pues éstas son andróginas. La escena es el montaje de un/a *drag*, la escenificación del ritual del género. Un *drag-king*, una mujer que se monta con los atavíos del vestuario típicamente masculino, pero, a su vez, la vestimenta del torero es sumamente femenina, el ritual de vestimenta del torero podría asimilarse a la práctica *drag-queen*. Para explicar la escena de la víbora en la que ella se asusta, Hiber Conteris afirma que "La aparente masculinidad de Lydia al asumir su papel de torero no puede hacernos olvidar que se trata de una mujer" (Conteris, 2004: 8). Sin embargo, no creo que se trate de que en el fondo no puede dejar de ser mujer, como si se remitiera a un núcleo interior del género que sólo puede ser ocultado o travestido por lo externo, por las vestimentas y actitudes, sino que la *mise en abyme* de la *performance drag* de Lydia indica que no hay un núcleo duro elucidable del género sino, más bien, que éste se sostiene en una citación, en una repetición de lo mismo que crean o dan la ilusión de que existe un

¹⁰ Sobre la relación entre sexo, amor y muerte, cf. Conteris (2004). Asimismo señala la relación ritual del torero, el hecho ambiguo y contradictorio de que el torero represente lo femenino en una relación ritual que simboliza al sexo en la que el toro es lo masculino (Conteris, 2004: 6).

original, un núcleo. Por otro lado, el personaje de Benigno está marcado desde el inicio de la película por cierto deseo homosexual sugerido. Cuando ve a Marco en el teatro al inicio de la película se lo cuenta a Alicia como si se sintiera atraído por él: "A mi lado había un hombre de más de cuarenta años, guapo, que lloró varias veces de emoción. La verdad que no era para menos, ¡Qué bonito!". La película engaña al lector respecto a la sexualidad de Benigno, a través de características estereotipadas: ha cuidado a su madre hasta su muerte, haciendo cursos de cosmética y estética, es enfermero y cuida a Alicia y habla de Marco como si le gustara. La imposibilidad del deseo homosexual marca la ambigüedad del personaje de Benigno. Es importante destacar también la figura del psiquiatra, el padre de Alicia, pues constituye algo así como una policía de la sexualidad. El psiquiatra representa el mundo médico y científico que normaliza la sexualidad, establece los cánones de la sanidad y normalidad sexual y, al mismo tiempo, fija los límites de la misma y establece el lugar de la abyección, de la patología. Para el psiquiatra Benigno tiene un problema, su homosexualidad. Sin embargo, Almodóvar es muy lúcido en acertar que el problema no sólo no es ése, sino que tampoco se trata de la represión del deseo homosexual, sino, por el contrario, el problema es la heterosexualidad normativa, obligatoria, compulsiva, la heterosexualidad estructural que no sólo impide la posibilidad del deseo homosexual, sino también que ésta pueda ser reconocida y, con ello, llorada. Es decir, no se trata de una sexualidad reprimida porque ni siquiera alcanza a llegar a ese lugar en la psique, se mantiene en el sitio de lo que no existe, en una especie de no-lugar, es una pérdida que no se reconoce y por eso no se puede hacer el duelo por ella y se mantiene en el espacio de la melancolía.

Marco y Alicia. La película termina con un intertítulo -como en los casos de "Marco y Lydia" y de "Benigno y Alicia"- que indica el inicio de una nueva pareja: Marco y Alicia. A diferencia de Lydia y Benigno, éstos son dos figuras no marcadas por la ambigüedad. Alicia es una bailarina, una profesión que indica el punto más alto del refinamiento de lo femenino. Marco es un escritor, un periodista. Como tal, su profesión es el lenguaje, el habla¹¹. En cambio, Alicia, en tanto bailarina, se comunica con su cuerpo mudo. Si en una visión binaria y heteronormativa del género, Marco representa lo masculino por su uso de la palabra; Alicia, por el contrario, representa el silencio, la mudez, a partir de su estado. Según la interpretación que Javier Sáez y Sejo Carrascosa hacen del "terror anal" de Preciado,

¹¹ Es significativa la conversación que tienen Lydia y Marco justo antes de la muerte de ella:

_Marcos, tenemos que hablar después de la corrida.

_Si llevamos una hora hablando.

_Tú, yo no.

lo masculino y lo femenino, el actual sistema de sexo-género, más que por los órganos genitales, se define y organiza a partir de la penetrabilidad o impenetrabilidad del ano (Sáez y Carrascosa, 2011: 173):

Para Preciado, la subjetividad masculina hetero se basa en ese cuerpo donde la boca puede abrirse continuamente en el espacio público y donde el ano es cerrado completamente, es privatizado al máximo. Los hombres pueden hablar en público, pero no se les debe dar por el culo. Por el contrario, el proceso de producción de la subjetividad femenina heterosexual exigirá una privatización de la boca (privatización de signos emitidos) y una apertura pública del ano y de la vagina, técnicamente regulada. Las mujeres tienen que callarse y son penetrables (Sáez y Carrascosa, 2011: 73).

Como una especie de quiasmo del sexo-género, abrir la boca y cerrar el ano define lo masculino, en tanto que lo contrario, cerrar la boca y abrir el ano, define lo femenino.¹² En este sentido, Alicia ocupa claramente el lugar de lo femenino, en cuanto es penetrable (por eso, es violada por Benigno) y no habla. Marco, por el contrario, sostiene y reafirma su (hetero)masculinidad no sólo a partir de su habla, de ostentar el uso de la palabra que es una relación de poder, sino también por mantener el ano cerrado, castrado. Es por eso que no puede llevar adelante su relación con Benigno. Benigno para Marco representaba la posibilidad de llevar adelante su deseo homosexual. Era un peligro demasiado grande para su ano castrado. La melancolía es el precio por los géneros y sexualidades estables o bien el privilegio de la masculinidad trae como consecuencia la castración del ano. Muerto Benigno, la última pareja con la que se cierra la película representa el triunfo de la heteronormatividad y del heteropatriarcado, el triunfo de las sexualidades y géneros melancólico-normativos.

IV. LOS AMANTES PASAJEROS: LA REVELACIÓN ANAL

Muchas son las conexiones que se pueden hacer entre diferentes películas de Almodóvar, pues diversos motivos, temas, argumentos, etc, vuelven a aparecer una y otra vez. Ejemplos son *La flor de mi secreto* y *Todo sobre mi madre* respecto a la donación de órganos, *Hable con ella* y *Tacones lejanos* por la estructura melancólica

¹² Es importante resaltar que Sáez y Carrascosa se refieren a posiciones, roles, en un sistema sexo-genérico binario que resulta compulsivo. En este sentido, el gay pasivo ocuparía el lugar de lo femenino, en tanto, por ejemplo, el gay activo se ubicaría en lo masculino y, por eso no suele ser considerado homosexual (Sáez y Carrascosa, 2011: 173).

de sus protagonistas (Williams, 2009), *Mujeres al borde de un ataque de nervios* y *Pepi, Lucy, Bom y otras chicas del montón* por lo estrafalario de sus títulos y por su temática fuertemente femenina (Holguín, 2006: 82), *Tacones lejanos*, *Todo sobre mi madre*, *La mala educación* y *La ley del deseo* por los usos del travestismo y la *performance drag*, éstas dos últimas por su tematización de la infancia *queer*, *La mala educación* y *Entre tinieblas* por el cuestionamiento de la iglesia católica, etc. Sin embargo, poco hay en común entre *Hable con ella* y *Los amantes pasajeros*, o al menos su relación no es tan clara. Podríamos pensar que ambas tienen como protagonistas a figuras masculinas, aunque nada tienen que ver los maricones asumidos de *Los amantes pasajeros* con las (hetero)masculinidades melancólicas de *Hable con ella*. Si *Hable con ella* era considerada en su momento uno de los filmes más heterosexuales del Almodóvar, más de diez años después *Los amantes pasajeros* va a ser recibida como una vuelta a los gays de los inicios del realizador y a las comedias disparatadas de los años ochenta.¹³ La película realiza una jerarquización de las sexualidades de acuerdo a las profesiones y al status dentro del microcosmos del avión. En este sentido, están los azafatos en el escalafón más bajo (sin contar a las azafatas mujeres que vendrían más abajo que éstos), tres maricones asumidos. Luego, los pilotos bisexuales y, finalmente, el novio, un pasajero de *Business* heterosexual.¹⁴ La relación de poder entre los tres estamentos dentro del avión se replica en las relaciones de poder entre las sexualidades. Me interesa abordar el análisis, entonces, a partir de los personajes.

Los azafatos. Los azafatos Joserra (Javier Cámara), Fajas (Carlos Areces) y Ulloa (Raúl Arévalo) serían los casos de identidades gays no problemáticas, fijas, asumidas. De hecho, se hablan entre sí y se refieren a sí mismos en femenino. En este sentido, podemos retomar lo que comentan tanto Sáez y Carrascosa como Preciado respecto a que el homosexual en el sistema de sexo-género se asocia a lo femenino, en el sentido de la penetrabilidad. En esta línea también es que deben tener la boca cerrada. La palabra pública de un homosexual no va a tener el mismo valor que la de un hombre heterosexual. Por otro lado, es importante destacar que la película, lejos de plantear unas identidades homosexuales esencialistas, acentúa la *performance* marica. Más allá de toda lógica identitaria que ponga el eje en la esencia o en algún núcleo duro elucidable de la mariconería, en esta película se deja en claro

¹³ Es interesante pensar sobre todo en la primera etapa del realizador, con *Pepi, Lucy, Bom y otras chicas del montón* (1980), *Laberinto de pasiones* (1982) y *Entre tinieblas* (1983). Para un análisis de estas películas en el marco del destape cinematográfico español y de La Movida madrileña, cf. Mark Allinson (2001: 93-108).

¹⁴ Claramente, estas posiciones sexuales son cuestionadas y complejizadas por la película. De ninguna manera se trata de identidades sexuales esencialistas.

que se trata de roles, de posiciones. Esto se pone de manifiesto en la performance de *I'm So Excited*, en la cual el avión se convierte en un escenario para una puesta en escena marica mientras los tres azafatos hacen mímica del tema de la canción de Pointer Sisters, como suelen hacer en sus *performance* las *drag-queen* almodovarianas.¹⁵

Los pilotos. Álex (Antonio de la Torre) y Benito (Hugo Silva) son los pilotos del avión. Álex es bisexual y mantiene una doble vida: está "liado" con Joserra pero tiene familia e hijos. Hacia el final de la película sabremos que la mujer de Álex sabe de su relación con Joserra y, de hecho, ella tiene una relación lésbica con la niñera de los chicos. Benito se considera heterosexual. Sin embargo, ha tenido relaciones con hombres. Así se ponen al descubierto las tramas sexuales de los personajes en la discusión en la cabina de los pilotos:

Norma: _¡Respira por la nariz, maricón!

Joserra: _Sí, soy maricón.

Norma: _ ¿Y?

Joserra: _Y los dos azafatos también.

Norma: _ ¿Y?

Joserra: _No sé, ¿es eso lo que usted quería saber?

Bruna: _ ¿Y los pilotos?

Joserra: _ ¿Y los pilotos qué?

Bruna: _ ¿Son también maricones?

Joserra: _Bueno, éste es bisexual y está liado conmigo.

Álex: _¡Cierra la boca, ¿te has vuelto loco?!

(...)

Bruna: _ ¿Y el otro?

¹⁵ Como ocurre con Gael García Bernal en *La mala educación* (2004) o Miguel Bosé en *Tacones Lejanos* (1991), por ejemplo.

Polifonía

Joserra: _ ¿Benito Morón?

Benito: _No, señorita, yo soy hétero. Y desgraciadamente casado, llevo años intentando separarme de mi mujer pero no hay modo. He llegado a pensar en hacer como que me enrolló con un tío porque eso es lo único que ella no soportaría, pero no, no, no... no, a mí no me gustan los hombres.

Bruna: _ ¿Cómo lo sabe? ¿Los ha probado?

Benito: _No, no. Bueno, ya que estamos aquí en confianza, una vez intenté comerme una polla, por no descartar la posibilidad, yo no tengo prejuicios, yo tengo un montón de amigos gays. Bueno, me dio unas arcadas que ni me hubiera puesto de caballos.

(...)

En este diálogo se puede ver claramente la diferencia entre los que se consideran maricones y los pilotos: Álex no quiere que se sepa su relación con Joserra y Benito niega tener inclinaciones homosexuales. De hecho va a reaccionar mal cuando Joserra lo iguale a él hablándole en femenino:

_Hablando de los franceses, (...) tú a mí no tienes que decirme nada (...) de ésta.

_A mí no me hables en femenino.

_Oye, tú cállate mamadora experimental que le has comido la polla al novio de un compañero.

_Estaba borracho y era para probar: mejor hacerlo con alguien sano, con alguien de confianza.

Lo que es interesante es que Almodóvar convierte estas sexualidades en melancólicas. La heterosexualidad sostenida de Benito se sustenta sólo negando una parte de sí mismo. Él no se considera homosexual ni bisexual, a pesar de sus prácticas homosexuales, porque la homosexualidad es vista como una esencia y, además, como algo discreto, es decir, se es o no se es. Es interesante que, en el espacio utópico del avión, Benito termine siendo el más gay de todos, cuando deje de negar esa parte de sí mismo que no puede concebir. Aunque tiene prácticas homoeróticas, no las concibe dentro del universo de lo gay u homosexual. Los compartimentos estancos de la sexualidad le otorgan la seguridad de tener prácticas

Polifonía

homosexuales sin, por eso, serlo. El ano castrado tiene que abrirse no solamente en la intimidad sino también colectivizarse, según Preciado, debe ser público. La torsión *queer* que realiza Almodóvar con sus personajes se inscribe en el hecho de que la heterosexualidad exacerbada de Benito indica que es él el que más deseo homosexual está impidiendo que fluya:

_Alex, tú que eres bisexual, ¿es cierto que los tíos te comen mejor la polla que las tías?

_ ¿A qué viene eso ahora, Benito?

Le explica que Ulloa le practicó una fellatio y fue una experiencia muy buena, la mejor: "He dejado que Ulloa me... y ha sido...." y luego aclara:

_Bueno, la verdad es que acabamos haciendo un sesenta y nueve: yo también le comí a él... ¿que para lo delgado que está tiene un pedazo de rabo!

_Benito, ¿tú crees que es el momento de hablar del rabo de Ulloa?

_ Para mí es importante ¿Tú crees que me estoy volviendo bisexual, como tú?

_No, tú eres maricón de nacimiento (...) y tu mujer lo sabe, por eso está obsesionada con que no te lo hagas con tíos.

_Yo creo que estás exagerando, hoy ha pasado lo de Ulloa porque he bebido.

_Cuando lo nuestro también, por eso vomitaste. No es que mi polla te haya provocado arcadas, mi polla te encantó, lo que pasa es que con la excusa del alcohol...

_No sé dónde quieres llegar.

_Después de vomitar volviste a engancharte y me pediste que te follara, yo te dije que como juego ya estaba bien y tuve que quitarte prácticamente la polla de la boca ¿Contesta eso a tu pregunta, Benito? Lo digo porque tenemos que aterrizar sin un tren y creo que deberíamos centrarnos un poco.

La liberación de Benito llega en el momento de la orgía en el avión cuando tiene relaciones sexuales con Ulloa. Y entonces el semen de Benito se expande, Ulloa tiene restos en su boca y Fajas lo prueba y le dice "lefa, ya sé lo que te ha pasado, cochina, marrana". Ahora es un semen marica y, como tal, no es igual al semen heterosexual,

porque su destino no es la procreación, es semen disidente que se vierte en una boca marica o en el ano, que se comparte, se expande, se colectiviza en el momento utópico de la orgía del *Business* del avión.

El novio. El momento más alto de la fiesta *queer* que propone Almodóvar en esta película se da cuando el avión -o, mejor dicho, el *Business* del avión- se convierte en una orgía descontrolada, producto de la embriaguez y de la droga. Ante la tensión porque el avión no podía aterrizar y podrían llegar a morir, los azafatos preparan un cóctel, agua de Valencia, a la que le agregan droga: el mescal o mescalina lo ofrece el novio (Miguel Ángel Silvestre), quien lo llevaba en su ano para que no fuera descubierto y utilizarlo en su luna de miel. Como no saben si van a morir decide ofrecerlo y mantener dormida a su esposa. Son los recién casados y representan en esta alegoría del avión a la institución del matrimonio heterosexual. De hecho, es significativo que, como Benigno y Alicia en *Hable con ella*, el novio tenga relaciones sexuales con la novia mientras ella está dormida. Bruna (Lola Dueñas), virgen hasta el momento, se excita al verlos y tiene sexo con un muchacho de clase turista que también está dormido. Esta orgía se completa con Norma (Cecilia Roth) teniendo relaciones desenfrenadas con Infante (José María Yazpik), con Ulloa y Benito haciendo un sesenta y nueve en la cabina de los pilotos y Joserra y Álex reconciliándose con sexo en el baño. Tanto la droga, mescalina, como la bebida, agua de Valencia, conducen también simbólicamente a los años ochenta. De hecho, en la película Marta comenta eso respecto a la bebida y Fajas también en cuanto a la droga. Aquí la hombría masculina heterosexual es desactivada, desviada en una torsión típicamente almodovariana al poner en el centro el ano heterosexual. Ofrecer el ano (y ofrecer, colectivizar la droga "culera" que el novio lleva en él es una forma de ofrecer el ano) es dejar al descubierto, justamente, que así como el cuerpo femenino y el cuerpo homosexual, el cuerpo masculino heterosexual tiene ano. Es, entonces, igual a los otros cuerpos, sólo que fallado, castrado: "Los hombres heterosexuales (...) son cuerpos castrados de ano. Aunque se presenten como jefes y vencedores son, en realidad, cuerpos heridos, maltratados" (Preciado, 2009: 136). En *Los amantes pasajeros*, por otro lado, tenemos personajes con una sexualidad disidente que expresan de manera abierta que, podríamos pensar, no evidencia una castración anal. Almodóvar hace explotar una analidad que llega hasta los resquicios más ocultos y es, sobretodo, el ano que se abre al mundo y a todo el elenco, la clase *Business* del avión Península generando una torsión *queer* mucho más extrema porque se trata de un ano heterosexual. Así no sólo lo anal, sino también la mierda y el semen como fluidos no aptos para el cine aparecen en primer plano.

CONCLUSIONES: EL QUIASMO DEL SEXO-GÉNERO

A modo de conclusión, podemos pensar que *Hable con ella* pone en escena (hetero)masculinidades melancólicas, en tanto negación del amor homosexual, la imposibilidad del reconocimiento de la muerte de una dimensión de la personalidad imposibilitada desde el comienzo. Dean Allbitron relaciona la masculinidad con la enfermedad y la patología (2013: 225). Según Allbitron, *Hable con ella* presenta masculinidades que se vuelven porosas (2013: 237). Si, como afirma Butler, "No debe sorprendernos que mientras más hiperbólica y defensiva sea una identificación masculina, más intensa sea la carga homosexual no llorada" (Butler, 2001: 154), entonces podemos pensar que la pareja con la que se abre el final de la película implica el triunfo de la melancolía y, con ello, el triunfo de la heteronormatividad, de la heterosexualidad obligatoria. Si Marco podía llorar la separación de Ángela y la muerte de Lydia, el llanto melodramático con la muerte de Benigno era un inicio para reconocer la pérdida de ese amor. Sin embargo, la nueva relación con Alicia acalla el deseo homosexual para reorientar la libido hacia el objeto heterosexual. La vida de Marco ya no podrá ser la misma, porque no podrá adoptar ese deseo sin sacrificar todo lo que su posición social de macho patriarcal heterosexual le acarrea como beneficios. El costo de la estabilidad de su heterosexualidad es la melancolía, la pérdida originaria de la posibilidad del amor homosexual, una pérdida que no puede ser llorada porque no puede ser reconocida como tal. El final representa el triunfo del quiasmo del género: Marco es el macho heterosexual que ostenta el poder de la palabra, el monopolio de la misma, y ha aprendido a cerrar su ano para negar la posibilidad de sentirse atraído sexualmente por Benigno; Alicia representa a la bella durmiente, cuando está en coma no habla y es penetrable. Benigno aseguraba estar enamorado de ella y que "Alicia y yo nos llevamos mejor que la mayoría de los matrimonios". Abrir la boca (para hablar) y cerrar el ano: en eso consiste la (hetero)masculinidad. El caso femenino es el contrario: abrir el ano y cerrar la boca. Y su ejemplo más extremo es Alicia en *Hable con ella*.¹⁶ Pero también es interesante que Joserra en *Los amantes pasajeros* resulte problemático. El hecho de que no pueda mantener la boca cerrada, de que no pare de hablar y de que se le haga imposible guardar secretos es lo que genera inconvenientes y pone al descubierto las sexualidades de todos los azafatos y, sobretudo, las de los pilotos, que pretendían mantenerlas ocultas. Un homosexual, al

¹⁶ Ya en 1984 Teresa De Lauretis usaba el nombre del personaje de Lewis Carrol para su libro sobre cine y feminismo *Alice doesn't*. De Lauretis identifica a Alicia con el feminismo y destaca, justamente, que tomar la palabra es hablar "el lenguaje de los amos" puesto que, según Lévi-Strauss y Saussure la lengua consiste en "sistemas de reglas a las que no se puede sino obedecer si uno quiere comunicarse" (De Lauretis, 1992: 12)

ocupar el lugar femenino, debería limitarse a abrir el ano y cerrar la boca: estructura del quiasmo del género. En esa estructura no encaja Joserra y su incontinencia le hace generar problemas y poner al descubierto las sexualidades de los pilotos.

Al contrario que en *Hable con ella*, en *Los amantes pasajeros* se lleva adelante una celebración alocada de la sexualidad en la que incluso los considerados heterosexuales son sacados del armario y resultan más maricones que los maricones, como en el caso de Benito. El avión de la compañía aérea Península deviene un espacio utópico (o distópico, si se considera que la ciencia ficción sostiene el status quo de la normalidad). El avión Península es -y, al mismo tiempo, no es- España, la representa, simboliza, alegoriza. Se trata de una España en el aire, a la deriva, sin futuro con una clase turista anestesiada y cuyos destinos se libran en *Business* en el medio de la corrupción, la mentira, la extorsión y las tapas de revista. Sin embargo, el avión es también fuertemente un no-lugar, una distopía espacio-tiempo que marca la suspensión de todas las leyes morales, asociadas, podríamos decir con Beatriz Preciado, a la castración del ano heteromascualino que marca el inicio de la ciudad moderna. Suspendido, fuera de la urbe, girando en círculos en el aire y yendo hacia la muerte, las leyes de la ciudad ya no funcionan. Ahí pueden abrir su ano los machos castrados, pueden colectivizarlo y provocar una pequeña revolución micro, una orgía del fin del mundo que no acaece, pero que en el descenso a la tierra dejará los anos heterosexuales más abiertos que nunca al placer de la mierda, del semen y la saliva, al placer del cuerpo descentralizado, desjerarquizado, del que habla Preciado.

Obras citadas

Allbritton, Dean. "Paternity and Pathogens. Mourning Men and the Crisis of masculinity in *Todo sobre mi madre* and *Hable con ella*." *A companion to Pedro Almodóvar*. Ed. D'Lugo, Marvin y Kathleen Vernon. Malden: John Wiley & Sons, 2013. 225-243. Print.

Allinson, Mark. *A Spanish labyrinth. The Films of Pedro Almodóvar*. London, New York: I. B. Tauris, 2001. Print.

Butler, Judith. *Mecanismos psíquicos del poder. Teorías sobre la sujeción*. Madrid: Cátedra, 2001. Impreso.

--- *Cuerpos que importan. Sobre los límites materiales y discursivos del "sexo"*. Buenos Aires: Paidós, 2002. Impreso.

- *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad*. Barcelona: Paidós, 2007. Impreso.
- and Bell, Vikki . “On Speech, Race and Melancholia: An Interview with Judith Butler”. *Theory, Culture and Society* Nº 16 (2), 1999. 163–74. Web. 30 enero 2014.
- Clark, Zoila. “El protagonismo de la corporeidad en *Hable con ella* de Pedro Almodóvar”. *Letras Hispánicas: Revista de literatura y cultura*, Volume 3.1, Spring 2006, 123-132. Web. 30 enero 2014.
- Conteris, Hiber. “Ritual de sexo, amor y muerte en *Hable con ella* de Pedro Almodóvar”, *Letras Hispánicas: Revista de literatura y cultura*, Volume 1, Fall 2004, 3-9. Web. 30 enero 2014.
- DeLauretis, Teresa. *Alicia ya no. Feminismo, semiótica, cine*. Madrid: Cátedra, 1992. Impreso.
- Ehrlicher, Hanno. “Cambios de la ley del deseo en la trayectoria de Pedro Almodóvar”. *Reescribir ficciones. Imágenes de la literatura en el cine y la televisión*. Ed. Bercerra, Carmen. Pontevedra: Mirabel, 2005. 67-80. Impreso.
- Gamba, Susana, coord. *Diccionario de estudios de género y feminismos*, Buenos Aires: Biblos, 2009. Impreso.
- Gregori, Eduardo. “El tratamiento del género en *Hable con ella*, de Pedro Almodóvar. El caso del Amante menguante”. *Especulo. Revista de estudios literarios*, Nº 29, 2005. Web. 30 enero 2014.
- Holguín, Antonio. *Pedro Almodóvar*. Madrid: Cátedra, 2006. Impreso.
- Méjean, Jean-Max. *Pedro Almodóvar*. Barcelona: Ma Non Troppo, 2007. Impreso.
- Preciado, Beatriz. “Epílogo: Terror anal: Apuntes sobre los primeros días de la revolución sexual”. *El deseo homosexual con Terror Anal*. Hocquenghem, Guy y Preciado, Beatriz. Barcelona: Melusina, 2009. Impreso.
- Sáez, Javier y Carrascosa, Sejo. *Por el culo. Políticas anales*. Barcelona: Egales, 2011. Impreso.

Polifonía

Weeks, Jeffrey. *Lenguaje de la sexualidad*. Buenos Aires: Nueva Visión, 2012.
Impreso.

Williams, Linda. "Melancholy Melodrama. Almodovarian Grief and Lost Homosexual Attachments". *All about Almodóvar: a passion for cinema*. Ed. Epps, Brad. y Kakoudaki, Despina. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2009.
166-192. Impreso.