



El cine de Almodóvar. Una poética de lo “trans”

Pedro Poyato Sánchez (Editor)

un
i Universidad
Internacional
de Andalucía
A

El cine de Almodóvar. Una poética de lo “trans”. Pedro Poyato Sánchez (Editor).

Sevilla: Universidad Internacional de Andalucía, 2015. ISBN: 978-84-7069-267-9. Enlace: <http://hdl.handle.net/10334/3655>

Madrid y Pedro Almodóvar

Por Jean-Claude Seguin Vergara

Existen directores de cine cuyo nombre está íntimamente relacionado con una ciudad: Woody Allen y Nueva York, Federico Fellini y Roma...y Pedro Almodóvar y Madrid. Son muchos los cineastas que han elegido situar una o varias de sus obras en la capital de España. José Antonio Nieves Conde nos descubre un Lavapiés atravesado por el éxodo rural en *Surcos* (1950), Carlos Saura que con cierta recurrencia —con esas cintas como *Los Golfos* (1959) o *Deprisa, deprisa* (1980)— hace de la Corte un decorado para sus personajes... y tantos otros. Pero el caso de Pedro Almodóvar es sin duda excepcional, tal vez porque sus decorados madrileños —tan múltiples como insólitos a veces— establecen unos íntimos lazos con sus personajes. La inmensa mayoría de sus películas nos hablan de la ciudad aunque, lo cierto, es que desde el infinito plano umbilical de *Todo sobre mi madre* (1999) que desemboca en una Barcelona nocturna, el territorio de sus cintas se ha ido ampliando cada vez más. Pero, como lo muestran incluso *Los Amantes pasajeros* (2013), Madrid sigue siendo el punto de anclaje de su universo personal. La topografía viene a ser una de las formas esenciales de comprensión no solo del universo personal del director sino también del existir de las figuras que atraviesan sus relatos.

A la hora de abordar el funcionamiento de la ciudad de Madrid, tenemos que clarificar y clasificar estos vocablos fundamentales para abordar este estudio. Cualquier sitio puede transformarse en lugar, topónimo, espacio o territorio en cualquier momento, de hecho, cualquier sitio es a la vez sitio y otra(s) cosa(s). Consideraremos, basándonos en los estudios de André Gardies¹, que un lugar será un sitio generalmente destinado a una función particular (una cocina, una escuela, un terrero de fútbol...), aunque existen lugares que no tienen una finalidad especial. En cada categoría de lugar puede haber infinidad de variantes: las cocinas de Pedro Almodóvar —aunque suelen tener unos invariantes comunes— siempre son diferentes. Reservaremos la palabra “topónimo”, para cualquier sitio que se inscribe en un referente geográfico único. Si bien es cierto que la Puerta de Alcalá es un lugar, se trata de un monumento identificable y único, y la consideraremos como un topónimo. El conjunto de los topónimos construyen una topografía.

La misma Puerta de Alcalá, presente en *Carne trémula*, es un topónimo que se relaciona con otras representaciones tópicas de Madrid, en los primeros minutos de la película. En cuanto al espacio, lo reservaremos para designar un lugar que viene a cumplir una función en un sistema semiótico —lugar/espacio funcionarían como se articulan sonido/fonema

¹ Y en particular, su estudio sobre *L'Espace au cinéma*, Paris, Méridien Klincksieck, 1993 donde formaliza algunos conceptos aplicando, de forma estimulante, algunas distinciones que proceden de la lingüística. De ahí provienen “lugar” y “espacio”.

en el sistema lingüístico. En cierto modo podemos decir que en *Mujeres al borde de un ataque de nervios* (1988), la topografía (Montalbán, 7, Almagro, 38, etc.) es el espacio de los fracasos de Pepa y el de una clase desahogada. Además introduciremos el concepto de “territorio” procedente de la filosofía de Gilles Deleuze. Ya presente en el *Anti-Edipo* (1972), el filósofo vuelve a retomarlo en *Mil Mesetas* (1980) y en *Qué es la filosofía* (1991) donde se observa su visión etológica del ser humano:

Chez les animaux nous savons l'importance de ces activités qui consistent à former des territoires, à les abandonner ou à en sortir, et même à refaire territoire sur quelque chose d'une autre nature (l'éthologue dit que le partenaire ou l'ami d'un animal « vaut un chez soi », ou que la famille est un « territoire mobile »). A plus forte raison l'hominien : dès son acte de naissance, il déterritorialise sa patte antérieure, il l'arrache à la terre pour en faire une main, et la reterritorialise sur des branches et des outils. Un bâton à son tour est une branche déterritorisée. Il faut voir comme chacun, à tout âge, dans les plus petites choses comme dans les plus grandes épreuves, se cherche un territoire, supporte ou mène des déterritorisations, et se reterritorialise presque sur 'importe quoi, souvenir, fétiche, ou rêve. [...] On ne peut même pas dire ce qui est premier, et tout territoire suppose peut-être un déterritorialisation préalable; ou bien tout est en même temps².

Con esta cita ya podemos vislumbrar uno de los aspectos de la cuestión del territorio. De hecho, podríamos decir que encontramos una aplicación directa de este texto en *¡Qué he hecho yo para merecer esto!!* (1984). La abuela, interpretada por Chus Lampreave, va acumulando una serie de objetos en un armario: botellas de Vichy catalán, madalenas, trozos de madera... De hecho, va recogiendo las ramas caídas de los árboles con la finalidad supuesta de utilizarlas como leña para el invierno, cuando regrese

² “Entre los animales, sabemos la importancia de esas actividades que consisten en formar territorios, en abandonarlos o en salir de ellos, e incluso a rehacer territorios sobre algo de otra naturaleza (el etólogo dice que la pareja o el amigo del animal “equivale a su casa”, o que la familia es un “territorio móvil”). Con mayor motivo, el homínido: desde su acta de nacimiento, desterritorializa su pata anterior, la arranca a la tierra para convertirla en una mano, y la reterritorializa en unas ramas o en unas herramientas. Un palo a su vez es una rama desterritorializada. Hay que ver cómo cada cual, a cualquier edad, en las cosas ínfimas como en las pruebas mayores, va buscando un territorio, soporta o conduce desterritorializaciones, y se reterritorializa casi sobre cualquier cosa, recuerdo, fetiche, o sueño. [...] Ni siquiera se puede decir lo que es primero, y cualquier territorio supone tal vez una desterritorialización previa, o bien todo está en un mismo tiempo.” (traducción nuestra). Gilles Deleuze y Félix Guattari, *Qu'est-ce que la philosophie*, París, Les Éditions de minuit, 1991, p. 66.

al pueblo. Estamos frente a un ejemplo meridiano de desterritorialización de la rama, tomando el concepto en su mayor extensión. Por una parte, la desterritorialización es puramente física: la rama abandona su territorio (el árbol o el suelo) para colocarse en otro territorio (el armario). Por otra parte, es funcional: la rama se convierte en futura leña. Incluso, habría que añadir que la rama viene a ocupar funciones metonímicas: la rama es el campo, la tierra... frente al hormigón y al alquitrán de Madrid. Así, como siempre en su filosofía, Gilles Deleuze no deja de introducir un movimiento en su concepto de territorio, continuamente sometido a desterritorializaciones y reterritorializaciones. En este sentido, el concepto de “espacio” en la terminología de André Gardies participa de una percepción más semiótica preocupada por las estructuras —ontológicamente más estáticas- frente al flujo deleuziano. Madrid será por consiguiente lugar, espacio, topónimo y toponimia, territorio y desterritorialización.

1. *Mujeres al borde de un ataque de nervios* y *Los Amantes pasajeros*

Como casi todas las películas, las de Pedro Almodóvar recorren tantos lugares como topónimos. Lo que puede diferenciar una cinta de otra, no es por consiguiente la presencia de unos y otros, sino la intensidad con la cual participan en la diégesis. Las obras “a puerta cerrada” suelen privilegiar de forma muy significativa los lugares, lo cual no significa que la oposición interior vs exterior sea constantemente aplicable a una obra cinematográfica. Se ha querido comparar, tal vez abusivamente, basándose en declaraciones del propio Pedro Almodóvar, *Mujeres al borde de un ataque de nervios* con *Los Amantes pasajeros*. Si algo tienen que ver es en la relación que se establece entre los lugares y los topónimos. En la alta comedia encabezada por Carmen Maura, el ático donde vive Pepa es un lugar en el cual se desarrolla casi de forma constante la historia de los personajes. De hecho, casi todos, con la excepción notable de Iván, un amante también muy “pasajero”, pasan por el piso: Carlos, Marisa, Candela, los policías... La estabilidad del lugar (salón, cocina, dormitorio, balcón...) contrasta con la fluidez y los movimientos que lo atraviesan. Los lugares se entienden como la suma de todo lo que son y lo que contienen: el ático pertenece a Pepa y a sus “circunstancias”. En este caso, el lugar se compone de varios lugares secundarios, cada cual con su propio funcionamiento. Los balcones o terrazas, en algunas obras de Pedro Almodóvar, adquieren un protagonismo singular. Como siempre en el cine del director, los lugares se individualizan, poseen una fuerte existencia tanto por el *attrezzo* como por sus “ocupantes”.

Si nos atenemos a lo que nos dice el Diccionario de la Real Academia, un balcón es un:

Hueco abierto al exterior desde el suelo de la habitación con barandilla por lo común saliente.

Los demás diccionarios de lengua española ofrecen unas definiciones similares, aunque bastante más precisa en el caso del María Moliner que habla de un:

Hueco abierto en el muro de un edificio, que se diferencia de las ventanas en que empieza desde el suelo de la habitación y tiene en general un piso saliente, sobre el que se puede estar, con un antepecho.

Lo que en este último caso merece ser subrayado es que el balcón puede recibir algún “ocupante”. La literatura (Romeo y Julieta), el cine (Bienvenido Mr. Marshall) y el arte en general han sabido conferir semantismo a este lugar periférico, como también lo ha hecho la historia y la política (el balcón del Palacio Presidencial de Argentina, el balcón del Palacio Real de Madrid...). El balcón es un lugar “saliente” que está en la frontera del territorio y que podría constituir una punta de desterritorialización. Sin embargo, cuando al final de *¿Qué he hecho yo para merecer esto!?*, después de despedir a la abuela y a su hijo Toni, Gloria sube a su piso y termina asomándose al balcón a punto de tirarse al vacío, es como si la frontera sólo pudiera dar acceso al caos.

El piso –especie de metonimia de su propia vida– aparece de repente demasiado grande y vacío, como si la muerte de Antonio y la despedida de la abuela y de Toni convirtieran el lugar en estancamiento, como si ya no fuera un territorio –o sea un flujo continuo– sino un “páramo”³. No ocurre lo mismo con las terrazas de *¡Átame!* (1989) o de *Mujeres al borde de un ataque de nervios*. Si bien es cierto que el balcón de Pepa está en la frontera no separa la nada del vacío como el de Gloria. Se caracteriza por lo contrario por una superabundancia, un derrame, un flujo continuo. Todo participa de una forma de desbordamiento. La propia Pepa nos ofrece una explicación luminosa:

³ El « páramo » es esa extensión desértica, llana, donde nada pasa, nada ocurre. A partir del momento en que un lugar o un territorio pierden su movilidad, su capacidad orgánica, su vibración, se convierten en “páramos”.

Pepa. [Voz interior]— Hace meses, me mudé a este ático con Iván. El mundo se hundía a mi alrededor, y quería salvarme, y salvarlo. Me sentía como Noé. En el corral que instalé en la terraza me hubiera gustado tener una pareja de todas las especies animales. En cualquier caso, no conseguí salvar la pareja que más me interesaba: la mía⁴.

Se puede notar la acumulación verbal que traduce el movimiento continuo que parece atravesar la terraza: mudar, hundir, salvar, instalar. La terraza vuelve a asumir su papel fronterizo donde la acumulación y el desbordamiento van saturando el lugar: gallinas, patos, vegetación lujuriente, galán de noche, exuberancia... Como si en el pasadizo que constituye la terraza hubiera un atropello vital.

No por eso, la terraza —como el balcón de *¿Qué he hecho yo para merecer esto!*— deja de ser un lugar complejo donde la vida siempre está en peligro. Desatendida por Pepa, Marisa y su novio Carlos, Marisa intenta tirarse, pero como en una forma de respiro interno, *Volverá* a la terraza ayudada por los que la habían dejado de lado. Lo que la película muestra es más la salvación que el intento fallado de suicidio, es la vida más que la muerte. Y la función de la terraza se *Volverá* a confirmar cuando al final, Marisa, que se ha pasado buena parte de la película dormida por haberse tomado el gazpacho con los somníferos, y Pepa se dicen sus confidencias:

Marisa.— He debido quedarme dormida...

Pepa.— Sí. ¿Cómo te sientes?

Marisa.— Como nueva... ¿Y tú? Tienes mal aspecto.

Pepa.— Es que... voy a tener un hijo...

[...]

Marisa.— ¿Sabes? He tenido un sueño...

Pepa.— ¿Agradable?

Marisa.— No sé, yo creo que sí... Cuando yo entré por esa puerta era virgen y tengo la impresión de que ya no lo soy...

En ambos casos, la terraza sigue siendo el lugar de la vida —Pepa está embarazada— y de los cambios de estado —Marisa ya no es virgen—, asumiendo así hasta el final su función fronteriza y abriendo paso hacia otros territorios. Ese mismo flujo que atraviesa el ático pasando por las puertas o las ventanas, desde fuera hacia dentro, o desde dentro hacia fuera, de un lugar secundario a otro lugar secundario. *Mujeres al borde de*

⁴ El guion de la película fue publicado en Francia en el número 445 de la colección *L'Avant-scène du cinéma*, octubre de 1995, bajo el título *Femmes au bord de la crise de nerfs*.

un ataque de nervios, nunca título fue tan bien escogido, está amasado en el movimiento continuo.

Los Amantes pasajeros, la controvertida y por ahora última película de Pedro Almodóvar, vuelve a tomar la idea de un lugar cerrado, ya que la mayor parte del relato se desarrolla dentro de un avión. Desde los primeros minutos de la película, el embarazo de Jessica (Penélope Cruz) aparece como un guiño al de Pepa en *Mujeres al borde de un ataque de nervios*. De hecho, prácticamente un 90 % de la película se desarrolla en el interior del avión, lo cual en sí ya constituye un reto. Las obras cinematográficas a puerta cerrada constituyen una forma de subgénero con algunas obras maestras meridianas como *The Rope* (1948), *Night of the Living Dead* (George A. Romero, 1968), *Sleuth* (Joseph L. Mankiewicz, 1973) o *Death and the Maiden* (Roman Polanski, 1994). Se trata de un ejercicio de estilo muy arriesgado porque, en un principio, se acerca más al escenario teatral que al espacio cinematográfico. En el subgénero caben también comedias del tipo de las de Ernst Lubitsch, en las cuales, las puertas ocupan una función fundamental. Además *Los Amantes pasajeros* pertenece a otro subgénero, el de las películas catastróficas “aéreas” como la fundacional *Airport* (George Seaton, 1970) o su parodia *Airplane* (Jim Abrahams, 1980). De hecho, esta última sirve, en parte, de matriz a la película de Pedro Almodóvar. En cierta forma, el avión reproduce la estructura de un piso: la o las puertas de acceso, la cabina del piloto (cockpit), la cabina de los pasajeros (1ª y 2ª clases), la cocina y el lavabo. Sin embargo el movimiento está limitado ya que queda excluida, evidentemente, la tensión interior/exterior. Así, las puertas se inhabilitan a lo largo del vuelo y por supuesto de la película *Los Amantes pasajeros*. Las posibilidades de escapar del territorio son cada vez más limitadas. Si consideramos los tres lugares secundarios –la cabina del piloto, la cabina de la 1ª clase y la cocina– el paso de uno a otro se neutraliza por imposibilitar una desterritorialización. Para que ésta se pueda producir es preciso que existan puntas, líneas de fuga. Y precisamente, lo que caracteriza a la mayoría de los personajes es una forma de estancamiento que dibuja entorno a ellos, una frontera-barrera infranqueable. Ulloa, uno de los tres azafatos, va repitiendo gestos casi de forma inconsciente, cada vez que se bebe un trago de alcohol; la gestualidad estereotipada de los mismos parece como encarcelar a los personajes en sus propios territorios. La posibilidad de una escapatoria no existe dentro del avión. Es como si en cierto modo la narración a puerta cerrada se hubiera diluido en todos los personajes que de forma obsesiva van repitiendo las mismas frases, los mismos gestos, como totalmente estancados en un remanso o atrapados en un páramo. Y esa es sin duda la gran diferencia con *Mujeres al borde de un ataque de nervios*, donde

todos los personajes están “al borde” de una reterritorialización a la que aspiran en cierto modo pero que sólo consiguen con dificultad. En *Los Amantes pasajeros*, los personajes son incapaces de salir de sí mismos, de abandonar el territorio. En este sentido, la misma estructura del relato también se inscribe en la figura circular ya que el avión tiene que *Volver* para poder aterrizar. Resulta significativo que la desterritorialización no la asuman en el relato los personajes, sino el propio avión que ofrece –por lo menos desde un punto de vista estrictamente espacial– la posibilidad de seguir alguna línea de fuga, y de hecho el traslado/transporte de los pasajeros y de la tripulación resulta estéril. Si se ha podido pensar que *Los Amantes pasajeros* funcionaba como una prolongación, una segunda parte de *Mujeres al borde de un ataque de nervios*, una forma de auto-análisis almodoraviano, lo cierto es que lo que era espiral en la primera película se ha convertido en círculo en la segunda.

La cinematografía almodovariana convierte Madrid en un casi continuo decorado que le permite al director no solo jugar sobre los topónimos, sino además construir formas de recorrido que se combinan en una auténtica topografía en películas como *¿Qué he hecho yo para merecer esto!!*, *Mujeres al borde de un ataque de nervios* o *Carne trémula*. Sin embargo en varios casos, los topónimos no llegan a constituirse en topografía, y sólo son formas de digresiones. Tal vez uno de los ejemplos más significativos de esta situación nos lo ofrece *Los Amantes pasajeros*. Si excluimos los primeros planos de la película, rodados en la T4 de Barajas, la larga digresión del puente de Segovia funciona como una burbuja dentro de la obra. De hecho, al utilizar un procedimiento muy almodovariano, la “casualidad improbable”, el director consigue relacionar el avión con Madrid. Aquí de nuevo tenemos un juego de auto referencia, ya que el “vuelo” del móvil se asemeja al del teléfono de Pepa en *Mujeres al borde de un ataque de nervios* que se estrella contra el parabrisas del coche de Paulina. Sin embargo, el protagonismo de Alba (Paz Vega) es bastante más periférico que el de la mujer interpretada por Carmen Maura. En este último caso, el piso de Pepa de lugar se convierte en topónimo tan pronto como sabemos que se sitúa en Montalbán, 7. En la película, los personajes no dejan de situar en un mapa los diferentes lugares y el taxista opera de hecho como vehículo de creación toponímica. En *Mujeres al borde de un ataque de nervios*, un Madrid de tarjeta postal aparece desde la terraza del ático de Pepa. Se trata del skyline de la Gran Vía donde se puede ver el edificio de Telefónica, aunque esta vista es poco probable desde la terraza de Pepa. Por lo demás, podemos identificar unos cuantos lugares: el ático de Pepa (Montalbán, 7), el piso de Lucía, madre de Carlos (Almagro, 38), el piso de Candela (no localizado

pero situado en algún suburbio), el piso de Iván (no representado), el estudio Exa, el despacho de Paulina (Castellana, 31) y el aeropuerto de Barajas. Se podrían clasificar en lugares urbanos y lugares suburbanos. A los primeros, pertenecen los de las tres mujeres, añadiendo el caso particular del piso de Iván del que se supone la existencia, pero sin estar representado en la película. A los segundos pertenecen el estudio de Candela, el estudio de grabación y el aeropuerto. La Castellana y sus alrededores se convierte así en el espinazo de la vida errática de Iván: el barrio de Almagro (distrito Chamberí) y el barrio Jerónimos (distrito Retiro). Se dibuja el mapa amoroso del amante fugitivo, un mapa tan topográfico como cronológico ya que cada topónimo corresponde a un momento de la vida de Iván: su pretérito indefinido con Lucía, su pretérito perfecto y casi indefinido con Pepa y su presente progresivo con Paulina. Más lejos encontramos ya los topónimos más periféricos que delimitan además las situaciones sociales. El caso de Candela es ejemplar tanto por su personalidad y sus orígenes —es malagueña y se nota en su deje— como por su marginalización urbana —vive cerca de un vertedero que se podría situar hacia el sur de Madrid— como humana: nadie le hace caso. *Mujeres al borde de un ataque de nervios* es un ejemplo meridiano de lo que puede llegar a ser una topografía casi perfecta en la cual los topónimos entran en correspondencia entre sí, ofrecen elementos de dramaturgia y se inscriben en el constante desequilibrio en el cual se encuentran los personajes.

2. Carne trémula y ¡Qué he hecho yo para merecer esto!!

El cine de Pedro Almodóvar convierte siempre Madrid en una ciudad dialéctica, donde la topografía es tan compleja como lo es la vida de los personajes. Sería muy reductor pensar que cada zona de la capital tiene un sentido inmutable en las obras del director. Lo que convierte Madrid en un espacio y en un territorio es precisamente la íntima relación que se establece entre las figuras y los lugares. Eso no quita que exista un Madrid brillante, luminoso, el de la Castellana, el de Eduardo Dato y el del barrio de Salamanca o el del ensanche al cual el director rinde homenaje de forma espléndida en *Mujeres al borde de un ataque de nervios*. También está el Madrid céntrico, antiguo de las calles pequeñas y estrechas, de las plazuelas minúsculas que conlleva siempre algún secreto, un Madrid, más silencioso, más nocturno. Y más allá, están las periferias, las zonas olvidadas como la Ventilla o el barrio de la Concepción, ensordecidas por los continuos ruidos de los motores.

La dinámica de las ciudades hace que los cuerpos —y entendemos la palabra en su sentido más amplio— estén siempre atravesados por fuerzas y por flujos que producen movimientos centrífugos o centrípetos, como Candela que pretende centrarse a lo largo de *Mujeres al borde de un ataque de nervios*, o sea reunirse con el resto de los personajes, mientras el movimiento de la película, y Pepa, la rechazan hacia la periferia. Ese juego atrapa a la mayoría de los personajes que tienen que encontrar un lugar donde existir como lo dice *Kika* al final de la película homónima cuando se lleva a un mozo macito (Manuel Bandera): “Eso es lo que necesito: un poquito de orientación”. Existen fuerzas y flujos que, como corrientes, van empujando a los personajes sin que ellos puedan o quieran resistir. Así, en el caso de *Carne trémula* (1997), Pedro Almodóvar propone ya una topografía madrileña bastante más compleja y ambiciosa. Ésta es múltiple y pone de manifiesto tres espacios principales, dejando de lado otros lugares secundarios que contribuyen más todavía a tejer una telaraña madrileña. La primera unidad geográfica la forma un recorrido que lleva a los dos personajes, Doña Centro e Isabel, de la pensión Centro a la calle Méndez Núñez, pasando por la calle de la Bolsa, la plaza de la Provincia, la calle de Alcalá y la calle Alfonso XII. Allí se mezclan el Madrid histórico y alguna imagen tópica como la del ángel del edificio del Fénix. En ella se puede ver, desde los primeros minutos de *Carne trémula*, el juego de tensiones que constituirá la trama de la película. Por una parte, el Madrid histórico y secreto, recóndito, que le confiere al relato una profundidad temporal y que se inscribe en el invierno de 1970, el del estado de excepción, por otra parte, el Madrid de las postales turísticas —como el skyline de *Mujeres al borde de un ataque de nervios*— que se abre con el ángel de la Gran Vía. Pasado el pregenérico, de nuevo es ese Madrid el que nos deslumbra en los títulos:

Imágenes de Madrid para los títulos

Emerge mayestática de la Puerta de Alcalá, como punto de vista del niño, acompañada de un tema musical que debería poner los pelos de punta al espectador.

Empiezan a aparecer los títulos de crédito sobre imágenes de Madrid viradas a otro color.

Estas imágenes, no importa que procedan de periódicos, postales, libros..., representan la historia de Madrid a lo largo de los veinte años siguientes, la historia política, deportiva, social de la ciudad, y por lo tanto un reflejo del cambio operado en el país... (Humilde homenaje del autor a su ciudad adoptiva)⁵.

⁵ Pedro Almodóvar, *Carne trémula*, Barcelona: Plaza & Janés, 1997, p. 45-46.

Finalmente, en la película, sólo se conservó la Puerta de Alcalá, metonimia de la capital, pero convirtiéndola en el paso obligado del pasado hacia el presente, enlazados por la figura de Víctor.

El comienzo de *Carne trémula* constituye sin embargo una excepción prácticamente única en la obra de Pedro Almodóvar por ser una secuencia situada en otro tiempo (los años 70), a veintisiete años de distancia. El decorado se inscribe en la temporalidad de los personajes al ser, en cierto modo, su ayer y su hoy. Otro núcleo de la película lo constituye el barrio de Almagro, donde se sitúa el piso de Elena, en Eduardo Dato, 18, a dos pasos de la Glorieta Rubén Darío y de la Castellana, también a pocos pasos de la calle de Almagro donde vive la familia de Carlos de *Mujeres al borde de un ataque de nervios*. En ambos casos, de hecho, las secuencias están bañadas en una forma de oscuridad algo misteriosa, como si el lugar fuera un espacio de silencio, soledad, inquietud y ensoñación. En él se sitúa uno de los momentos más violentos de la película –que no carece de ellos–, el del disparo que deja hemipléjico a David (Javier Bardem). Este cruce de destinos convierte el espacio en una multiplicación de desterritorializaciones, las de Elena, de Víctor, de David y de Sancho. Para los cuatro personajes, su destino va a cambiar de rumbo dejando a la primera entre varias tensiones (“Peldaño a peldaño, se aleja de un tipo de vida y desciende a otra muy distinta⁶”), llevando al segundo a la cárcel, mutilando el cuerpo del tercero y destrozando aún más al cuarto, culpable del disparo y traicionado por su mujer (Ángela Molina), figura del perdedor y amargado. Este cuádruple destino hace del piso de Elena de Eduardo Dato una punta de desterritorialización, un pasadizo por dónde los cuatro personajes tienen que pasar y a partir del cual tendrán que reconstruirse. Los territorios para Giles Deleuze son, al fin y al cabo, un agencement⁷ en el cual un sujeto interacciona con un medio y un grupo que producen, a su vez, un agencement colectivo. Así en el piso, estamos en plena modificación, transformación de diferentes agencements que van a conducir a los protagonistas a buscar formas de reterritorialización.

La topografía de *Carne trémula* también nos lleva hacia el Norte de la ciudad, al barrio de la Ventilla, en el distrito de Tetuán, una zona que inscribe su historia en la inmigración y el éxodo rural. El barrio ha sufrido muchas modificaciones y se ha ido remodelado durante estos últimos treinta años. La descripción que Pedro Almodóvar nos hace del barrio en su guion nos permite saber de qué manera funciona el decorado en las secuencias de la Ventilla:

⁶ *Ibidem*, p. 95.

⁷ Se podría traducir por “disposición”, “organización” o “arreglo”, lo cual limitaría sin embargo el carácter dinámico del concepto deleuziano.

El barrio de la Ventilla se halla situado sobre un grupo de colinas, cerca de Tetuán y Plaza de Castilla. Las cuevas recuerdan a San Francisco, pero si uno se fija en las fachadas aquello parece más bien una ciudad en plena guerra civil.

El progreso, desigual hasta la ferocidad, ha bombardeado la zona reduciéndola a escombros. Pero la amenaza no termina ahí.

[...]

Al fondo, las torres KIO de perfil, como si el Madrid moderno le diera esquinazo al popular barrio. También se recorta contra el cielo el característico depósito de agua. Todo ello, junto a los bloques o casas derruidas del barrio, compone una imagen de un expresionismo rabioso⁸.

Lo que se desprende de esta descripción es la cuestión del caos, del entrecabo entre lo destruido y lo moderno. En el gran cuerpo que constituye la ciudad de Madrid, la topografía está siempre, al fin y al cabo, en transformación, en movimiento, los edificios de la Puerta de Europa, en la Plaza de Castilla, marcan el desarrollo, la modernización y la ambición de convertir el Norte de Madrid en una zona puntera tanto desde el punto de vista económico y financiero como arquitectónico. Pero la modificación del cuerpo ciudadano hace que los contrastes se hagan cada vez más violentos, más inhumanos, y la Ventilla funciona como el contrapunto ideal del esplendor vertical. Por otra parte, la propia casa de la Ventilla, la de Víctor, ofrece a su vez un fuerte contraste con el loft lujoso donde Elena comparte su vida con David. El cine de Pedro Almodóvar siempre va jugando con las antípodas, las bipolaridades como si de las oposiciones violentas nacieron nuevas formas y nuevos sentidos. La tensión afectiva o sexual como la carnal atraviesan a los personajes. Clara, con la cual Víctor coincidió en el cementerio, va a encontrar en la casa de la Ventilla el cariño que le falta y la inocencia que ha perdido, y va a convertirse en una iniciadora:

Víctor: Todo se puede enseñar. Y yo, si le pongo punto aprendo rápido... ¡Quiero llegar a ser el mejor follador del mundo! Dime qué te gusta hacer, las cosas que sueñas cuando te masturbas. ¡Enséñame, tengo todo el tiempo para aprender⁹!

En la intimidad que se teje entre los lugares y los personajes, los primeros van organizándose en espacios disímiles: la casa de la Ventilla es la del amor, de los cuerpos entregados, pero va encerrando progresivamente el cuerpo de Clara. La figura de esta mujer de cuarenta años es una

⁸ Pedro Almodóvar, *op. cit.*, p. 108-109.

⁹ *Idíem*, p. 140.

de las más significativas de *Carne trémula*, la que ha ido perdiendo progresivamente su territorio, bajo los golpes y la violencia de Sancho. Su recorrido se asemeja a una larga marcha hacia el caos final, la muerte. Clara ya no tiene rumbo y ya no consigue encontrar un nuevo territorio. Vive con sus ilusiones, su deseo de *Volver* a sentir en su cuerpo sensaciones y sentidos olvidados. En una espléndida voz en off, la confesión íntima de Clara dice cómo estaba encerrado en su fatum:

Off-Clara: No te sientas responsable, ni me compadezcas. Desde el día que llamé a tu puerta, sabía que acabaría como este barrio, expropiada y destruida. Pero no me arrepiento ni te culpo, amor mío. Cuando me encontraste en el cementerio yo ya estaba condenada a desaparecer... Te dejo tu llave y un poco de dinero, no he podido conseguir más porque he tenido que salir huyendo de Sancho¹⁰.

El topónimo de la Ventilla viene a ser la plasmación urbana de la progresiva destrucción del cuerpo de Clara, anuncia su trágico final, cuando, regresando a la casa de Víctor, coincidirá por última vez con Sancho. Al fin y al cabo, la casa en el barrio derruido irá desapareciendo, abandonada por Víctor, machacada por las grúas y los buldóceres, inscribiéndose en un pasado de la ciudad, un atrás. El final de *Carne trémula*, en forma de anadiplosis, repite la situación inicial. Existe una forma de continuidad entre Isabel, la madre de Víctor, y Elena, pero el tiempo —ya presente en la imagen inicial de la puerta de Alcalá— se ha ido estirando, el pasado lóbrego del franquismo se ha desvanecido, y en su lugar surgen las navidades de una España democrática donde pueden nacer los nuevos cuerpos:

Víctor:... Hace veintiséis años yo estaba en tu misma situación, a punto de nacer..., pero tú tienes más suerte que yo, cacho cabrón... No sabes cómo ha cambiado esto... Mira cómo está la acera, llena de gente. Cuando yo nací no había un alma por la calle. La gente estaba encerrada en sus casas, cagada de miedo. Por suerte para ti, hijo mío, hace mucho tiempo que en España hemos perdido el miedo¹¹...

En el guion de *Carne trémula*, cuando se encuentran precisamente Víctor y Clara, Pedro Almodóvar alude al barrio de la Concepción estableciendo así una relación con la que a veces se considera como una de sus mejores películas, por lo menos, la que constituye una de sus incursiones más

¹⁰ *Ibidem*, p. 214.

¹¹ *Ibidem*, p. 227.

profundas en las zonas periféricas y limítrofes. Escribe a propósito del cementerio:

Parece una maqueta de los bloques de colmenas del barrio de la Concepción, el lugar donde en su etapa anterior, algunos de aquellos cuerpos vivieron y respiraron el aire contaminado de la M-30. Ironías arquitectónicas¹².

Es como si *Carne trémula* aludiera al devenir de los personajes de *¿Qué he hecho... yo para merecer esto!!* Entre esos cadáveres tal vez esté el de Antonio, el esposo desnucado de Gloria. Es que la cuarta película de Pedro Almodóvar marca como ninguna la frontera, un límite que difícilmente se franquea y donde Antonio, como su taxi, no deja de cantar *Nur Nicht aus Liebe weinen*, pensando que a Frau Ingrid Muller le va a gustar que le dé una vuelta por la M-30, único regalo de posible fluidez en este universo cuadrículado y estancado. Desde el parque, al otro lado de la zanja, se vislumbran los edificios del barrio de la Concepción, pegados al flujo continuo de los vehículos que transitan por la circunvalación madrileña. La vida de Gloria está circunscrita a una zona de la cual resulta casi imposible evadirse. El territorio consigue a durar penas existir y el puente de la avenida Donostiarra es el único enlace para poder cruzar la M-30. Una cárcel al aire libre. Hasta 1975, año en que se inauguró la estación de metro Barrio de la Concepción de la línea nº 7, la zona estaba totalmente aislada. En todas las ciudades, las cercas (la de Felipe IV, la M-30, M-40...) van rechazando cada vez más lejos todo lo que viene de fuera. So pretexto de facilitar la circulación de los vehículos, lo que hacen es frenar la subida de las poblaciones hacia el centro de la ciudad. La vida de los personajes está contaminada por la geografía del barrio, y el territorio se está estancando, convirtiéndose en mero páramo. Las posibilidades de huir de este entorno son escasísimas: el gimnasio donde trabaja Gloria, el taxi de Antonio... y poco más. Por eso, las fuerzas centrífugas son tan fuertes en *¿Qué he hecho... yo para merecer esto!!* Unas fuerzas que propulsan a los personajes hacia territorios mentales, ensoñaciones, evasiones indispensables para poder sobrevivir. Todos sueñan con un más allá. Antonio –definitivamente perdido en el Berlín de Ingrid Muller– intenta reproducir en su taxi e incluso en su piso, el territorio de su pasado que terminará con la muerte de su diva alemana. La abuela a su vez vive su estancia en el barrio de la Concepción como un destierro. Repetidas veces, echa de menos el pueblo:

¹² *Ibidem*, p. 111.

¡Qué frío hace en este Madrid! Si no me llevas al pueblo este invierno me voy a helar viva [...]
Es que aquí en Madrid no podemos seguir, nos ahogamos.

La abuela es la que consigue encontrar lo rural en lo urbano, la que reconstruye un espacio perdido, para poder resistir la presión de los ladrillos y del hormigón. Los palos que va coleccionando celosamente y el lagarto “Dinero” son como resurgencias del pueblo, del campo, unas formas de resistencia contra la geometría, el humo y el continuo ruido de la M-30. No es que sea alguien incapaz de salir de su territorio –al fin y al cabo se va de copas con su nieto Toni en la taberna Alhambra y adopta sin dificultad el habla de los jóvenes “Dabuti, tío”–, es que la ciudad no es un territorio donde poder instalarse de nuevo, donde reterritorializarse. La ciudad y el barrio de la Concepción no pueden abrirse, son lugares donde los seres se ahogan y mueren. La abuela, con su nieto Toni, terminarán por abandonar Madrid y reunirse con la gente del pueblo. El sueño es el único territorio posible: Gloria sueña con su moldeador, Manuel con el zoótropo –tal vez como Pedro Almodóvar de niño–, un juguete precursor del cinematógrafo. El único personaje que consigue resistir la presión de la inhumanidad de la M-30 y del barrio es la vecina Cristal. Para poder olvidarse de lo que la rodea, ha construido un espacio de ensueño, entre niña y puta, una pura cinematografía, un espacio para muñecas Barbies y juguetes o sex toys. Los colores agresivos, las luces de color, todo el lugar es un espacio de evasión, un puticlub, un sex shop, donde los hombres –masoquistas, exhibicionistas, impotentes...–, a su vez, escapan de sus propios territorios e intentan, tristemente, huyen de sus derrotas cotidianas. Cristal, un personaje absolutamente positivo y definitivamente optimista, no deja por eso de soñar también en un porvenir de actriz, de vedette, aunque sea una Marilyn de andar por casa... El sueño es así la única resistencia posible. Lo que la ciudad produce –esa ciudad más allá de la M-30– son figuras extrañas, inacabadas, desterritorializadas. Como si Madrid, con los años, los hubiera destruido poquito a poco. Así la triste pareja que forman Lucas Villalba (Gonzalo Suárez) y Patricia (Amparo Soler Leal) destruida por los años y por el alcoholismo y unidos únicamente por los insultos:

Lucas.— ¿Por qué no te maquillas un poquito?
Patricia.— ¿Por qué no te maquillas tú la polla?

Éstos han perdido cualquier posibilidad de sobrevivir en la ciudad. En cuanto al policía impotente, sólo conseguirá resolver su problema con Cristal, la fuerza vital del barrio. Gloria, por su parte, es sin duda el personaje más complejo y más consciente de *¿Qué he hecho... yo*

para merecer estoo!! A la diferencia de los demás, asume totalmente su situación proletaria y opone al hormigón su vitalidad y su deseo de sobrevivir. Frente a los que abandonan (Antonio, Toni y la abuela) o que se construyen un mundo artificial (Cristal, Lucas, Patricia), Gloria es la única que hace de la lucha continua el motor de su propia vida. Mientras los otros se va desterritorializando, ella sigue con su territorio, lo asume y lo vivifica continuamente. Como en el título de la película parte de un interrogante (*¿Qué he hecho.....*) para terminar por una exclamación (*merecer estoo!!*).

Los barrios, los suburbios no sólo están presentes en *Carne trémula* o en *¿Qué he hecho... yo para merecer estoo!!* también los tenemos en Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón o en *La flor de mi secreto* (Parla donde vive Rosa la hermana de Leo), y sobre todo en *Volver* cuya acción está situada en el barrio de Vallecas donde la vitalidad y la fuerza de Raimunda consigue sobrevivir a pesar de las desgracias (la violación de su hija, la muerte del esposo...). Las poblaciones suburbanas siguen luchando –a veces sin ya saber por qué– contra todo lo que limita la existencia del ser humano, todo lo que lo oprime, aunque tal vez aparezcan como lucha sin saber contra quién o qué.

3. Otros Madriles

El cine de Pedro Almodóvar está como bañado y amasado en los múltiples Madriles. Es la argamasa de muchas de sus películas. Cada lugar está escogido con mucho esmero, cada edificio localizado en un lugar peculiar... Poco a poco, el director ha ido construido una forma de discurso sobre la capital. Así se puede hablar de un Madrid almodovariano, un inmenso mapa donde siguen viviendo sus personajes. Pero si bien es cierto que los Madriles constituyen otros tantos personajes, no todas las cintas elaboran una topografía o un territorio. Tres de las películas analizadas (*¿Qué he hecho... yo para merecer estoo!!*, *Mujeres al borde de un ataque de nervios* y *Carne trémula*) y *Volver* son las obras que de forma más clara no solo utilizan la capital como decorado, sino que la interrelacionan con los personajes, haciendo que ambos funcionen en una especie de intimidad. En otras películas, Madrid sólo aparece de forma más anecdótica o por lo menos de manera menos estructuradora, como en el caso de *Los Amantes pasajeros*, de *Todo sobre mi madre*, de *¡Átame!* o de *La ley del deseo...*, no llega a construirse en sistema significativa. Sin embargo, como Madrid sin Almodóvar no sería Madrid, y Pedro no sería Pedro sin Madrid, hemos querido, a continuación, ofrece una “guía”

donde figuran –casi– todos los topónimos que hemos localizado en la obra del director. No solo se trata de una mera lista, sino de auténtico recorrido por las películas de Pedro Almodóvar.

4. Guía del Madrid de Almodóvar

Madrid, capital

ALBERTO BOSCH, 13 c/: **Átame** (Marina Osorio [Victoria Abril] es secuestrada, en su propio apartamento, por Ricki [Antonio Banderas]).

ALCALÁ c/: **Todo sobre mi madre** (En la bocacalle con Marqués de Casa Riera, un coche atropella a Esteban [Eloy Azorín]).

ALCALÁ, 39 c/ [Edificio Metrópolis]: **Carne trémula** (Isabel [Penélope Cruz] ve el ángel del Fénix por la ventana del autobús).

ALCALÁ, 42 c/ [Círculo de Bellas Artes]: **Kika** (la periodista Andrea Caracortada [Victoria Abril] y el escritor Nicholas Pierce [Peter Coyote] se reúnen en la cafetería del Círculo para discutir un guion).

ALCALÁ (Puerta de): **Carne trémula** (Aparece al principio de la película con Víctor [Liberto Rabal] en una vespina).

ALFONSO XII c/: **Carne trémula** (Isabel [Penélope Cruz] rompe aguas en el autobús).

ALMAGRO c/: **Hable con ella** (La calle aparece en la película).

ALMAGRO, 38 c/: **Mujeres al borde de un ataque de nervios** (edificio donde viven Carlos [Antonio Banderas] y sus padres).

ALAMILLO, 5 (Plaza del): **Tacones lejanos** (Becky del Páramo [Marisa Paredes] regresa a la antigua casa de su infancia).

ARENAL: **Carne trémula** (final).

ATOCHA (estación): **Kika** (El escritor Nicholas Pierce [Peter Coyote] llega a Madrid por la estación del AVE); **Todo sobre mi madre** (Manuela [Cecilia Roth] está en la estación cuando viaja entre Madrid y Barcelona).

AZCA (Complejo): **Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón** (Pepi [Carmen Maura] trabaja en una agencia de publicidad en el complejo); **Mujeres al borde de un ataque de nervios** (Por los túneles, tiene lugar la persecución final).

BAILÉN c/ [Viaducto]: **Matador** (María Cardenal [Assumpta Serna] y Diego Montes [Nacho Martínez] coquetean en el Viaducto); **Los abrazos rotos** (Vista general del Viaducto, cerca de la casa de Mateo Blanco/Harry Caine [Lluís Homar]); **La Piel que habito** (Alba [Paz Vega] está a punto de tirarse del Viaducto).

BOLSA c/: **Carne trémula** (Allí se sitúa la Pensión Centro de doña Centro [Pilar Bardem]).

BORDADORES, 38 c/: **Átame** (Andrea Caracortada [Victoria Abril] vive en el 6º piso).

CALLAO, 4 (Plaza del) [Palacio de la Prensa]: **La Flor de mi secreto** (Ángel [Juan Echanove] vive en el piso 16 del Palacio de la Prensa desde cuya ventana se ven los edificios de Galerías Preciados y de la FNAC).

CASA DE CAMPO (Barrio): **Matador** (Barrio donde se rodaron varias escenas).

CASCORRO (Plaza de): **Laberinto de pasiones** (Riza Niro [Imanol Arias] y Sexilia [Cecilia Roth] se mueven entre puestos y tenderetes).

CASTELLANO, 31 [Edificio Pirámide]: **Mujeres al borde de un ataque de nervios** (Allí está situado el bufete de la abogada Paulina Morales [Kiti Manver]).

CASTILLA (Plaza de) [Torre KIO]: **Carne trémula** (Se ven las torres Kio desde el barrio de la Ventilla donde está la casa de Víctor [Liberto Rabal]).

CHUECA (Plaza de): **Átame** (Ricky [Antonio Banderas] deambula entre pastilleros).

COMUNEROS DE CASTILLA, 13 c/ [Cementerio sacramental de Santa María]: **Hable con ella** (En el patio del cementerio, Marco [Darío Grandinetti] se despide de Benigno [Javier Cámara] delante de su tumba).

CONDE DE BARAJAS, 3 (Plaza): **¿Qué he hecho yo para merecer esto!!** (Gimnasio donde trabaja Gloria [Carmen Maura]).

CONDE DUQUE, 9 (Cuartel): **La Ley del deseo** (Tina [Carmen Maura] le pide a un operario municipal "Riégueme").

CORDÓN, 3 c/ (Plaza del): **La Ley del deseo** (En el edificio de viviendas se produce el desenlace cuando Antonio [Antonio Banderas] y Pablo [Eusebio Poncela] hacen el amor por última vez).

CUATRO CAMINOS (Barrio): **Mujeres al borde de un ataque de nervios** (De ese barrio es el asesino de la publicidad).

CURTIDORES (Ribera de): **Laberinto de pasiones** (Riza Niro [Imanol Arias] y Sexilia [Cecilia Roth] se mueven entre puestos y tenderetes).

DOCTOR JUAN JOSÉ LÓPEZ IBOR, 2 c/ [Clínica López Ibor]: **Mujeres al borde de un ataque de nervios** (Lucía, en el aeropuerto de Barajas, pide que la lleven "a la Clínica López Ibor, que es donde vivo.")

DONOSTIARRA, 6 av./: **¿Qué he hecho yo para merecer esto!!** (Piso donde vive Gloria [Carmen Maura] con su familia).

DUQUE DE SEVILLA, 3 c/: **Kika** (Casa de Kika [Verónica Forqué]).

SAN MILLÁN, 3 c/ [La Bobia]: **Laberinto de pasiones** (Fabio [Fabio Macnamara] y Riza Niro están sentados en la terraza de la cafetería).

EDUARDO DATO, 18 c/: **Carne trémula** (Piso donde vive Elena [Francesca Neri] al principio de la película).

EL GRECO, 4 c/ [La Corona de Espinas-Instituto del Patrimonio Histórico Español]: **La Piel que habito** (Robert Ledgard [Antonio Banderas] pronuncia una ponencia y tiene lugar el cocktail en el recibidor).

EMILIO JIMENEZ MILLAS (Plaza) [Plaza de los Cubos]: **La Ley del deseo** (Pablo [Eusebio Poncela] y Antonio [Antonio Banderas] se despiden).

GRAN VÍA, 12 c/ [Museo Chicote]: **Los Abrazos rotos** (Judith García [Blanca Portillo] bebe gin-tonics para darse ánimo para contar la verdad a su hijo Diego [Tamar Novas] y el director Mateo Blanco [Lluís Homar]).

GRAN VÍA, 28 [Edificio Telefónica]: **Mujeres al borde de un ataque de nervios** (Desde la terraza de Pepa [Carmen Maura], se ve el edificio).

GRAVINA, 11 C/ [Taberna Ángel Sierra]: **La Flor de mi secreto** (Leo [Marisa Paredes confiesa lo difícil que le resulta todo en su vida).

HORTALEZA, 88 c/: **Entre tinieblas** (Allí está situado el convento de las Redentoras Humilladas).

LA VENTILLA (Barrio): **Carne trémula** (Víctor [Antonio Banderas] vive en una casa del barrio).

LEGAZPI (Barrio) [Matadero]: **Matador** (Se rodaron algunas escenas en el matadero).

LUNA, 6 (Plaza de la): **Mujeres al borde de un ataque de nervios** (Pepa [Carmen Maura] entra en la farmacia Cardona para abastecerse en morfinales).

M-40 (Circunvalación) [Mercamadrid]: **Carne trémula** (Víctor [Liberto Rabal] trabaja en el mercado).

MAYOR (Plaza): **La Flor de mi secreto** (Ángel [Juan Echanove] baila para seducir a Amanda Gris [Marisa Paredes]).

MARQUÉS DE CASA RIERA, 2 [Teatro de Bellas Artes]: **Todo sobre mi madre** (Manuela [Cecilia Roth] espera en la calle a su hijo Esteban [Eloy Azorín] para ver *Un Tranvía Llamado Deseo*).

MARQUÉS DE LA ENSENADA, 12 c/: **Instituto Francés** (En la sala de baile, Antonio [Joaquín Cortés] danza).

MÉNDEZ NUÑEZ c/: **Carne trémula** (Isabel [Penélope Cruz] da a luz).

MIGUEL YUSTE c/: **La Flor de mi secreto** (Un taxi con Leo Macias [Marisa Paredes] pasa por esta calle).

MONTALBÁN, 7 c/: **Mujeres al borde de un ataque de nervios** (Pepa [Carmen Maura] vive en su ático).

MANTUANO 56, c/ [Academia Nacional de Mandos José Antonio, luego Centro Cultural Nicolás Salmerón]: **Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón** (Se filmó parte de la película cuando el edificio estuvo abandonado).

O'DONNELL c/: **Mujeres al borde de un ataque de nervios** (Mientras Pepa [Carmen Maura se pasea de noche, se ve el Pirulí de televisión al final de la calle).

O'DONNELL, 50 c/ [Maternidad O'Donnell]: **Carne trémula** (En el guion, Isabel va a dar a luz al final en esta maternidad).

O'DONNELL, 48-52 c/ [Hospital Materno Infantil Gregorio Marañón]: **La Piel que habito** (El doctor Ledgard [Antonio Banderas] aparca su coche en el parking subterráneo).

ORCASITAS (Barrio): **Kika** (De allí es el violador).

ORELLANA c/: **Laberinto de pasiones** (Donde está el estudio fotográfico).

PAJA (Plaza de la): **Matador** (María Cardenal [Assumpta Serna] seduce a Raúl Ordóñez [Jesús Ruyman]); **La Flor de mi secreto** (Amanda Gris [Marisa Paredes] vive en un piso que da a la Plaza).

PALMA, 14 c/: **Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón** (Se rodaron los interiores en el piso de la Casa Costus).

PEÑA LABRA c/: **Volver** (En un solar de esta calle de Puente de Vallecas, está el restaurante donde trabaja Raimunda [Penélope Cruz] y justo al lado vive con su hija Paula [Yohana Cobo]).

PICASSO (Torre): **Kika** (La torre Picasso asoma por una de las ventanas del piso de Kika [Verónica Forqué]); **Los Abrazos rotos** (La torre Picasso aparece por la ventana del empresario Ernesto Martel [José Luis Gómez] de Magdalena [Penélope Cruz]).

PRADO, 2 c/ [Hotel Alicia, 1ª planta]: **Hable con ella** (academia de baile que dirige Katerina Bilova [Geraldine Chaplin]).

PRÍNCIPE, 26 c/: **Hable con ella** (Piso desde donde observa Benigno [Javier Cámara] los ensayos de Alicia en la academia).

PROVINCIA, 1 (Plaza de la) [Ministerio de Asuntos Exteriores]: **Carne trémula** (Doña Centro [Pilar Bardem] detiene un autobús de la EMT).

PUERTA DE MOROS (Plaza de): **La Flor de mi secreto** (Amanda Gris [Marisa Paredes] le pide a un yonqui que le ayude a quitarse las botas).

REINA, 16 c/ [Bar Cock]: **Los Abrazos rotos** (Es donde trabaja Diego [Tamar Novas] como disc-jockey).

ROLLO c/: **Los Abrazos rotos** (Harry Caine [Luís Homar] y Diego ([Tamar Novas] se pasean por la esta calle).

SAN RAIMUNDO c/: véase TENERIFE c/.

SANTA ANA, 15 (Plaza de) [Villa Rosa]: **Tacones lejanos** (Local donde actúa el transformista Femme Letal [Miguel Bosé]).

SANTA ISABEL, 3 c/ [Cine Doré]: **Hable con ella** (Benigno [Javier Cámara] acude al Cine Doré para ver la película Amante Menguante).

SEGOVIA c/: **Los Amantes pasajeros** (Ruth [Blanca Suárez] circula en bicicleta por la calle).

SERRANO, 127 c/ [Instituto Ramiro de Maeztu]: **La Ley del deseo** (Tina [Carmen Maura] fue alumno en ese instituto); **La Mala Educación** (Se vuelve a tomar la escena de La Ley del deseo).

TABLADA, 25 c/: **Laberinto de pasiones** (El grupo Ellos, liderado por Riza Niro alias Johnny [Imanol Arias] y el grupo Las Ex, con Sexilia [Cecilia Roth] ensayan allí sus conciertos).

TAMAYO Y BAUS, 4 [Teatro María Guerrero]: **Tacones lejanos** (Teatro donde canta Becky del Páramo [Marisa Paredes]).

TENERIFE c/: **Volver**: (De noche, en los jardines de las calles Tenerife y San Raimundo, Irene [Carmen Maura] le confiesa a su hija Raimunda [Penélope Cruz] su secreto).

VALLECAS (Barrio): **Volver** (Se sitúa una parte importante de la película).

VICTORIA, 9 c/ [Taberna Alhambra]: **¿Qué he hecho yo para merecer esto!!** (La abuela [Chus Lampreave] invita a su nieto Toni [Juan Martínez] y a un amigo a tomar una copita de coñac).

VILLA (Plaza de la): **Átame** (Ricky [Antonio Banderas] trapichea con camellos y recibe una paliza).

5. Comunidad de Madrid

ALCORCÓN (Parque de Lisboa): **Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón** (Allí vive Luci [Eva Siva], la esposa adicta al sado y grupi del grupo punk de Bom [Alaska]).

BARAJAS (aeropuerto): **Laberinto de pasiones** (escena final); **Mujeres al borde de un ataque de nervios** (Aparece en la escena final); **Volver** (Raimunda [Penélope Cruz] trabaja en la T4 como limpiadora); **Los Amantes pasajeros** (primera escena, en la T4, con Jessica [Penélope Cruz] y León [Antonio Banderas]).

PARLA (calle Cuenca): **La Flor de mi secreto** (Leo [Marisa Paredes] visita a su hermana Rosa [Rossy de Palma] en el piso donde ésta vive con su madre [Chus Lampreave]); **Los Abrazos rotos** (Lena [Penélope Cruz] acompaña a su padre [Ramón Pons] a su domicilio, después de salir del hospital).