



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: 978-84-7003-267-1. Enlace: <http://hdl.handle.net/10334/3655>

Cuatro películas

Por Gustavo Martín Garzo

1. La muerte de un lagarto (¿Qué hecho yo para merecer esto?)

Uno de los momentos más delicados del cine de Almodóvar es la escena de su película *¿Qué he hecho... para merecer esto?* en que Carmen Maura lleva a su hijo al dentista pedófilo. El dentista es interpretado por un lujurioso Javier Gurruchaga al que la proximidad del niño le hace realizar todo tipo de gestos obscenos. Carmen Maura no parece darle importancia, ya que su hijo ha decidido quedarse a vivir con el dentista. En el cine de Almodóvar son frecuentes las escenas que se sitúan en el límite de lo tolerable. Digo en el límite porque el humor siempre acude en nuestra ayuda para librarnos de la tentación de juzgarlas con severidad. El cine de Almodóvar reclama un espectador cómplice, una mirada que no juzgue o que no lo haga al menos demasiado pronto, que sepa esperar. La violación de Verónica Forqué en *Kika*, por el bruto que se escapa de la cárcel; el secuestro de Victoria Abril, en *Átame*; o el misterioso embarazo de Leonor Watling en *Hable con ella*, son algunas de estas escenas peligrosas. Hay en ellas una voluntad transgresora que sin duda tiene que ver con la estética de la transición, cuando la pesada carga del franquismo, con sus hipócritas consignas y sus turbias leyes morales, debían ser cuestionada para dar paso a un país nuevo, más abierto y libre. Sin embargo Almodóvar nunca había llegado tan lejos, ni llegará después, como en la escena de esta película, ya que su protagonista es un niño.

Muchas veces se le ha reprochado al cineasta la aparente ligereza con que juega con temas tan delicados como la violación o el estupro, y recuerdo más de una polémica con intelectuales de prestigio por este motivo. Pero ¿de verdad se trata de una actitud caprichosa e irresponsable, de un juego de dudoso gusto con el que trata de escandalizar a las almas cándidas, suponiendo que quede alguna? Nada más ajeno a Pedro Almodóvar que el escándalo. De hecho, sus comedias podrían verlas perfectamente los niños, aunque, como es lógico, no las entendieran bien. Todas ellas son igualmente candorosas, todas hablan del gozo de vivir. Su marcado carácter sexual tampoco sería un obstáculo para una sesión infantil, porque Almodóvar hace del sexo en sus comedias un espacio de inocencia, un don de la vida ajeno al pecado.

Y en efecto, el niño de *¿Que he hecho yo para merecer esto?* no parece sufrir ningún trauma por acudir a la consulta del dentista e irse luego a vivir con él. Lo elige libremente, dueño de una madurez que recuerda la de

esos niños de las novelas de Dickens que se veían obligados a sobrevivir en un mundo de adultos. Los personajes de Almodóvar son traídos y llevados por fuerzas que no comprenden y que se ven obligados a aceptar. Son como los personajes de aquellas películas mudas llenas de caídas y carreras que hacían nuestras delicias de niños. Claro, pensamos, les pasa eso porque nadie es dueño de su vida. Y al reírnos de sus torpezas nos reímos de nosotros mismos, lo que resulta bastante saludable, por cierto. Es como si Almodóvar no filmara en sus comedias lo que sucede en la vida real sino nuestras fantasías, aquellas que necesitarían para realizarse un espacio de inocencia que raras veces existe en la vida de todos los días. Y sus personajes se comportan como si pensarán que basta con desear algo para conseguirlo. Esa inadecuación que hay entre su inocencia y la mezquina realidad en la que tienen que vivir es la que nos divierte. Se alimentan de los frutos del árbol de la vida, aún no han probado los frutos del árbol del bien y del mal.

Pero en las comedias de Almodóvar hablar de fantasías es hablar de un mundo sin culpa, mas también sin daño. La escena de la violación de *Kika* carece de violencia. Todo sucede porque el chico lleva mucho tiempo sin follar, porque ha estado en la cárcel, y se lanza sobre una compresiva Verónica Forqué que todo lo que pide, un poco harta de su potencia, es que termine de una vez porque tiene otras cosas que hacer. El secuestro de *Átame* es, en realidad, un hermoso *pas a deux*, en que cada uno aprende a mirarse en el cuerpo del otro; la oscura historia del enfermero de *Hable con ella* es la historia de como alcanzar esa vida dormida que hay en cada uno de nosotros. Y hasta el dentista de *¿Qué he hecho yo para merecer esto?* resulta al final menos peligroso y más aburrido de lo que él mismo se cree y muy pronto el niño se cansa de él y regresa con su madre. No hay heridas, nadie queda dañado, o si es así, todos enseguida recuperan la alegría y siguen adelante con sus locuras. Es más, se vuelven más hermosos y libres, como si hubieran comprendido que la vida no está hecha para ser comprendida y que lo importante no es tanto que se cumplan nuestros deseos como no dejar de desear.

¿Qué he hecho... para merecer esto? es una de las películas más celebradas de Pedro Almodóvar. En cierta forma, es un homenaje a ese cine neorrealista que tanto ama. Cuenta la vida de un pobre ama de casa y su lucha para salir adelante con su familia: dos hijos, una madre que solo sueña con *Volver* a su pueblo, un esposo que la desprecia y es incapaz de satisfacerla. El personaje interpretado admirablemente por Carmen Maura bien podría representar a todas esas mujeres españolas que se han pasado la vida fregando suelos y cazuelas, cambiando pañales,

llevando niños al colegio y atendiendo a maridos que las trataban como si fueran sus sirvientes. Mujeres profundamente insatisfechas, agobiadas por el trabajo y las preocupaciones, que nunca pudieron tener la vida que hubieran deseado. Pero *¿Qué he hecho yo para merecer esto?* es mucho más que un retrato de la mujer española de los últimos años del franquismo y los primeros de la transición. El problema del cine de Almodóvar es tratar de verlo como si fuera un cine realista, lo que en absoluto es. De hecho, sus películas están llenas de extravagancias y de personajes y situaciones inverosímiles. Almodóvar hace con ese cine casposo que se proyectó en este país durante el franquismo, y que aspiraba a reflejar la realidad del momento, lo que Tarantino con las películas de serie B: transformarle en lo que debió ser: algo hondo, desatinado y lleno de belleza. En lo que la vida es de verdad.

Esta es la razón por la que en la sencilla trama de esta película, que sigue en apariencia las pautas del realismo, se cuecen fragmentos que parecen pertenecer más al mundo abierto de la fábula y el mito. Y así veremos desfilar en ella a una abuela con un lagarto que guarda la memoria de su infancia en el pueblo; una niña que tiene el poder de detener el ascensor con su pensamiento; una vecina prostituta que hace de su casa la alocada alcoba de Sherezade; un niño misterioso que tiene como los fakires el poder de jugar con clavos, sables y fuego sin que su cuerpo quede dañado; y un adolescente que vende droga sin dejar de ser candoroso y fiel. Todos son supervivientes. En unos casos, como la abuela, de un mundo perdido; en otros, como Carmen Maura y Verónica Forqué (la prostituta), de sus propios sueños sin cumplir. Y en todos ellos hay un oculto candor que hace que tengamos que amarles, no importa lo que lleguen a hacer. Esto pasa siempre con Almodóvar: en su cine nada es lo que parece, cada personaje tienen un doble escondido, que es siempre mejor que él. El chico que vende drogas es, en realidad, un mercader de especias, pues va dejando un rastro de luz que permitirá a su abuela regresar al pueblo; el pequeño que se prostituye, es como uno de esos niños que pueblan las novelas de Dickens en los que siempre hay una oculta nobleza que nada puede corromper, una nobleza que proviene del amor que sus madres muertas supieron darles. La abuela es una naúfraga que, como Robinson Crusoe, ha salvado cuatro enseres del naufragio y solo sueña con regresar al mundo al que pertenece con sus troncos, sus magdalenas y sus estampas. Y Carmen Maura una heroína como las doncellas guerreras de los romances que tenían que abrirse paso a base de mandobles en un mundo de machos dominadores.

Ninguno merece lo que le pasa, todos buscan otra cosa. Las extravagancias que tanto abundan en las películas de Almodóvar tienen que ver con la

incapacidad de sus personajes para aceptar una vida no marcada por lo excepcional. En eso radica su radical inocencia, en su incapacidad para separarse de su propia verdad. Por eso en esta película hay un lagarto y una niña que tiene poderes. Ninguno de los dos tiene cabida en una película realista. El lagarto representa la pervivencia del paraíso; la niña, la reivindicación de la magia. Y es cierto que el lagarto muere, pero también que, a través de la niña maga, Almodóvar nos dice que el paraíso está en el mundo, aunque tantas veces no encontremos la puerta que nos lleva a él. Por eso es necesaria la magia, porque habla de la vida de nuestros deseos.

En la mística iraní se piensa que el nacimiento de cada hombre está presidido por un ángel llamado Daena, que tiene la forma de una niña bellísima. El rostro de ese ángel no permanece inalterable a lo largo de la vida sino que se va transformando imperceptiblemente con cada uno de nuestros gestos, palabras o pensamientos. De forma que al final de la vida, cuando nos encontramos por fin con él, se ha transformado en un ser bellísimo o en una criatura monstruosa según han sido nuestros actos. Me atrevo a decir que el rostro secreto de Carmen Maura es el de la niña que detiene los ascensores con su pensamiento. Por eso están juntas en la escena en que cambian la decoración de la casa, lo que simboliza el comienzo de una nueva vida. Carmen Maura ha encontrado por fin un lugar donde encontrarse con su ángel secreto: un lugar sin miedo.

2. El regreso de Tarzán (*Entre tinieblas*)

El tigre que esconden las monjas en *Entre tinieblas* viene del mismo mundo que el lagarto de *¿Qué hecho yo para merecer esto?* Ambos simbolizan el paraíso perdido, ese lugar de nuestras fantasías donde se cumplen todos los deseos. Sor Vicio (Carmen Maura) no sólo cuida de ese tigre, al que llama el Niño, sino que también la veremos con una gallina en los brazos y, un poco más adelante, rodeada de pájaros en su celda. Dentro del convento hay una huerta y un jardín. El convento de las Redentoras es en realidad un jardín cerrado, una ínsula extraña en medio de la gran urbe de Madrid. Remite al *hortus conclusus* (huerto cerrado) medieval, que es el lugar donde se citan los amantes. Pero el convento de las Redentoras no sirve para cobijar el amor, aunque luego veamos que también a su manera lo hace, sino para recoger los despojos del amor, los restos de ese naufragio que tantas veces es la vida. Hay un momento en que la madre superiora (Julieta Serrano) al ver el abandono en que se encuentra

su convento evoca cuando lo conoció lleno de asesinas, drogadictas y prostitutas. Y recuerda ese tiempo como el más glorioso de su vida, pues la misión de las Redentoras es recoger a las mujeres descarriadas porque ellas son la imagen más cierta de ese dios oculto que se confunde con la vitalidad dañada. Tal es la promesa oscura de la droga en todas las películas de Almodóvar: tiene el valor de un filtro mágico que promete a quien lo toma restaurar ese daño y *Volver* a empezar.

Entre tinieblas es una película plagada de pequeños y luminosos hallazgos. Una comedia divertida, llena de locura y encanto, que sin embargo termina con un grito desgarrador. Todo se desmorona al final de la historia, como si no existiera redención posible para las almas perdidas. Yolanda, la mujer que se refugia en el convento, termina traicionando el amor de la superiora, a quien momentos antes hemos visto llevar a la policía a la celda donde se esconde una muchacha que ha venido a pedirla ayuda. Y la marquesa retira su ayuda a la comunidad. Todos, en suma, se traicionan.

El dios de las monjas de Almodóvar es Eros, el dios del deseo. Por eso se interesa por las almas perdidas, porque la ruina de estas almas proviene de no querer renunciar al contacto con ese dios. Almodóvar es diestro en mezclar las cosas: mezcla los sexos, los géneros, las historias, el humor y la tragedia, el realismo y la fábula, lo alto y lo bajo, el placer y el dolor. Aun más, se mueve entre esas contradicciones como pez en el agua. Un poeta israelí dijo que donde tenemos razón no creen las flores y se diría que el convento de las madres Redentoras es ese lugar donde dejamos de tener razón. Por eso se llena de cosas inesperadas: monjas que escriben a escondidas novelas románticas, que se inyectan heroína sin perder la inocencia, que tienen misteriosas visiones, que han creado su pequeña arca de Noé. Puede que sea una de las películas más disparatadas de Almodóvar y sin embargo se sostiene graciosamente en el aire como uno de esos castillos que aparecen en las novelas de caballería y en los que rigen unas leyes que nada tienen que ver con las del mundo ordinario. Es difícil contar lo que pasa entre los muros de ese convento, que viene a ser algo así como el reverso de la modernidad. "He construido castillos en el aire tan hermosos que me conformo con sus ruinas", escribió Jules Renard en su diario. Y eso hacen las monjas de *Entre tinieblas*, conformarse con las ruinas de los castillos que han levantado en su imaginación.

El convento entero es un muestrario de ruinas; de hecho, se está cayendo a pedazos y las mismas monjas parecen los despojos de esas otras que fueron antes de ingresar en la orden. Recuerdan a esos seres inocentes

que tras las catástrofes se las arreglan para encontrar un lugar donde cocinar y dormir, pues la vida tiene que continuar. Almodóvar podría haber filmado una escena en que se comieran el libro de las oraciones, como hace Chaplin con la bota en *La quimera del oro*, sin que esto nos pareciera extraño. Almodóvar siempre mima a sus personajes, de forma que hasta los más mezquinos, como la marquesa, nos resultan gracioso y divertidos. Todos están tocados por alguna forma de locura, tal vez porque no saben renunciar a lo que desean.

Entre tinieblas remite a las películas de monjas que se hicieron en el franquismo como exaltación del nacional catolicismo. Claro que Almodóvar da la vuelta al género y transforma a sus monjas en unos seres singulares que tienen visiones, se drogan, cuidan animales, y se ocupan de las mujeres descarriadas. Su mismos nombres, sor Vicio, sor Rata de las Cloacas, sor víbora, sor Corrupción, da idea de la voluntad transgresora del director manchego. Pero no se trata de un ajuste de cuentas, ni siquiera de una parodia inmisericorde. Todo parece deberse a una pregunta bastante sensata. En un mundo como el nuestro ¿tiene sentido que un grupo de mujeres se refugien en un convento para vivir ajenas a cuanto les rodea? Seguramente no, y eso es lo que las hace interesantes a los ojos de Almodóvar, siempre atento a todo de lo que vive en los márgenes de nuestro mundo: drogadictos, transexuales, mujeres malcasadas, prostitutas y ladrones. Almodóvar ama los personajes marginados porque ve en ellos la verdadera imagen de lo que somos. Seres insatisfechos, que nunca estamos contentos con lo que tenemos y somos y que siempre andamos perdidos por los laberintos del mundo y de nuestras propias pasiones. Almodóvar se encuentra en su salsa con estas monjas bastante tocadas que parecen flotar entre este mundo nuestro y otro perdido que buscan sin encontrar: un cielo que no existe. ¿Pero no decía fray Angélico que el pintor debía permanecer con un ojo atento a lo que pasa en el mundo y el otro atento a lo que pasa en el cielo? El cielo de Almodóvar no es el cielo de los santos sino el de los pecadores. Un lugar en que deseo y realidad, sexo y amor, razón y locura se confunden. Las monjas de *Entre tinieblas* recuerdan los frailes que seguían a san Francisco en *Francesco, juglar de Dios*, la inolvidable película en la que Rossellini contó la vida del santo de Asís. Monjas y frailes son, en ambas películas, igual de adorables, igual de inocentes. No saben lo que se puede hacer y lo que no, viven en el reino de la posibilidad, como les pasa a los niños. León Tolstoi cuenta una historia acerca de un obispo ortodoxo que va a inspeccionar unos conventos que están a lo largo de la costa ática. En uno de ellos encuentra a unos monjes tan ignorantes que no saben ni el Padre Nuestro. Se queda con ellos unos

días y, pacientemente, se lo enseña. Vuelve a su barca, pero a algunas leguas de la costa ¿qué ve? A tres monjes que llegan corriendo sobre las aguas. “Discúlpenos, le dicen los monjes apurados, pero ya hemos olvidado la plegaria que nos enseñó”. “Saben lo suficiente tal como son”, respondió el obispo sin dudar. Y eso sentimos cuando termina *Entre tinieblas* y abandonamos la sala, que el mejor regalo que nos pueden hacer estas monjas es seguir siendo como son. Hay un instante en la película en que una de las monjas lee un texto sobre el peligro de los besos. Se trata de una lectura ejemplar para advertir a las jovencitas sobre el riesgo que corren si se dejan llevar por sus propios deseos antes de estar convenientemente casadas. Pedro Almodóvar transforma la escena en un homenaje a todos los besos no dados que hay en cada una de nuestras vidas. En realidad es una canción más en una película llena de canciones. Porque en *Entre tinieblas* no se deja de cantar. Las monjas cantan en la capilla cuando están rezando, se cantan la una a la otra en sus celdas cuando quieren decirse algo que no saben explicar. Y cantan, sobre todo, en la fiesta última, cuando despiden a su superiora. Las canciones son para Almodóvar ese trato con lo ausente, el deseo de ofrecer lo que tal vez no puede existir. Su misión es hacer que la vida sea soportable, crear vínculos de encantamiento y felicidad con el mundo. Eso es lo que significa la canción de Yolanda durante la fiesta. Todas las monjas la escuchan embelesadas y gracias a ella, como pasa con la escena del baile en *La Cenicienta*, acceden a un lugar nuevo donde por fin pueden mostrarse como son en realidad. El cielo para Almodóvar es una canción. Las canciones representan para él el tiempo de lo vivido, de la experiencia única. El tiempo de las emociones, de la comunicación con el vasto campo de la verdad. En la Grecia antigua había caminos que desembocaban de repente en lo que llamaban el “prado de Aletheia”: el lugar de la verdad. Las canciones, en la películas de Almodóvar, nos llevan a lugares transfigurados donde no cabe la ocultación. Pero antes he dicho que el final de la película es desolador, y no es enteramente cierto. Una de las monjas se compromete con el cura y deciden formar una familia, y llevarse con ellos el tigre; otra, se irá con sus animales a un nuevo convento; y otra más, decide viajar al continente africano. África es una presencia constante en la película, pues la hija de la marquesa se ha ido allí de misionera. Una última carta nos revela que se ha fugado con un cazador y que, tras un tiempo de dicha, los caníbales se han comido a los dos. Pero antes tuvieron un niño, un niño que abandonado a su suerte ha sido cuidado por los monos. La película se cierra con la fotografía de este niño, acompañado de un chimpancé. El pequeño Tazán simboliza el regreso a un estado de inocencia donde deseo y realidad se confunden; en definitiva, la promesa de una nueva vida. Una

vida que ya no reclamará el interior triste de un convento para cumplirse sino la oscura y misteriosa selva: el reino del deseo.

3. El amor herido (*La ley del deseo*)

Hay un momento, al final de *La ley del deseo*, en que Pablo (Eusebio Poncela) conduce desolado su coche, huyendo de su amante (Antonio Banderas). Acaba de descubrir su crimen y, en un primer plano muy corto, vemos correr una lágrima por su mejilla. No vemos sus ojos, cubiertos por unas gafas de sol, sino que vemos surgir esa lágrima de la negrura del cristal. Una gota luminosa surgiendo de un fondo de oscuridad, en esa imagen está contenida la película. Pocas veces han convivido de una manera tan transparente y honda la oscuridad y la luz, la vida y la muerte como en esta película, sin duda alguna una de las cumbres del cine de su autor.

La ley del deseo es un melodrama hondo y desgarrador, que habla de la pasión amorosa, de su vitalidad y de sus locas promesas, pero también de su poder destructor, del daño que puede llegar a causar en quienes la padecen. Son las dos acepciones que la palabra pasión tiene en nuestro idioma. La pasión entendida como acción de padecer y como apetito o afición vehemente a algo. *La ley del deseo* narra la locura que despierta en Antonio (Antonio Banderas) su encuentro con Pablo (Eusebio Poncela), que a su vez se verá arrastrado de manera no menos incontenible por esa locura; pero también, y tal vez sobre todo, el calvario que tendrán que recorrer los dos por su causa. La alusión al calvario está plenamente justificada si pensamos en el último plano de la película, en que Pablo (Eusebio Poncela) abraza el cuerpo desnudo de su amante, junto a un altar lleno de velas e imágenes de santos, dando forma a una piedad semejante a aquella que en la cultura cristiana representa a María abrazando el cuerpo de su hijo muerto. Una piedad no es otra cosa que un cuerpo vivo abrazando a uno muerto, negándose a renunciar a él, a perderle para siempre, y es justo eso lo que vemos en ese momento.

Pero antes de llegar a esta escena hemos visto otros cuerpos abrazándose. Hemos visto a Pablo, un director de éxito, pasar de unos amantes a otros, sin que esto le afecte ni le distraiga de su verdadero interés: escribir y hacer cine. Incluso le hemos visto dictar a sus amantes las cartas que deben escribirle, como si estos carecieran de realidad y se confundieran con los personajes que pueblan sus obras. Todo cambia cuando Antonio, un chico vehemente e inmaduro, se cruza en su vida una noche. Antonio

no se conforma con ser uno más en la lista de amantes de Pablo, quiere ser el único en esa lista. Él es uno de esos brutos inocentes que tanto aparecen en las películas de Almodóvar, y que simbolizan lo que Freud llamó la primacía del principio del placer sobre el de la realidad. En efecto, Antonio cuando quiere algo se limita a tomarlo, como hacen los animales. Es un personaje que se repite, incluso con el mismo actor, en *Átame*. También en esta película el ladronzuelo se enamora obsesivamente, en este caso de una chica (Victoria Abril), y como pasa en *La ley del deseo* no parará de perseguirla hasta conseguir su amor. Es difícil resistirse al hechizo de estos personajes tan primarios como candorosos, que no es otro que el hechizo de la inocencia. Pero *Átame* es, en el fondo, una comedia y tiene un final feliz, como corresponde al género; mientras que *La ley del deseo* es un melodrama y lo tiene desgraciado.

Pero volvamos a esta última. La irrupción de Antonio en la vida de Pablo marca un cambio en su vida, ya que pasará de ser el dominador al dominado. Hasta ese instante era él quien marcaba el tiempo y los modos de la pasión; pero a partir de su encuentro con Antonio perderá por completo ese privilegio. Pablo se siente, primero, atraído por la desbordante vitalidad de su nuevo amigo; luego, acosado por ella; y, más tarde, horrorizado por lo que provoca. Antonio mata a un antiguo amante de Pablo, enfebrecido por los celos, y, ajeno al mal que ha causado, *Volverá* a reunirse con Pablo, en un final tan hermoso como desolador bajo el reinado de Eros, el dios del deseo.

Eros, el dios primordial responsable de la atracción sexual, el amor y el sexo, fue concebido por Poros (la abundancia) y Penia (la pobreza) en el cumpleaños de Afrodita. Por haber sido concebido en casa de la diosa, Eros participa de los juegos y locuras de su anfitriona; pero también, en recuerdo de su madre, se reviste de pobreza y vaga desamparado por las calles. Son los dos aspectos del amor: el amor pasión que sabe lo que quiere y no duda en hacer lo que sea para conseguirlo, y el amor solitario e inconsolable que no encuentra alivio a su padecimiento. El amor triunfante y el amor herido.

La ley del deseo habla de los dos tipos de amor, pero sobre todo del segundo: del amor herido. No importan la aparente seguridad de Antonio, ni la frialdad de Pablo, en realidad ambos viven en el mundo del deseo, cuyas leyes sólo cabe obedecer. La escena final es la prueba de todo esto. Su deseo les lleva a un estado de máxima pobreza, de extremo abandono, en el que se descubren solos y abandonados, como si fueran los últimos habitantes de la tierra. Es entonces cuando surge el amor,

como el fruto más secreto del jardín de la pasión. Enternece la ceguera de Antonio, su demanda de amor, y enternece ver a Pablo dejándose arrastrar por la ternura inesperada que encuentra en el corazón mismo del dolor. Freud habló del afuera como aquello que no es la persona en sí misma pero que fundará su ser, como la madre funda el del niño. Lo Otro habita ese afuera. En la última escena de amor cada uno vuelve su rostro hacia el otro, hasta parecer un sola figura y su reflejo en el espejo. Son como Narciso contemplando su rostro en las aguas del lago. Ese reflejo es lo otro absoluto lo que ninguno podrá poseer. En realidad, todos los amantes de Almodóvar son así. Necesitan llegar a ese límite a partir del cual ya no es posible *Volver*. Sólo entonces su desnudez es completa y están preparados para el amor.

Pero en *La ley del deseo* hay otra historia no es posible dejar de lado. Se trata de la historia de Carmen Maura. Es la hermana de Pablo y se ha cambiado de sexo para ser una mujer. En las películas de Almodóvar son frecuentes estas tramas paralelas, que funcionan como espejos, o cámaras de ecos, de la principal. Carmen le revela el amor incestuoso con su padre a Pablo cuando este, a consecuencia del accidente que ha tenido al huir de Antonio, ha perdido la memoria y se encuentra en el hospital. Una persona sin memoria es una criatura inocente, alguien que no sabe juzgar. Y Carmen no quiere que su hermano la condene, porque es la criatura más herida de la historia. Pablo al menos conocerá el amor, lo que a ella no le pasa. Tiene, en contrapartida, una niña a su lado que hace de guía. Reza con ella, hablan, confía en su amor. Almodóvar es muy aficionado a introducir en sus películas estos niños inocentes y sabios a la vez. Niños que parecen tener la ciencia infusa y que terminan llevando de la mano a los adultos por los caminos procelosos de la vida, como si fueran ellos los encargados de protegerlos. Y esta niña es así: una niña maga. Alguien que tiene el poder de hacerse escuchar

La ley del deseo es un canto a la belleza del cuerpo masculino, pero también a su oculta feminidad. Así son los cuerpos que pueblan las películas de Almodóvar: cuerpos heridos, masculinos y femeninos a la vez. Cuerpos que descubren que en ellos un sexo distinto que es fuente de fascinación y conflictos. Cuerpos que hablan, que dicen cosas de las que no son dueños, que buscan a alguien que las quieran escuchar. La obra de Pedro Almodóvar habla de la esencial androginia del ser humano. Hombres y mujeres, nos dice, guardan en su interior un cuerpo atado, un cuerpo con un sexo distinto al suyo que sufre porque no le dejan aparecer. A las mujeres les recuerda a esos muchachos que no pueden dejar de ser en sus sueños; a los hombres, a esas hermanas que, al llegar la noche, se ponen a gemir o a cantar en su lecho.

La ley del deseo termina ante un altar lleno de estampas. ¿Está santa Clara en ellas? Santa Clara era una muchacha noble que llevada por la devoción al santo de Asís lo abandonó todo para seguirle. Y cuentan que sólo vivía para imitarle y añorar su compañía, pero que Francesco apenas la iba a visitar. Y por fin, una vez quedaron en una casa situada en una colina. Nadie supo qué hicieron ni de lo que hablaron esa noche, pero todos los que andaban por los alrededores vieron un resplandor y, al acercarse, supieron que lo que ardía era la casa en que Francesco y santa Clara estaban juntos. Una casa de llamas ¿no es eso lo que vemos también nosotros en la escena final de *La ley del deseo*? Antonio ha conseguido que les dejen una hora más (es lo que Desdémona le pide a Otelio cuando descubre que la va a matar: “No me mates esta noche, mátame mañana“ Y escuchamos una de esas canciones a las que Almodóvar es tan aficionado. Una canción que lejos de acompañar la escena, brota de los labios mismos de sus protagonistas, como si esa fuera la primera vez que se escuchara en el mundo. Abajo, en la calle, policías y amigos se quedan contemplando las ventanas del piso en el que Pablo y Antonio están juntos. No saben qué está pasando allí, pero vemos sus rostros bañados por una luz misteriosa que, naciendo de la casa en llamas donde ellos consuman su amor, se extiende entonces por la calle transfigurada.

4. El chico del autobús (*Carne trémula*)

Carne trémula comienza y termina con un parto y el nacimiento de un niño. En la primera escena, una prostituta (una jovencísima Penélope Cruz) abandona precipitadamente la pensión donde vive y recibe a sus clientes, acompañada de su bondadosa matrona, porque está a punto de parir. No pasa ningún taxi y se ven obligadas a parar un autobús urbano, que será donde nazca el niño ante la perplejidad y el nerviosismo de su conductor. La cámara se aparta y vemos el autobús bajo una guirnalda de luces de colores que representan la estrella de la Navidad, mientras se leen los títulos de crédito de la película. La noticia aparece en los periódicos y el recién nacido es apadrinado por el alcalde Madrid, al tiempo que el gerente de la compañía de Autobuses Urbanos le entrega un bono vitalicio para que pueda desplazarse por la ciudad en autobús siempre que quiera.

Víctor, así se llama el niño que nace, es como uno de esos niños de los cuentos que viene al mundo con un don. El don de que todos se tengan que rendir ante su misteriosa inocencia. Pasan veinte años y el niño se

convierte en un atractivo joven que puede montarse en los autobuses sin pagar, se gana la confianza de los niños, y al que las mujeres no pueden negarle lo que les pide, pero que sin querer precipita una desgracia tras otra y termina en la cárcel como si hubiera pedido sus facultades más decisivas y entrado en la zona negativa, como les pasaba a los Cuatro Fantásticos.

Víctor es uno de esos héroes obstinados que con tanta frecuencia pueblan las películas de Pedro Almodóvar. Seres que se entregan a sus deseos con la vehemencia del que no sabe esperar, porque para ellos solo existe el presente. “Se feliz un instante, escribe Omar Khayyam, ese instante es la vida”. Los héroes de Almodóvar no dudan cuando tienen que atrapar la felicidad de ese instante, pero esto les vuelve peligrosos para los demás, y suelen provocar todo tipo de desgracias que sin embargo no buscan, pues nada les resulta más ajeno que la muerte. “La gente como tú y como yo, le escribe a Víctor en su última carta Ángela (Ángela Molina), no hemos nacido para matar. Podemos herir a los demás, diría incluso que poseemos un don especial para ello. Pero matarlos no”.

Y esto sucederá en *Carne trémula*, donde la obstinación de Víctor provocará un sin fin de desgracias. Víctor pertenece al grupo de los héroes obstinados tan presentes en el cine de Almodóvar. Seres obstinados e inmaduros, incapaces de renunciar a sus deseos. Habitantes del reino oscuro y bello del amor humano. Seres que nos conmueven y enamoran porque, en el fondo, son el símbolo de todo lo que nosotros hubiéramos querido ser y no somos, que parecen hechos solo para el amor, que han recibido el don de una vitalidad sin fin. Pero no hay don sin castigo, y su castigo es que no saben fingir. ¿Y por qué esto es un castigo? Porque en un mundo que se sostiene por la mentira, no hay lugar para ellos. No sentir la necesidad de ocultar, estar desnudo y no avergonzarse de ello son características del cuerpo paradisiaco. El cuerpo de los amantes cuando por fin están solos y solo desean desnudarse el uno al otro.

Víctor termina en la cárcel, y vemos como se entrena febrilmente en su celda. Todo nos hace pensar que está preparándose para su venganza, pero en realidad se prepara para otra cosa. Para eso mismo estudia y lee y la Biblia. Lee la Biblia buscando su libro más secreto: *El Cantar de los Cantares*. Un libro que habla del amor humano, del cuerpo amado como un jardín inagotable. Por eso su fantasía es transformarse en el mejor de los amantes y pasar una noche con Elena, una chica con la que pasó una noche y que ahora sólo quiere perderle de vista. Pero Víctor está convencido de que si se acuesta con ella no podrá olvidar esa noche y tendrá que quedarse para siempre a su lado, que será lo que finalmente

ocurra. Así son los chicos del autobús: pueden ir a cualquier sitio, todas las calles están abiertas para ellos, son los mejores amantes, pues el cuerpo amado también es una ciudad soñada que hay que saber recorrer.

Sus encuentros posteriores con Ángela, formaran parte de este aprendizaje del arte de amar. Y será Ángela, una mujer cansada, golpeada por la vida, con un inmenso caudal de ternura, alguien que ha padecido y se ha entregado con pasión, quien que le inicie en los misterios de ese arte. Ángela es sin duda el gran personaje de la película. Ella es como esas hechiceras de las leyendas que acogen al héroe por unos días, y que tras enseñarles cuanto saben les dejan marchar. Como Circe en la *Odisea*, como Calipso en la *Eneida*. Ellas deponen su poder ante los héroes viajeros, y cuando les ven marchar se descubren las más solas y desdichadas de la tierra. ¿Pues de que les ha servido su poder si no han podido retener a su héroe?

Sus encuentros con Ángela dejan a Víctor preparado para entrar en el jardín del amor. Y allí será donde finalmente se encuentre con Elena en una interminable noche. Es muy hermoso el tratamiento que esta escena recibe en la película. Es una escena de una intensa sexualidad, pero también de un misterioso lirismo, en que los dos amantes parecen traídos y llevados por una fuerza que pule sus cuerpos, que lima todas las asperezas, como sucede en los ríos con esos guijarros que la corriente de agua vuelve iguales. Es como si de tanto besarse y acariciarse se transformaran en dos gemelos, y no hubiera forma de saber quien es el hombre y quien la mujer. Entonces, en un fotograma inolvidable, los dos vientres se juntan hasta formar un cuerpo único que recuerda el de aquellas criaturas de las que habla Platón en *El banquete*. Esas criaturas poderosas, redondas y veloces como balones, que tenían los dos sexos y cuyo poder era tal que los dioses celosos decidieron dividirlos. De esa división surgieron los sexos, también el anhelo, inscrito en cada uno de ellos, de *Volver* a reunirse, de encontrar en el sexo contrario la mitad que le complementa. Por eso el amor nos vuelve poderosos, nos devuelve, no importa que sólo por unos instantes, a esa condición original, nos ofrece un cuerpo único y perfecto. Que es justo lo que consiguen Víctor y Elena en esta escena, y por eso se vuelven invulnerables y nada podrá detener su amor.

En el polo opuesto está la pasión de Sancho, el policía, por Ángela, su esposa, a la que maltrata una y otra vez. La suya es la pasión de los ogros, que son una perversión del amante. Almodóvar al filmar el encuentro entre Víctor y Elena trocea sus cuerpos: vemos cabezas, torsos, pies, brazos y piernas, y sólo veremos sus cuerpos completos cuando terminen de

amarse. Es lo que hacen los amantes. Ellos se trocean el uno al otro, pero sólo para poder sentir al momento el placer de la reunión. En realidad lo que quieren es que todos esos trozos que ahora son, y que juegan a mezclar entre sí, se ordenen de una manera nueva hasta componer un cuerpo distinto, El ogro no quiere eso, descuartiza, separa, su reino es la cuba de Barba Azul.

Y este será el tema verdadero de esta película: la pasión que une y enfrenta a los hombres y las mujeres. Porque la pasión que como un tiovivo arrastra y mezcla a los personajes de esta película es la de todos los amantes del mundo. El sexo pone en sus manos un cuerpo lleno de inesperadas facultades, pero les encamina a los dominios del ogro. Allí corren los peligros de la pérdida de la identidad, de la traición, de la insaciabilidad. Esos peligros que transforman la búsqueda del deleite en fuerza que humilla. Almodóvar nos dice que no es posible una relación sexual sin despertar a los hijos oscuros e insaciables de los ogros. La tarea de los amantes será aprender a sortearlos, aprovecharse de su fuerza sin dejarse arrastrar a sus dominios.

La noche de los amantes está habitada por los hijos y las hijas de los ogros, pero frente a ellos está el amor y su poder salvador. El amor nos debilita y nos devuelve a la casa. Los amantes son como niños enfermos, necesitan que los cuiden. Por eso Elena llora y tiembla en la escena en que se entrega a Víctor, que contagiado por ella tiembla a su lado. Eso es lo que significa *carne trémula*: un cuerpo con corazón. ¿Están a salvo entonces por tener ese corazón? No, porque nada excita más a los ogros que un corazón tembloroso. De forma que donde hay una pareja de amantes siempre andan merodeando los ogros. ¿Quiere decir esto que deberían huir del amor? Elena duda, piensa que sí; pero Víctor no lo hace y a fuerza de insistencia termina por salirse con la suya. Es como si supiera que en el amor hay un poder más grande, un poder que les permitirá sustraerse al imperio de la humillación y la desesperanza. Es lo que pasa al final de la película cuando Sancho elige dispararse a sí mismo, y morir entre los brazos de Ángela, en vez de disparar a Víctor, en un acto que le redime de su condición monstruosa. El chico del autobús es más poderoso que los ogros, le sigue protegiendo su madre muerta.

Pero el lugar al que Víctor y Elena llegan es también, y sobre todo, el lugar donde viven los niños. Eso es lo que significa el final de la película, donde un niño vuelve a nacer, y Víctor y Elena pasan a ocuparse de una guardería donde recogen a niños abandonados. Se llama El Fontanar: el manantial de agua. Los niños en el cine de Almodóvar siempre representan el poder

salvador. No necesitan hacer nada, basta con que estén ahí, junto a los adultos, para que estos recuperen la cordura. Paradójicamente son sus ángeles guardianes, los que curan sus corazones heridos. Los niños no saben juzgar, la única ley que conoce es la ley del amor. Elena recuerda a esas figuras mediadoras que en los cuentos dan cobijo en su casa a los huérfanos. En *La noche del cazador*, la película de Charles Laughton, hay una anciana así. Es ella la que salva a los niños protagonistas y la que, cuando el feroz asesino que los persigue ha sido detenido, susurra a su Dios esta oración. “Mi alma se estremece al ver como los niños aceptan su destino. Señor, cuida de ellos. El viento sopla y la lluvia es fría, pero ellos resisten. Son fuertes, saben aguantar”. En las películas de Almodóvar escuchamos con frecuencia el susurro eterno de esa misma, honda y delicada, oración.