

Sembrar una semilla: Las líneas divisorias y una viejísima cuestión en la obra de Pedro Almodóvar

Taylor LANE

Dos personas se encuentran en un cementerio. Hace años que no se ven y comparten un pasado sórdido y reprimido. Tal es el estado de los asuntos en la película *Carne Trémula*, del director Pedro Almodóvar. Víctor, hijo de una prostituta y liberado recientemente de la cárcel, ve a través del cementerio a Elena, la hija rica de un diplomático italiano y ahora esposa de otro hombre que también comparte ese pasado sórdido. Luego, Víctor, que está visitando la tumba de su madre, se dirige a Elena para darle el pésame en el entierro de su padre y para, sobre todo, anunciar su presencia. Desde este punto, desde este encuentro fatídico, la película vuelve a empezar. De hecho, en la escena del cementerio, se pueden observar muchas de las predilecciones de Almodóvar: al usar un sitio de la muerte como punto de partida, crea por medio de este tema íntimo pero universal un punto de equilibrio; a través de la muerte –misteriosa, mitológica, colectiva– Víctor de la cárcel y Elena de las calles adineradas se encuentran en igualdad de condiciones, en un cementerio, enfrentándose a la muerte.

La película *Volver* comienza de manera parecida: las mujeres de un pequeño pueblo en La Mancha trabajan rítmicamente limpiando y cuidando de las tumbas del cementerio al compás de la melodía de una canción popular. Ciertas mujeres, como la amiga de la familia principal, Agustina, hasta se ocupan de su propia tumba. De nuevo aquí se observan los más profundos y elementales rituales y sentimientos asociados con la muerte; y otra vez Almodóvar utiliza la muerte para acentuar y para penetrar las pautas invisibles de la

sociedad. Sin embargo, estas dos escenas difieren en sus motivos. En *Volver*, las mujeres aparecen en toda su feminidad, llegan a representar una especie de culto a la muerte, o al menos un culto unido por la victimización compartida. Se ocupan de las tumbas como si esa labor fuera constituyente de la condición de mujer, y en este pueblo efectivamente lo es. Es una escena escueta de una población marginada. En *Carne Trémula*, en cambio, los movimientos de Almodóvar vienen con otro objetivo: en lugar de enfatizar una situación al margen, se esfuerza aquí por nivelar la jerarquía, que opera a favor de Elena contra Víctor. El hecho de que Víctor viva en las afueras, casi en un barrio de chabolas, y que Elena resida en el barrio más adinerado de Madrid llega a ser irrelevante. Con este movimiento tan sucinto –el punto de equilibrio dura solamente un momento– la interacción entre los dos es cargada, marcada por una nueva conciencia tanto de sus diferencias como de sus equivalencias más elementales.

Lo que se hace tan significativo en *Volver*, no obstante, no es el alcance de la victimización que se manifiesta en el cementerio y a través de la película, sino el vínculo, la unión que se crea entre las mujeres que aparecen en ella; la manera en que cuidan de su propia tumba, por ejemplo, se convierte en forma de interacción dinámica con lo intangible, lo espectral, lo incontrolable. Y mientras conectan estas dos esferas de los vivientes y los muertos, suena una canción popular de *La rosa del azafrán* (“La espigadora”). Muy destacada en la escena, la canción señala la tradición en que se encuentran estas mujeres: “¡Qué trabajo nos manda el Señor! ¡Levantarse y volverse a agachar!”, canta la soprano Conchita Panadés. “¡Soy la hormiguita de los despojos!”, dice ella mientras las mujeres –con pañuelos sobre sus cabezas– barren vivamente, rítmicamente, las partes superiores de las tumbas. Hasta la canción descansa sobre la tradición de los oprimidos: la perspectiva es la del obrero; mejor dicho, es la de *la obrera*. Además, *La rosa del azafrán*, como música antigua cuyas raíces son folclóricas, integra imágenes de la muerte en la escena cotidiana que describe: ser “la hormiguita de los despojos” implica los vestigios, los restos de una muerte y de una vida, una vida zumbando alrededor de estos vestigios. ¿Qué imagen mejor para ilustrar la esencia cíclica de vivir? Una imagen un poco árida, debidamente escasa para

demostrar lo entrelazadas que están estas esferas separadas. Efectivamente, cuidar de su propia tumba –esta forma de interacción con lo intangible, lo espectral– se parece a ser “la hormiguita de los despojos”.

Una entrevistadora de Almodóvar en 1987, Marsha Kinder, caracteriza su obra: “a fast-paced revolt that relentlessly pursues pleasure rather than power, and a postmodern erasure of all repressive boundaries and taboos associated with Spain’s medieval, fascist, and modernist heritage” (34). En la discusión actual esta evaluación mantiene todavía cierta validez, pero, por supuesto, el asunto no es tan simple. En esta misma entrevista, “Pleasure and the New Spanish Mentality: A Conversation with Pedro Almodóvar”, el director afirma: “the moral of all my films is to get to a stage of greater freedom” (40). En consecuencia, lo que aquí –en *Volver*– complica lo declarado en esas dos citas es el rol central que desempeña el campo –lo rural, lo folclórico, incluso *lo tradicional*– en el acceso a una nueva etapa de la libertad. Típico de cualquier película de Almodóvar, en *Volver* (2007) utiliza como personajes principales a figuras marginadas en la sociedad convencional, y con estos personajes deshace ciertos tabúes en la corriente tradicional de creencias y comportamiento. Sin embargo, *Volver* también depende del pueblo para fortalecer a las mujeres de la familia principal, que viven en Madrid; Alcanfor de las Infantas, este pueblo en La Mancha, sirve como sitio de la reconciliación –de la catarsis– que viene al final de la película. Es allí, en el pueblo, donde las hijas –por fin– reconocen que su madre está viva y sentada a la mesa de la cocina, después de haber pensado que había muerto hacía cuatro años y después de creer al encontrarla que era un presencia fantasmática; el proceso empieza en Madrid pero tiene que ultimarse en La Mancha.

La inversión de la película en el campo –la inversión en sus ideologías y mitologías como espacios integrales del reconocimiento y de la reconciliación que hacen significativa la vida– añade un elemento poderoso al mensaje de Almodóvar y su búsqueda, a partir de sus personajes al margen, de la nueva etapa de la libertad; añade por lo menos una faceta poco común en la composición del director contemporáneo. En su artículo “Postmodern Modernity?: España y los felices ochenta”, Eduardo Subirats tiene dificultad con esta

composición: “sus dramas de una cotidianeidad liberada de los prejuicios y tabúes de la España católica y autoritaria están atravesados, al mismo tiempo, por los valores mitológicos profundos de aquella misma tradición negra” (212-3). Para Subirats, estos “valores mitológicos profundos” forman parte, particularmente, de la España del pasado, que Almodóvar se esfuerza por reconstruir de nuevo; está comprometiendo, según el autor, sus propios intentos de acceder a una nueva etapa de la sociedad española. Sin embargo, las líneas de distinción que traza Subirats aquí no se aplican exactamente al cine de Almodóvar; el director hace borrosas las líneas que Subirats intenta definir. Los personajes, particularmente en *Volver*, se encuentran muy móviles, demostrando una voluntad de recoger, en la medida de lo posible, lo mejor tanto del pueblo como de la ciudad. Además, lo que genera en el pueblo las corrientes de pensamiento tan influyentes en este cine no son las costumbres de una “España católica y autoritaria” sino algo más incrustado, hasta místico.

En su artículo “Rosa Montero y Pedro Almodóvar: miseria y estilización de *la movida* madrileña”, Javier Escudero trata de describir la concepción del director: “Almodóvar concibe la meseta castellano-manchega de forma esperanzadora, como un lugar paradisiaco donde la regeneración, incluso la salvación, parecen todavía posibles” (157). En efecto, la esencia de su obra refleja una confianza en el poder regenerador del campo, pero también expresa una fe en la “regeneración” de manera más general. Lo que afirma Escudero en realidad forma parte de la estética de conjunto.

El teórico Mijail Bajtin, en *Rabelais and his World*, describe a partir de la obra de François Rabelais una estética que abarca un poder regenerador propio de la tradición popular, la tradición folclórica: aquí, “destruction and uncrowning are related to birth and renewal. The death of the old is linked with regeneration: all the images are connected with the contradictory oneness of the dying and reborn World” (237). Se puede pensar otra vez en la apertura de *Volver*: Almodóvar une a las mujeres con sus muertes finales mientras barren sus propias tumbas. Esta fusión, no obstante, opera solamente en su contexto: ya no se puede separar la vida de la muerte porque las mujeres cumplen un ritual antiquísimo al

ritmo de la melodía de una canción popular: la dualidad compleja de la tradición popular, hasta rural, penetra. Bajtin, de hecho, utiliza esta tradición en su forma medieval, en la forma que llama el realismo grotesco, para presentar lo que puede “embrace both poles of becoming in their contradiction and unity” (235). La obra de Almodóvar encarna este pensamiento; incluso su dependencia de la mujer lo recuerda. Bajtin escribe: “In this tradition woman is essentially related to the material bodily lower stratum; she is the incarnation of this stratum that degrades and regenerates simultaneously” (240). La voluntad de Almodóvar de hacer que gire esta tradición folclórica alrededor de la mujer tiene una lógica conceptual: la constitución física de la mujer –su orientación cíclica, su capacidad de renovación– sugiere un marco más grande en funcionamiento.

El poder regenerador se convierte en *leitmotif*, con la capacidad de dirigir tanto los argumentos de las películas como sus tonos; esta idea tan arraigada en la filosofía del campo y de la agricultura –esta idea que reconoce la necesidad de la muerte para crear de nuevo la vida– compone una estética tanto del campo como de la ciudad con el fin de fomentar sobre todo la capacidad de reconstrucción, de *autoconstrucción*, en cada individuo. Por ejemplo, *¿Qué he hecho yo para merecer esto?*, película temprana de Almodóvar (1984), termina después de la muerte del padre abusivo (a quien ha matado la madre) y la consiguiente separación de esta familia pobre con el regreso de la abuela a su pueblo de nacimiento, su nieto va con ella. La escena se yuxtapone al regreso del hijo homosexual a la casa de su madre justo a tiempo para salvarla de suicidarse. De la misma manera de que las obras de Almodóvar reciclan géneros, divisiones, estereotipos para sacar a la luz algo contemporáneo, sus personajes se crean de las ruinas, aquí de las cenizas del padre; además, esta regeneración –esta voluntad por fin manifestada– tiene lugar tanto en el regreso al campo como en la decisión de quedarse en la ciudad. Volvemos a la escena de *Carne Trémula* en el cementerio: de las cenizas de la madre de Víctor y de las cenizas del padre de Elena, se crea una conexión; por retorcida que parezca al principio, es esta conexión –esta confrontación– la que lleva a un nacimiento, un hijo de la pareja al final.

No puede ser que la “cotidianidad liberada” esté “atravesada” por “valores mitológicos profundos”, como dice Subirats, porque en el cine de Almodóvar la división ya no existe; las dos construcciones –la nueva etapa de libertad representada en sus obras y también la mitología siempre presente por debajo– se fusionan para penetrar en algo más profundo, intangible, no construido. En la entrevista anteriormente mencionada, el director afirma: “We don’t have confidence in the future, but we are constructing a past for ourselves because we don’t like the one we had” (37). Efectivamente, Almodóvar se esfuerza por restituir un pasado que se basa en la autoconstrucción para crear un futuro que responda a la voluntad individual, abierta y tolerante; un pasado que se deriva del campo, con modelos que son figuras tradicionalmente marginadas: este es el ciclo apropiado.

A la orilla de un río cerca de Alcanfor de las Infantas, Raimunda, su hija Paula, su hermana Soledad y su madre, Irene, –todas las mujeres de la familia principal de *Volver*– deambulan por la tierra y vagan por los recuerdos. Un hecho desconocido para todas excepto para Raimunda es que debajo de esas tierras quedan los restos de Paco, su esposo, a quien mató Paula después de que él tratara de violarla. Desconocido para todas, yace Paco en un congelador industrial, enterrado bajo sus pies. Las turbinas del viento las rodean, el árbol más cercano al lecho del río lleva la inscripción siguiente (tallada por Raimunda después del entierro clandestino días antes): “FHT 1967-2006”. Al lado de un río antes fluido y ahora seco, se reavivan con nostalgia las memorias del pasado, de las horas pasadas como familia en el río hacía décadas; a la orilla de un río se reúne una familia superando, literalmente, los restos del trauma y los recuerdos del sufrimiento. Cuando Paula nota la inscripción en el árbol, Raimunda asiente con la cabeza confirmando la presencia de Paco. Paula comenta: “Me gusta que descansa aquí”. Paula, producto de catorce años de la vida urbana, de la vida del barrio pobre de Madrid, encuentra ese primer destello de consuelo –de paz– estando de pie sobre la tierra que cubre el cuerpo descongelándose del hombre que apuñaló.

En esa misma entrevista anteriormente mencionada, Almodóvar comenta un objetivo recurrente en cualquier película suya: “to get emotional identification with the

problem...which lies behind the façade of absurdity, because everything just under the façade is absolutely real” (39). Hay una manera en que esta escena del río –una escena de lo absurdo sórdido, de lo absurdo armonioso, de lo absurdo curioso y hasta gracioso– resiste la adherencia a cualquier cultura o cualquier estilo de vida. No cede sin contradicción a ninguna categoría, a ningún patrimonio histórico del campo, a ninguna herencia urbana. Nos enfrentamos a la muerte en un congelador industrial; encontramos la naturaleza en un río seco, la naturaleza no mantiene su pureza, y los acontecimientos de la ciudad conducen a la reconciliación de camino al pueblo. Se evoca el realismo grotesco de Bajtin; se piensa en el poder regenerador detrás de esta situación carnavalesca. Aquí Almodóvar sitúa lo real y es aquí donde se puede llegar a esa nueva etapa de la libertad; aquí está esa *cosa* más profunda, intangible, no construida.

Es difícil definir si hay en esta película alguna propuesta de Almodóvar hacia lo urbano o lo rural, dado el nomadismo de esta familia entre los dos ámbitos. Esta ambigüedad apunta más hacia una recepción abierta por parte del espectador que hacia una visión cerrada del filme. Se ha dicho que ya no existen las divisiones tradicionales, pero, por lo menos, hay claramente una línea divisoria en cuestión, una línea entre lo real y lo irreal, superficial, ilusorio, simulado. Se ha dicho que en su dependencia de las costumbres cotidianas –hasta folclóricas y rurales– Almodóvar no propugna, no abraza “los valores mitológicos profundos de aquella [...] tradición negra” de “la España católica y autoritaria”, como sostiene Subirats, porque para este cineasta el poder tan fuerte del pueblo deriva de algo más incrustado y hasta más místico. Sin embargo, incluso este punto de vista se presenta problematizado. Para repetir y luego ampliar lo que afirma Subirats: “Almodóvar concibe la meseta castellano-manchega de forma esperanzadora, como un lugar paradisiaco donde la regeneración, incluso la salvación, parecen todavía posibles, ya que allí perviven unas raíces auténticas (paisajistas, folclóricas) y una sabiduría popular, desaparecidas en la ciudad” (157). Según el autor, Almodóvar sí hace efectivamente distinción entre lo “auténtic[o]” del campo y su falta en la ciudad; Subirats hace de la moralidad de Almodóvar, por lo menos de su moralidad transcrita en la pantalla, algo poslapsariano, como si creyera

en la ciudad caída. Subirats crea para Almodóvar una dependencia del pueblo a causa de una falta de la ciudad.

No es una cuestión sin relevancia. Hasta hoy, *particularmente* hoy, la cuestión de la cultura –si la cultura *real* está en la vida urbana o rural– sigue aflorando con disfraces distintos. Unas décadas después del principio de la urbanización, la derecha americana pide a gritos el regreso de una política de los Estados Unidos *reales*, donde viven el patriotismo, la santidad y la virtud. Se pueden comparar estos Estados Unidos a “la España católica y autoritaria” que Subirats ve bajo la mitología, pero no se puede confundir este paisaje de los sueños de la derecha americana, encabezado por Sarah Palin, con la vista del río seco, del árbol tallado, de las turbinas de viento, que nos ofrece Almodóvar. Necesitamos, con comodidad conservadora, fijar los significados, asignarles un espacio concreto; y a eso se resiste el cine de Almodóvar con sus situaciones absurdas, como dice Jill Kruger-Robbins refiriéndose a las inversiones genéricas en la cinematografía de este director:

[he does] not, however, suggest a replacement for those restricting codes; [he is] displacing and not replacing gender and sexual identity. It is not surprising, then, that [he] should resist labels that would reduce [his] work to a particular political project, or that would allow his work to be categorized and thus absorbed by discursive structures...multiplicity and indeterminacy are acts of resistance. (175)

Efectivamente, se puede decir que la construcción superlativa por la que se esfuerza este cineasta sería la que libera las otras; localiza la línea divisoria entre lo real y todo lo demás – lo que lo envuelve– como línea de resistencia, línea de profusión, línea indeterminada. Que Almodóvar invierta los códigos sexuales sin darnos una sustitución crea un nuevo espacio – una nueva etapa–que nos provoca la inquietud. De hecho, que se deshaga de las divisiones tradicionales –de la geografía y de la cultura– podría llevar a que se busque otras (tal vez en su propio paisaje político).

Hace quince años, la entrevistadora Ela Troyano de la revista *BOMB* le preguntó: “If your films are Spanish and yet not Spanish, what are they?”. El cineasta le respondió: “Urban. I am an urban film director” (61). Almodóvar afirmó ser un cineasta urbano más que nada, más que ser fielmente español. Sin embargo, al final de *¿Qué he hecho yo para merecer esto?*, realizada hace veinticinco años, vemos con la despedida de la familia dos caminos de la redención: la madre y su hijo menor se quedan en Madrid, abrazándose en el salón. La abuela y su nieto suben al autobús con destino al pueblo.

BIBLIOGRAFÍA

Kinder, Marsha. "Pleasure and the New Spanish Mentality: A Conversation with Pedro Almodóvar." *Film Quarterly* 41.1 (1987): 33-44. Print.

Eduardo Subirats. "Postmodern Modernity': España y los felices ochenta." *Journal of Interdisciplinary Literary Studies* 7.2 (1995): 207-17. Print.

Javier Escudero. "Rosa Montero y Pedro Almodóvar: miseria y estilización de *la movida* madrileña." *Arizona Journal of Hispanic Cultural Studies* 2 (1998): 147-61. Print.

Mikhail Bakhtin, *Rabelais and his World*. Bloomington: Indiana University Press, 1984. Print.

Jill Kruger-Robbins. "Poetry and Film in Postmodern Spain: The Case of Pedro Almodóvar and Ana Rossetti." *Anales de la literatura española contemporánea* 22.1-2 (1997): 165-79. Print.

Troyano, Ela. "Pedro Almodóvar." *BOMB* 47 (1994): 58-61. Print.