

**República Bolivariana de Venezuela
Universidad Central de Venezuela
Facultad de Humanidades y Educación
Escuela de Comunicación Social**



ALMODÓVAR: LA MADRE QUE LO PARIÓ

Significación de la figura maternal en cuatro películas de Pedro Almodóvar

Trabajo de grado para optar a la Licenciatura en Comunicación Social

Autor:
Pablo Ernesto Blanco Rodríguez
C.I 11.407.665

Tutor: Prof. Atilio Romero
C.I 2.953.372

CARACAS, MAYO DE 2007

A Bette Davis, Gena Rowlands, Romy Schneider... A todas las actrices que han hecho de actrices, a todas las mujeres que actúan, a los hombres que actúan y se convierten en mujeres, a todas las personas que quieren ser madres.

Pedro Almodóvar, Todo sobre mi madre, 1999

DEDICATORIA

A mi mamá

A mi papá

A mi abuela Ana Luisa

A mis tías: Aurora, María, Nieves, Esmeralda y Carlina

AGRADECIMIENTOS

A Dios

A la Virgen de Guadalupe

A mis hermanos: Carolina, Ana Luisa y Manuel

A mis sobrinos: Mariana, Manuela, Luis Enrique y Samuel

A mis amigos: Bélgica, Luis, Argenis, Marcos, Claudio, Freddy, Manuel y Edgar

A Alexandra Guevara por el diseño del reportaje central de esta investigación

A Maribel

A Enmar, Carmen Isabel e Idalia

A la profesora Patricia Valderrama

A Mónica Montañés

A María Pessina por su tesis *Mujer y Almodóvar*

A César Cortez, Eliadys Sayalero, Vanessa Vásquez, Rocío Pérez y Pedro Luna de la Escuela de Cine Digital de Caracas

INDICE GENERAL

Resumen	vi
INTRODUCCIÓN	7
CAPÍTULO I EL PROBLEMA	9
1.1. Objetivo General	9
1.2. Objetivos Específicos	10
1.2. Justificación	10
1.3. Alcances	11
1.4. Limitaciones	11
CAPÍTULO II MARCO TEÓRICO	12
2.1. Cine y Almodóvar	12
2.2. Elementos Almodovarianos	18
2.3. A su manera	31
2.4. Del melodrama	33
CAPÍTULO III METÓDICA	36

3.1. Tipo y diseño de la investigación	36
3.2. Sobre el ensayo	37
3.3. Procedimiento	39
CAPÍTULO IV: ENSAYO: ALMODÓVAR: LA MADRE QUE LO PARIÓ	40
CONCLUSIONES	108
REFERENCIAS	113

Universidad Central de Venezuela
Facultad de Humanidades y Educación
Escuela de Comunicación Social

ALMODÓVAR: LA MADRE QUE LO PARIÓ

Significación de la figura maternal en cuatro películas de Pedro Almodóvar
Trabajo de grado para optar a la Licenciatura en Comunicación Social

Autor: Pablo Blanco
Tutor: Atilio Romero
Mayo, 2007

RESUMEN

Almodóvar: la madre que lo parió es una investigación bibliográfica-documental cuyo eje central es el análisis de la figura de la madre en cuatro películas del director español Pedro Almodóvar, principalmente, bajo los enfoques del lenguaje cinematográfico y el melodrama. Se recurrió al ensayo literario para presentar los resultados obtenidos. Los mismos dejaron ver que, para el realizador, la construcción de la figura de la madre, en la gran pantalla, comienza en su propia progenitora, quien tuvo una notable influencia en su noción de la ficción y de quien toma rasgos personales para construir sus personajes. De las protagonistas de las cintas seleccionadas se encontró que, indistintamente de sus defectos, tienen en común la maternidad como el rol que las redime de todo pecado cometido y, en el mejor de los casos, les proporciona un final feliz.

Palabras Clave: Cine, ensayo, madre, melodrama, Pedro Almodóvar.

ABSTRACT

Almodóvar, la madre que la parió is a bibliographical – documentary investigation which main point is the analysis of the mother figure in four movies of Spanish director Pedro Almodóvar, mainly, under the eye of cinematographic language and melodrama. The essay genre was used to present the results. All this work showed that, for this filmmaker the construction of mother figure, on the big screen, begins in his own mother, who had a remarkable influence in his notion of fiction and from whom he takes the personality to create his characters. From the females leading roles of the movies chosen for this investigation we found that, indifferently of their

defects, they have something in common: motherhood liberates them of all committed sin and, in some cases, gives them a happy en

Key words: Cinema, mother, melodrama, essay, Pedro Almodóvar

INTRODUCCIÓN

Hablar del cineasta español Pedro Almodóvar es hablar, principalmente, de dramas de mujeres. Así lo confirman las, hasta ahora, 16 películas de su autoría. Desde 1980 hasta nuestros días, las llamadas “chicas Almodóvar” han estado siempre contextualizadas en guiones en los que predominan elementos como el humor negro, la estética *pop*, el *kitsch*, el surrealismo, propio de uno de sus grandes inspiradores: Luís Buñuel, los colores y el suspenso de otro de sus ídolos, el maestro Alfred Hitchcock y una musicalización que abarca desde la tonadilla española hasta el bolero latinoamericano, pasando por el rock, el *disco music*, la salsa y el tango. Todos estos ingredientes le dan una sazón distinta a un género que éste realizador se ha permitido reinventar en la gran pantalla: el melodrama y con una base literaria que bebe mucho de otro gran creador de dramas femeninos: Federico García Lorca. La mezcla siempre trae como resultado lo que muchos se han empeñado en denominar: el Almodrama.

¿Qué mujeres están inmersas en esta compleja mezcla de formas y fondos? Aquellas a quienes se le podría llamar las anti-heroínas de una historia convencional: asesinas, drogadictas, ninfómanas, y prostitutas, entre otras. De todo este universo (que no Miss) quien suscribe estas líneas se atrevió a meterse con la que se pensaba la más “sacrosanta”: la madre. Y no cualquier madre, sino, precisamente, la de Pedro Almodóvar. ¿Una tesis sobre la mamá de Almodóvar? Sí y no. La doble respuesta traduce, por un lado, que estamos partiendo de la vida personal del realizador para determinar la influencia que tuvo su propia progenitora en su obra y, por el otro, -y una vez demarcada esta influencia- la particular figura maternal creada por el realizador en sus películas: madres abnegadas pero no deshumanizadas, ni mucho menos sacrosantas sino más bien corrompidas. Tomaremos como ejemplo, especialmente, cuatro protagonistas: la Gloria de *¿Qué he hecho yo para merecer esto?*, la Becky del Páramo de *Tacones Lejanos*, la Manuela de *Todo sobre mi madre*

y la Irene de *Volver*. Todas, en su estilo, cumplen sus roles maternos en el ensayo literario que contiene el grueso de este trabajo.

Y así como Almodóvar motivó este estudio, estimularon nuestro interés en el análisis cinematográfico cátedras pertenecientes al pénsum de esta carrera como: *Cine y Lenguaje y Comunicación Visual*. A tales bases se suma lo recopilado en nuestra revisión bibliográfica y web, además de lo conversado con las fuentes vivas.

Nuestra investigación consta de cuatro capítulos. En el Capítulo I presentamos y planteamos el problema. En el Capítulo II, nos ocupamos del marco teórico, presentando los conceptos de las materias en las que basaremos el análisis: cine y melodrama, así como los recursos narrativos habituales en la filmografía de Pedro Almodóvar. En el capítulo III mostramos nuestro marco metodológico, que, en este caso, responde a los basamentos de la investigación bibliográfica – documental y del ensayo como género literario aplicados a una tesis de grado. En el capítulo IV presentamos nuestro ensayo: *Almodóvar, la madre que lo parió*, en el formato de un libro y dividido en cinco secciones: una que habla sobre la influencia de la madre de Almodóvar en su obra fílmica y las cuatro restantes repartidas entre las madres objeto de nuestra investigación. Como anexo incorporamos un enfoque psicológico de estos personajes denominado *Madres sobre el diván*, elaborado por el psicólogo clínico Osvaldo Machado. Posteriormente y por último presentamos las conclusiones, bajo el título de: *Todo sobre estas madres*.

Esperamos que este “parto intelectual” aporte nuevas luces sobre un personaje que no implica lecturas sencillas y sobre todo, que permita escudriñar en el fondo del ser que le dio vida y al que él le sigue dando vida: su madre.

CAPÍTULO I

EL PROBLEMA

¿Qué importancia tiene la madre del realizador español Pedro Almodóvar en su obra cinematográfica? ¿Qué significación tiene el personaje de la madre en las películas de Pedro Almodóvar?; ¿Qué lectura cinematográfica se le puede dar a este personaje?, ¿Cuál es su lectura melodramática? En definitiva: ¿Quién es la madre en la obra de Almodóvar?

Cuatro películas nos sirven de materia prima para tratar de responder estas preguntas desde distintas bases teóricas. Nos encargaremos de escudriñar, especialmente, el mundo de cuatro protagonistas: Gloria, la madre toxicómana y asesina de *¿Qué he hecho yo para merecer esto?*, de 1984, Becky del Páramo, la madre que abandona a su hija por su carrera de cantante en *Tacones Lejanos*, de 1991, Manuela, la madre que le ocultó a su hijo la verdadera identidad de su padre (un travesti promiscuo) en *Todo sobre mi madre*, de 1999 e Irene, la madre a la que todos creen muerta que regresa a su pueblo haciéndose pasar por fantasma y acabando de cometer un crimen en *Volver*, la más reciente producción del director manchego, estrenada el año pasado.

1.1 Objetivo General

Determinar la significación del personaje de la madre en cuatro películas de Pedro Almodóvar.

1.2 Objetivos específicos

- 1.2.1. Demostrar la importancia de la madre de Pedro Almodóvar en su obra cinematográfica.
- 1.2.2. Interpretar, empleando los basamentos teóricos del lenguaje cinematográfico, el melodrama y los recursos narrativos propios del cine de Pedro Almodóvar, la significación del personaje de la madre en las películas: *¿Qué he hecho yo para merecer esto?*, *Tacones Lejanos*, *Todo sobre mi madre* y *Volver*.
- 1.2.3. Construir a partir del análisis documental un ensayo en torno a la obra almodovariana.

1.3 Justificación del Tema

En primer lugar hay que aclarar que escogimos este objeto de estudio porque personalmente nos gusta el cine de Pedro Almodóvar. En términos académicos, consideramos pertinente el análisis de un personaje que ha basado su obra fílmica en la irreverencia discursiva, la cual, curiosamente y con el paso del tiempo, sin perder su esencia, se ha vuelto digerible para todas las audiencias. Lo novedoso del realizador no lo encontramos en las temáticas abordadas (sexo, crímenes, pasiones, drogas, romance y religión), tampoco, únicamente, en la ruptura de esquemas; son elementos constantemente abordados y empleados, respectivamente, por el cine en sus miles de vertientes. Lo que nos atrapa de Almodóvar es, sin duda, la manera de contar sus historias, a punta de esa lograda y controversial combinación de humor negro con el más puro sentimentalismo y con la licencia (auto otorgada) de reinventar géneros como el surrealismo, el neorrealismo y el melodrama, valiéndose de su propia obra, del cine mismo y sin dejar por fuera la psicología y la sociología. En

definitiva, todo un aporte narrativo a los estudiosos del cine, así como a sus más puros aficionados.

Por otro lado, ¿por qué seleccionar de la fauna almodovariana el personaje de la madre? Inicial y superficialmente por lo alegórico del título de la cinta *Todo sobre mi madre*, el cual nos llevó a preguntarnos el interés del autor en presentarnos, directa o indirectamente, a su progenitora en una de sus películas y posterior y más profundamente por el descubrimiento de madres tan atípicas como las que encontramos en las películas seleccionadas para este estudio, ejes fundamentales de las historias de las que son protagonistas.

1.4 Alcances

Este trabajo parte del propósito de enmarcar la importancia del cine como medio de comunicación y elemento clave dentro del desarrollo de las distintas culturas del mundo. Modestamente, pretendemos que esta investigación amplíe el universo bibliográfico que se conoce, hasta la fecha, sobre Pedro Almodóvar e, igualmente, deseamos que la misma permita abrir nuevos puntos de discusión sobre su obra cinematográfica.

1.5 Limitaciones

En el país no se está comercializando, actualmente, ningún título que analice concretamente la obra cinematográfica de Pedro Almodóvar, por lo cual hubo que recurrir a títulos de vieja data que abordan el tema. En torno a las fuentes vivas, tampoco fue fácil encontrar especialistas en Almodóvar en Venezuela, sin mencionar que el proceso para lograr una entrevista, vía telefónica, con algún representante de El Deseo S.A, la casa productora de las películas de este director, se hizo sumamente complicado y, finalmente, imposible.

CAPÍTULO II

MARCO TEÓRICO

En este capítulo nos ocuparemos de describir lo que relaciona a Almodóvar con el cine y el melodrama, dos de los enfoques con los que estamos analizando las cuatro películas que son objeto de nuestro estudio. Asimismo, enumeraremos algunos de los recursos cinematográficos más usuales en la obra del realizador, los cuales conforman un tercer eje de análisis de esta investigación.

2.1 Cine y Almodóvar

En este aparte nos concentraremos en puntualizar conceptos básicos del cine relacionados con el director estudiado.

2.1.1 El cine de autor

El autor analizado se inscribe en lo que se conoce como cine de autor. Sobre éste concepto, José Caparrós Lera (1976), en su libro *Historia crítica del cine*, puntualiza el concepto citando la revista especializada francesa *Cahiers du cinéma*:

En el seno de la revista especializada *Cahiers du cinéma*, animada por el crítico André Bazin y capitaneada por Eric Rohmer, entre otros, surgió (...) la noción de ‘cine de autor’ (...) Pronto empezó a denominarse al realizador de las películas como verdadero autor de las cintas, siempre que imprimiese en éstas su personalidad y actitud ideológica-creadora. (...) Cada film debe ser examinado a la luz del conocimiento personal del cineasta que lo ha gestado, si no queremos errar. (Caparrós Lera, 1976, p. 44)

Caparrós señala que se considera al francés Jean Renoir (1894 –1979) como el padre del cine de autor: “Amante del plano largo y de la profundidad de campo, trata cada escena como un film aparte”. (Caparrós Lera, 1976, p. 44).

Por su parte, Marcel Martin (1996) señala lo que implica revisar este tipo de cine, explicando que su base fundamental es lo que se conoce como la “ecuación personal del Observador”. Este observador no es otro que el realizador, como ese *voyeur* de la realidad que registra en su cámara. Dicho registro, como es lógico, estará lleno de interpretaciones conscientes e inconscientes.

De todo lo anterior se desprende que, para interpretar la obra de Pedro Almodóvar, es pertinente el conocimiento de su vida y de la evolución de su discurso cinematográfico, en este caso, el relacionado con la materia que nos ocupa: la figura maternal. De manera que nos ocuparemos de revisar la manera en la que el artista estampa su firma audiovisual sobre este personaje.

2.1.2. El lenguaje cinematográfico

Para “leer” a Almodóvar hay primero que puntualizar qué es el lenguaje cinematográfico. ¿Qué conforma el lenguaje cinematográfico? ¿Cómo se “habla” y cómo se “lee” tal lenguaje? Marcel Martin, en su libro *El lenguaje del cine*, señala que el mismo funciona a partir de la reproducción fotográfica de la realidad, una realidad en la que, aparentemente, cualquier representación (significante) coincide de manera exacta con la información conceptual que vehicula (significado). No obstante, el autor aclara que la característica fundamental del lenguaje cinematográfico es, justamente, la ambigüedad que existe en la relación de lo real (registrado por la cámara) y su imagen fílmica. Tal ambigüedad es lo que determina la relación del espectador con la película proyectada, la cual va desde la creencia ingenua en la realidad representada hasta la percepción intelectual de los elementos del lenguaje cinematográfico (Martin, 1996).

Estos planteamientos pueden resumirse de la siguiente forma: cada espectador hará una lectura del lenguaje cinematográfico contenido en una película, dependiendo del tipo de relación que establezca con la misma. Como es sabido, el autor que nos ocupa, Pedro Almodóvar, en este caso, supone una relación película-espectador que

amerita, de nuestra parte, la percepción intelectual del lenguaje cinematográfico, cuyos elementos serán empleados para hacer una respectiva interpretación del mensaje transmitido.

2.1.3. La imagen cinematográfica

En su libro *Apreciación de Cine*, Pablo Humberto Posada y Alfredo Naime (1997) explican que la imagen cinematográfica es una suerte de materia prima del lenguaje cinematográfico, cuando señalan que “a través de las imágenes cinematográficas se pueden expresar sentimientos e ideas y a través de ellas podemos entender lo que se nos quiere decir, aunque tal intención no siempre resulte plenamente consciente” (p.24). Martín (1996) destaca las siguientes características de la imagen cinematográfica:

- Está dotada de todas las apariencias (o de casi todas) de la realidad.
- El movimiento es su característica más específica y más importante.
- El sonido es su constituyente decisivo, al restituir entornos reales.
- Es una representación unívoca: capta aspectos de la realidad precisos y terminados. Posee una significación precisa y limitada: el cine nunca nos muestra “la casa”, sino “tal casa” en particular.
- Cualquier imagen es más o menos simbólica: tal hombre, en la pantalla, puede representar fácilmente a toda la humanidad. Queda en el espectador asociar el contexto específico de una película con este carácter universal.
- Se manifiesta al presente de nuestra percepción y se inscribe en el presente de nuestra conciencia. Sólo mediante el juicio el espectador determina los planos temporales de una película.
- Soporta un coeficiente sensorial y emotivo que exige el juicio de valor, el cual depende del lenguaje cinematográfico que contenga.
- Es ambigua en el campo de su interpretación.

- En resumen, la imagen cinematográfica reproduce lo real, posterior y eventualmente, afecta nuestros sentimientos, y por último, toma un significado ideológico y moral.

Pablo Humberto Posada y Alfredo Naime destacan la importancia de la imagen cinematográfica argumentando que el cine se sirve de la palabra solamente como algo accesorio y complementario de la misma:

... lo que no puede ser expresado por la imagen es completado por la palabra, pero sin que ésta resulte esencial (cuando la palabra cobra importancia decisiva en una producción cinematográfica, ésta pierde su valor estrictamente cinematográfico; de ahí, por ejemplo, que el teatro filmado que se sujeta a cánones teatrales resulte pobre en expresión)". (Posada, Naime, 1997. p.26).

En Almodóvar la palabra no es accesorio sino fundamental. Si bien la imagen juega un papel primordial en su obra, principalmente a través del color como recurso expresivo, los diálogos (además escritos por él mismo) conforman, en conjunto con la imagen, su discurso cinematográfico. Es más evidente lo ambiguo que lo unívoco: situaciones que convencionalmente significan una tragedia son presentadas en tono de comedia y viceversa: asuntos que parecen prescindibles cobran una importancia única. Todo esto es presentado con la mencionada combinación entre las imágenes y la palabra, casi como en un juego.

2.1.3.1-Primer plano: Chicas Almodóvar

Martin (1996) asegura que, en el cine, los planos existen para la comodidad de la percepción y la claridad de la narración. El plano no es más que la distancia entre la cámara y el sujeto y está determinado por la longitud focal del lente empleado. Los tipos de plano se derivan de la adecuación de su contenido material en la cámara y del contenido dramático que quiera significar. Para nuestro estudio nos centraremos en

los primeros planos y los planos medios, los cuales (como se verá más adelante) son los más empleados en las películas seleccionadas para esta investigación. El primer plano de un rostro humano, “corresponde a una invasión del campo de la conciencia y a una tensión mental considerable” (p. 46). En cuanto al primer plano de un objeto expresa el punto de vista del personaje con respecto al mismo.

Para Almodóvar y sus heroínas, los primeros planos son fundamentales. Sin ellos no podríamos invadir la conciencia de esas mujeres llenas de ternura y amoralidad. De belleza, carácter y dolor. La expresión del rostro de estas féminas es una pieza fundamental en lo que siempre se describe como su universo femenino. Con la cámara, el director escudriña en sus mundos, y, por ende, también el espectador.

2.1.3.2. El reiterado *travelling*

En la bibliografía revisada para esta investigación, Pedro Almodóvar confiesa su gusto, casi obsesivo, por el empleo del *travelling*. El *travelling* (del inglés *travel* que significa “viajar”) no es más que un desplazamiento de la cámara, durante el cual permanece constante el ángulo de la toma. En las cintas seleccionadas para esta investigación están presente, sobre todo, el *travelling* hacia delante y el *travelling* hacia atrás. Martin (1996) esboza sus funciones con respecto al lenguaje cinematográfico.

▪ *Travelling hacia delante*

Corresponde al punto de vista de un personaje avanza o a la proyección de la mirada hacia un centro de interés. Tiene además otras funciones expresivas como las siguientes:

- Introducción al espectador en el mundo donde se desarrollará la acción.
- Descripción de un espacio material.
- Relieve de un elemento dramático.

- Paso a la interioridad (introducción a la representación de un sueño del personaje).
- Expresar la tensión mental de un personaje.
 - *Travelling hacia atrás*
Expresa el aniquilamiento moral de un personaje y puede tener varios sentidos:
- Conclusión.
- Alejamiento del espacio.
- Acompañamiento de un personaje que avanza y cuyo rostro resulta dramáticamente importante que permanezca visible.
- Despreocupación psicológica.
- Impresión de soledad, de abrumamiento, de impotencia y de muerte.

2.1.3.3. El símbolo

Martin (1996) asegura que el uso del símbolo en el cine consiste en recurrir a una imagen capaz de sugerirle al espectador más que lo que pueda brindarle la sola concepción del contenido aparente o explícito. Dicha imagen estará más bien relacionada con el contenido latente de la película, llamado también contenido implícito, el cual se deriva del sentido simbólico del realizador. El empleo del símbolo, cinematográficamente hablando, supone el reemplazo de un individuo, un objeto, un gesto o un hecho por un signo. Más propiamente, entra en juego lo que Umberto Eco denomina un signo icónico.

La semejanza natural de una imagen con la realidad que representa está teorizada en la noción de signo icónico (...) Un signo icónico (se ha dicho) casi siempre es un sema, es decir algo que no corresponde a una palabra de la lengua verbal, sino a un enunciado” (Della Volpe y otros, 1970, p. 87).

Martin (1996) resume que: “La composición simbólica de la imagen supone la asociación de dos fragmentos arbitrarios de realidad para hacer surgir de su

confrontación un significado más amplio y profundo que su sólo contenido material” (p.107).

2.1.3.4. La metáfora

Martin (1996) define la metáfora en cine como “la yuxtaposición de dos imágenes cuya confrontación debe producir en la mente del espectador un golpe psicológico cuyo fin es facilitar la percepción y la asimilación de una idea que el realizador quiere expresar a través de la película” (p. 102). Estas dos imágenes son: el término de comparación (por lo general el rostro o el gesto humano) y el objeto de comparación (por lo general animales u objetos).

2.1.3.5. El color

Este elemento es fundamental en la obra de Pedro Almodóvar. En su libro *La estética de la expresión cinematográfica*, Marcel Martin se refiere a este recurso de la siguiente forma:

El color, debe pues, tener un valor dramático (en el sentido etimológico) y no sólo representativo y descriptivo. Esto significa, no que el color deba ser tan fiel como sea posible a la realidad (al menos, en los filmes realistas), sino que debe participar en la acción, seguirla como contrapunto (por medio del decorado). El color debe expresar plásticamente el drama interior de los personajes (Martin, 1962).

2.2. Elementos Almodovarianos

Se presentan en esta sección, las temáticas abordadas por Almodóvar relacionadas con el tema principal de esta investigación y los elementos que, sin ser estrictamente cinematográficos, han sido trasladados por éste realizador a sus películas, tales como: el *kitsch*, la música, el travesti y la literatura. Finalmente, y no

por ello menos importante, algunas reglas de Pedro Almodóvar para hacer filmes, puntualizadas por él mismo en el libro *Lecciones de Cine* de Laurent Tirard.

2.2.1. La temática en el cine de Almodóvar

Comprender la obra de un autor cinematográfico es un poco comprender su propia vida. Así lo asegura Antonio Holguín, en su libro *Pedro Almodóvar*, cuando afirma que:

Así obra y vida aparecen entremezcladas; una es consecuencia de la otra, y en su filmografía las películas corren paralelas a su circunstancia personal, de manera que no las podemos concebir separadamente. Esta circunstancia, constante en otros artistas, es el síntoma que diferencia al genio del mediocre; tanto Buñuel como Picasso nos ejemplifican esta teoría (Holguín, 1994, pp. 16 – 18).

- *La familia*

Como se citara anteriormente, Antonio Holguín hace una relación directa de la vida de Almodóvar con su obra cinematográfica. Al respecto, el autor destaca el hecho de que el realizador pasara toda su infancia en el seno de una familia humilde, de clase media que vivía en Calzada de Calatrava. Este núcleo familiar conformado por seis miembros (padre, madre y dos hermanas y dos hermanos) vivía de las labores relacionadas con el campo.

Este origen rural de la vida del realizador condiciona, de alguna manera, su obra y queda sintetizado en su film *¿Qué he hecho yo para merecer esto?* Su vida en una pequeña aldea de La Mancha transcurría paralela a la de cualquier otro niño de su mismo estrato social en cualquier punto de España (...) Un mundo lleno de penurias al que sólo le preocupaba la supervivencia (...) Por su casa, típica de aldea agrícola, veía pasar: burros, conejos, gallinas y patos que iban al ‘corral’ o vivían en él. Es un mundo de animales que retrata en *Entre tinieblas*, *¿Qué he hecho yo para merecer esto?*, *Mujeres al borde de un ataque de nervios*, *Átame*, y *Tacones Lejanos*. Recuerdos y vivencias de su pueblo manchego, que están en su

cine como las charlas de las ‘comadres’ y vecinas, todo un mundo rural femenino y *kitsch* del cual era testigo. (Holguín, 1994, pp. 26-28)

Carlos Polimeni (2004) reafirma la teoría de la importancia de la familia para Almodóvar señalando que “la familia resultaba para su cine un elemento dramático de primer orden”. Alejandro Yarza (1999) por su parte, señala que el cine de Almodóvar “desmantela las estructuras tradicionales de la familia para reconstruirlas de acuerdo a unos parámetros diferentes” (p. 117).

En el texto de Nuria Vidal (1988) el realizador confirma todo lo anterior cuando expresa:

Creo que a mí no me ha influido el hecho de ser manchego, pero sí el haber vivido la mitad de mi vida, toda mi infancia y adolescencia, en provincias: la mitad de esa mitad en La Mancha, en Calzada de Calatrava, y la otra mitad en Cáceres. Naturalmente, mis referencias son provincianas y yo, lejos de negarlas, todo lo contrario, las desarrollo. Entre otras cosas, porque una ciudad como Madrid está compuesta exactamente de toda esa gente que viene de los distintos pueblos de España. La provincia me sale porque forma parte de mi vida y los lugares donde has vivido son los que te dan los elementos con los que vas a trabajar (Vidal, 1988. p. 108).

- *El amor*

Muchos estudiosos de la obra de Almodóvar coinciden en que el amor es la materia prima de sus ejes temáticos. Al respecto, Holguín apunta que:

El tema central de todos sus filmes gira en torno al amor en todas sus formas: masoquista, lésbico, erótico, homosexual, sádico o machista, y sobre ellos, predominando, el amor– pasión, pudiendo este llegar a ser destructivo o no correspondido, caso de *Entre Tinieblas*, o *La ley del deseo*, o por el contrario y en contadas ocasiones, en *happy end*, como el caso de *Laberinto de pasiones* o *Trailer para amantes de los prohibido* (Holguín, 1994, p. 67).

El autor refiere que junto al amor, adquieren igualmente importancia: las drogas, la religión, la moda, la policía, la locura, los médicos, la música y el arte, entre otros tópicos.

Los considerados duros no son tratados con ‘moralina’, se exponen con naturalidad, sean creíbles o no, el público los acepta o los rechaza, puesto que no hay ‘panfleto’ y en el contexto de la sociedad actual la represión y la mentira no tienen cabida en el sustrato cultural del director. Por último, dentro de este apartado destacaríamos el guiño al consumismo televisivo, que en forma de *spot* introduce en muchas de sus películas, así como el tratamiento personal que da a los noticiarios televisivos. (Holguín, 1994, p.67)

Colmenero (2001) agrega a esta mezcla de elementos el dibujo, la pintura, la literatura y la telenovela. Así mismo Vidal (1988) hurga sobre los personajes que pueblan los universos almodovarianos, el realizador expone que:

Las relaciones matrimoniales turbulentas, la chica supermoderna, ingeniosa, autónoma, amoral, a prueba de todo, los anuncios de publicidad, la música, las fotos. Hay un hilo conductor entre *Pepi...* y *La ley...* Aunque todas las películas son distintas, si alguien quiere seguir mi trayectoria tiene miles de pautas para hacerlo (Vidal, 1988, p 25).

Otro elemento a destacar dentro de los que componen el cine de Almodóvar es el cine mismo. Colmenero (2001) señala este elemento como otra constante del realizador, quien, la mayoría de las veces, lo emplea como “premonición aclaratoria de lo que va a suceder”. (p.23)

2.2.2 Influencias

Hay directores que son claves para mí, Rossellini es uno de ellos, a lo mejor no se nota en el tipo de cine, donde las referencias a Buñuel o a Hitchcock son más evidentes, pero Rossellini y Renoir han sido importantísimos para mí (Vidal, 1988, pág. 116).

- *Luís Buñuel*

José Caparrós Lera (1976) describe al llamado “maestro Buñuel”, nacido en Calanda, España, en 1900 y fallecido en 1983, como uno de los primeros cineastas contemporáneos.

Creador singular, con un lenguaje fílmico de una calidad muy personal –entre fantástica y lírica-, descuida a veces la técnica propiamente dicha para incidir más en la pureza de la imagen. (...) De actitud violenta e inconformista, tremendamente crítica y anticonvencional, su obra es implacable y amarga, con un sentido del humor pleno de ironía, acidez y cierta crueldad. De ahí que su cine sea claramente denunciatorio –con pretensiones moralizantes de fondo- y hasta corrosivo, pues arremete de forma descarnada contra todo lo establecido: sociedad, familia, moral, costumbres, política, poder, instituciones, religión... dentro de un cultivo del arte por el arte con escaso respeto a la ética natural. (Caparrós Lera, 1976, p. 102).

Con Buñuel Almodóvar guarda unas semejanzas que terminan convirtiéndose en diferencias importantes. Tiene igualmente una postura crítica ante ciertas instituciones como la familia y la iglesia (verbigracia: las cintas seleccionadas para este estudio así como otras que conformaron sus inicios en el cine). No obstante, no tiene intenciones moralizantes sino más bien un discurso “moderno”, si cabe el calificativo. Del surrealismo, así como Buñuel lo emplea como un recurso narrativo Almodóvar lo utiliza para engañar al espectador y transformar la fantasía en realidad. Quizás lo más parecido que tienen ambos realizadores es el humor pleno de ironía, señalado por el autor citado anteriormente.

Sobre la influencia de Buñuel sobre Almodóvar, Antonio Holguín explica:

Almodóvar, tomando la esencia española del surrealismo, ha seguido de alguna forma los pasos de Buñuel. Inspirándose en *La voz humana* de Jean Cocteau, la utiliza para hacer un estudio psicológico de sus personajes: tanto en *La ley del deseo* como en *Mujeres al borde de un*

ataque de nervios, elemento narrativo que ahuyenta sus fantasmas personales, ya que Almodóvar trabajó durante varios años en la Compañía Telefónica. Esta doble interpretación es una característica que le acerca al Buñuel de *Nazarín*, inspirada en Galdós, y a *Belle du jour* de Joseph Kessel. Esta unión de la novela como guión con el mundo subjetivo del adaptador sería pues, una herencia surrealista (Holguín, 1994, p.17).

- *Alfred Hitchcock*

El llamado “maestro del *suspense*” nació en Londres en 1899. Caparrós (1976) apunta sobre su vida lo siguiente:

Autor desinteresado en buena parte por las cuestiones ideológicas en boga, sus pretensiones están prácticamente concentradas en el arte de las imágenes filmicas. “La lógica más profunda de mis films –dice- está en hacer sufrir al espectador”, pues su arte se basa en la identificación del público con los personajes de la pantalla. Por eso “se muestre lo que se muestre –comenta -, realidad o fantasía, debe parecer verosímil”. Así la preocupación de Hitchcock está más en el modo de contar una historia que en la propia temática, en el estilo narrativo idóneo (montaje, movimientos de cámara, empleo expresivo del color) que en el propio policíaco “clásico”, del cual es reconocido especialista. (Caparrós, 1976, p.110).

En varias entrevistas que le han hecho, Almodóvar ha señalado que, de Hitchcock toma casi siempre, la ingeniosa utilización del color y el empleo del suspenso para atrapar al espectador. En una de las cintas seleccionadas para este estudio *¿Qué he hecho yo para merecer esto?*, el director hace una referencia a una película de Hitchcock, llamada *Cordero para cenar*, para adelantar (al que la haya visto) la narración de lo que va a pasar. En la mencionada película una esposa asesina a su marido con una pata de cordero. *¿Qué he hecho yo para merecer esto?*, llega a su clímax cuando Gloria (Carmen Maura) asesina a su marido con una pierna de jamón.

- *Roberto Rossellini*

Nació en Roma en 1906 y, a pesar de que tuvo una formación católica, era ateo. Murió en 1977. Caparrós (1976) se refiere a él como el cabecilla del neorrealismo italiano, un movimiento cinematográfico, surgido en los años 40, que proponía la renovación del lenguaje cinematográfico, a partir del rodaje en escenarios naturales, contratando actores no profesionales, plasmar los problemas del hombre contemporáneo y romper con el cine industrial hecho en Hollywood.

Almodóvar toma del neorrealismo fundado por Rossellini el hecho de incluir en sus elencos a individuos sin ninguna formación artística sino “reales” que encajan con los roles escritos por él en alguno de sus guiones. No obstante, no evita Hollywood sino que lo magnifica, justamente, a partir de estos seres tomados de lo cotidiano, en un nuevo ejercicio de creación de su discurso cinematográfico a partir de géneros preestablecidos.

- *Ingmar Bergman*

Es considerado el maestro del cine sueco. Nació en Uppsala, en 1918. Fue un ateo de formación protestante y existencialista. “Evidencia, a grandes rasgos, tres etapas creadoras: la de comedias y estudios sociopsicológicos, la célebre místico –religiosa y la actual metafísico-existencial. (...) El universo de Bergman es un mundo de soledad, de sufrimientos de fantasmas metafísicos, de angustias existenciales; un mundo donde el hombre aspira y desea llegar a una verdad suprema que informe su vida” (Caparrós, 1976, p. 99).

En *Tacones Lejanos*, una de las películas seleccionadas para esta investigación, Almodóvar hace explícita su referencia a este realizador cuando los personajes de Rebeca (Victoria Abril) y Becky (Marisa Paredes) discuten en la cárcel y la primera

menciona, para explicar su situación, la cinta *Sonata de otoño*, dirigida por Bergman en los albores de los años 60.

- *Lorca omnipresente*

De la literatura, fuente de la que también bebe el cine de Almodóvar, destaca la obra de Federico García Lorca: uno de los más grandes poetas y dramaturgos español del siglo XX. Fallecido en 1936, Lorca desarrolló, al igual que Almodóvar en la contemporaneidad, dramas de mujeres. Famosa es su *Trilogía Trágica*, compuesta por las obras de teatro: *Bodas de Sangre*, *Yerma* y *La casa de Bernarda Alba*.

La primera fue escrita en 1933 y está inspirada en un hecho real: una novia es raptada por su antiguo amante el día de su matrimonio con otro hombre. La venganza del novio se salda con la muerte de la pareja. En *Yerma*, escrita al año siguiente, se cuenta sobre una mujer casada y estéril que no se resigna a vivir sin hijos y con una impotencia que desemboca en el hecho de que termine asesinando a su marido. La tercera de las piezas, considerada como una de las obras maestras del teatro, fue escrita por Lorca pocas semanas antes de su muerte. Este drama de mujeres en los pueblos de España representa la opresión ejercida por Bernarda sobre su hijastra e hijas a la muerte de su marido. La tensión estalla cuando ellas se enamoran del novio de la mayor, aunque sólo la más pequeña se atreve a tener relaciones con él. Cuando Bernarda se entera, refuerza su despotismo y finge haber matado al novio. La hija pequeña se ahorca y su muerte sepulta en vida a todas las mujeres de la casa [Página Web en línea] Disponible: <http://users.fulladsl.be/spb1667/cultural/fglorca.html> [consulta, 2006, noviembre, 20]

En el cine de Almodóvar predomina la presencia de los coros femeninos como soporte de la historia principal y las secundarias. El equivalente a los coros de vecinas puede verse claramente en dos de las películas seleccionadas para este estudio: En *¿Qué he hecho yo para merecer esto!!*, Gloria es el punto de unión entre otras dos de sus vecinas: Cristal y La Juani. En *Volver*, la fiel vecina Agustina se encarga de uno de los miembros de la familia: la tía Paula y es el punto de unión entre las protagonistas de la historia y su pueblo natal.

2.2.3 El fenómeno *underground*

Fue originado, en Estados Unidos, por un movimiento que se conoció como el New American Cinema. Caparrós (1976) refiere que el mismo surgió en los años 60 de un grupo de jóvenes estadounidenses cuyo nivel de vida les permitía hacer cine a un bajo costo. Bajo el lema de “libertad individual” estos nuevos realizadores se propusieron sustituir el cine narrativo por un cine poético, filmando la realidad circundante, e incluso, cometiendo errores.

Uno de sus mayores exponentes fue Andy Warhol (1928 - 1987) comparado constantemente con Pedro Almodóvar. En España, no obstante, el fenómeno *underground* coincidió con el derrocamiento del dictador Francisco Franco (es decir, a partir del año 1975) en una etapa a la que se le llamó coloquialmente “el destape”. Antonio Holguín señala que “no sin razón, se llamó a la democracia española ‘democracia de tetas’” (Holguín, 1994. p. 37). En medio de esta fase de transición política surgió lo que se denominó *La Movida Madrileña*, en la cual, además del cine, se manifestaban diversos movimientos culturales. Al respecto, Colmenero (2001) refiere que:

La primera película de lleva el fresco título de *Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón* (1980) (...) se inscribe de lleno en el postmodernismo y la movida madrileña en un entrelazado de personajes extravagantes: el policía violador casado con una masoquista, grupos musicales con sus

respectivas grupies, pintores bohemios, chaperos, un homosexual casado, travestis (...) marcan el inicio de una tendencia hacia los filmes corales en la obra del director. Se trata de un cine underground aún imperfecto técnicamente, pero original y arriesgado, de una clara tendencia vanguardista (Colmenero, 2001, p. 32)

No obstante, en el libro de Vidal (1988), el realizador comenta algunas reflexiones aclaratorias en torno a esta supuesta inscripción suya en la llamada *Movida Madrileña*.

Con la palabra ‘movida’ no sé bien a qué se refieren (...) Es difícil hablar de ello, porque nunca nos hemos reconocido en su definición. Lo de la ‘movida’ es una creación de los medios de información. Pero hay algo cierto: se puede hablar de la gente que trabajamos en Madrid haciendo cosas muy modernas en unos años muy determinados, 1977-1982. (...) Si había algo que nos caracterizara a todos era una independencia feroz y una envidia por los demás igualmente feroz, con una pésima disposición para valorar el trabajo del otro (...) No había un solo pintor en Madrid que hablara bien de otro pintor, incluso aunque estuvieran haciendo cosas parecidas. En el cine no se notó porque no hubo cineastas de la ‘movida’, aparte de mí (Vidal, 1988, pp. 39-40).

2.2.4 El cine coral

Explica Holguín que:

Las películas de Almodóvar, al ser corales, están formadas por varios ejes en torno a uno principal. Esta tendencia a desviar el tema central por una serie de conexiones hace que el argumento se multiplique, originando una explosión temática que enriquece la cinta por la capacidad innata que tiene el director para recrear e inventar historias (Holguín, 1994, p. 67).

Esta práctica la vemos especialmente en *Todo sobre mi madre*: Manuela es el eje central de las historias de otras mujeres como Huma Rojo, la hermana Rosa, la Agrado, Nina y Rosa, la madre de la hermana Rosa.

2.2.5 La música

Indiscutiblemente y como se señalara en la introducción de esta investigación, las bandas sonoras, en las películas de Pedro Almodóvar, son de vital importancia narrativamente hablando. Silvia Colmenero Salgado hace hincapié en este aspecto.

La música de Almodóvar bebe de muy diversas fuentes y cobra gran fuerza en todas sus películas, hasta el punto de hacerse determinante en la narración. (...) los momentos narrativos álgidos quedan reforzados por la propia banda sonora que mantiene un tema para cada uno de ellos, tema que llevará un título explicativo de lo acontecido (...) La riqueza del universo musical almodovariano se amplía a tres ejes básicos: lo popular, lo vanguardista y lo clásico. (Colmenero, 2001, pp. 29-30).

Como veremos más adelante, en las cintas seleccionadas, el tema musical principal resume la historia: En *Volver* además de dar el título a la cinta, el tango *Volver* es la canción que une a Raimunda con su madre Irene. En *¿Qué he hecho yo para merecer esto!!*, el tema *La bien pagá* narra la historia de Gloria, la madre protagonista. En *Tacones Lejanos*, el bolero *Piensa en mí*, alivia un poco la conflictiva relación entre Becky y su hija Rebeca. *Todo sobre mi madre* es musicalizada instrumentalmente a fuerza de bandoneón, y piano, imprimiéndole fuerza al drama contado.

2.2.6 Referencias propias

Dentro de sus propias películas, Almodóvar hace referencias a su propia obra cinematográfica y algunos personajes secundarios inspiran las historias de nuevos proyectos cinematográficos. El autor ha referido que es para él un ejercicio usual, mientras transcurre cualquiera de sus rodajes, el ponerse a escribir esbozos de sus próximas historias.

Colmenero (2001) refiere en torno a todo lo anterior que la intertextualidad se convierte en algo cotidiano en la obra del director, en una búsqueda de lo cotidiano instalada en su propia autorreferencialidad.

Almodóvar vuelve a usar recursos de sus otras películas, referencias que, en muchos casos, no pudo o no quiso ampliar y que amplía ahora (...) una especie de guiños que él elabora hacia su propia obra (...) La riqueza de las historias tangenciales consigue elevarlas en muchos casos al nivel de las historias principales (Colmenero, 2001, p. 132).

2.2.7 El *kitsch*

Este término es asociado regularmente a Almodóvar. Polimeni (2004) aclara que fue el *kitsch* lo que marcó la relación inicial de Almodóvar con el cine, describe el término como la sustitución del gusto de “los entendidos” por un gusto dudoso y marginal que, una vez elaborado, se consolida en estética propia.

En principio, *kitsch* es un vocablo alemán de difícil traducción – lo más aproximado en español sería cursilería- que se utiliza por igual en casi todos los idiomas. La palabra proviene del léxico de mediados del siglo XVIII y originalmente alude a la tarea artesanal de hacer muebles nuevos con muebles viejos. La palabra *verkitschen* significa, a su vez, dar gato por liebre, dar algo diferente a lo solicitado. (..) Puede afirmarse que hubo una época ingenua del *kitsch*, en que se consumía sin conciencia de su existencia y una segunda en la que se integró en el gusto general, por lo que comenzó a ser visto como un fenómeno cultural. Ese es el estado en que a Almodóvar le ha interesado: su omnipresencia en las casas de los pobres y necesitados, su repetición incansable en las representaciones religiosas, la multiplicación de sus elementos aun en los terrenos en que se cocinaban las vanguardias (...) Es que *kitsch* es también en el siglo XXI “la moda del mal gusto (Polimeni, 2004, pp. 14-15).

El autor resalta que la estética *kitsch* en Almodóvar se amalgama con otros elementos constantes en sus historias, ya mencionados anteriormente en este trabajo como: la crítica constante a la televisión como fuente de estupidización de las masas, el respeto por el teatro, el cine dentro del cine, los coqueteos críticos con la publicidad, el amor por las artes plásticas, la defensa de los diferentes, de los que consumen drogas, etcétera.

2.2.8 El *camp*

Alejandro Yarza (1999) explica que la sensibilidad *camp* consiste en dotar de nuevo significado a las viejas formas. Para explicar la presencia del *camp* en el cine de Almodóvar el autor se remite automáticamente a los llamados años de la transición (entre el período franquista y la mencionada era del destape). Yarza comenta que, durante esta etapa, para que los movimientos artísticos españoles pudieran liberarse del “legado fascista” que los había secuestrado en pro de los fines políticos, durante 40 años, tenían que redescubrir el desecho de la historia.

Las películas de Almodóvar (...) tomaron la vanguardia en el proceso de reapropiación paródica de elementos centrales a la iconografía española tradicional, y dotaron de un significado nuevo ese legado icónico usado extensamente por el discurso ideológico franquista. Liberar aquellas formas del significado forjado por el discurso franquista supuso un gesto político, en tanto que esa reapropiación paródica, subvertía unos códigos ideológicos que pretendían fijar la identidad nacional. En este sentido, el cine de Almodóvar debe considerarse político, aunque no lo sea de un modo explícito y tradicional (...) Aunque su cine no puede ser descrito al pie de la letra como *camp*, sí produce efectos asociados con este fenómeno (Yarza, 1999, p. 17).

Citando a Yarza, Colmenero (2001) reafirma la inclusión del *camp* y el *kitsch* en el cine de Almodóvar cuando señala que:

... el amor por lo antinatural y la exageración conforman la esencia de lo *camp*, mientras que el *kitsch* se caracteriza por la búsqueda del efecto, por la sustitución de la categoría ética por la estética. No es casualidad que Andy Warhol, con el que continuamente comparaban a Almodóvar, sea considerado como el primer artista que crea una genuina versión *camp* americana por su constante manipulación del repertorio iconográfico y su interés por la marginalidad (Colmenero, 2001, p. 22).

En *¿Qué he hecho yo para merecer esto!!*, Almodóvar alude al franquismo, o mejor dicho, a la esencia de la dictadura, a través de Antonio, el padre de familia, de evidente espíritu nazi, que tiene en su esposa a su propia mujer de servicio.

2.2.9. El travesti

Esta figura es una presencia constante en las películas de Pedro Almodóvar. Yarza se convierte en un estudioso de su incorporación en las cintas de este director y afirma que:

Uno de los términos indisolublemente ligados al travestismo es el del fetichismo. El travestí masculino que usa ropa femenina no hace más que llevar hasta sus últimas consecuencias el objetivo del fetichismo: negar la separación del cuerpo de la madre. (...) Para Freud, el fetiche es aquel objeto gratificador que cubre la carencia del falo de la madre, aliviando por tanto la ansiedad de castración que dicha carencia provoca en el hombre (...) El fetichista se niega a abandonar el espacio materno y gravita siempre en torno a él (...) en cine de Almodóvar, la identificación gira en torno al espacio materno (Yarza, 1999. p. 90).

Como se verá más adelante, el travesti está presente en las cintas *Todo sobre mi madre* y *Tacones Lejanos*. En ambos casos aludiendo a la madre en las formas más insólitas.

2.3 A su manera

En este apartado incluimos algunas ideas esbozadas por el mismo Pedro Almodóvar en el libro *Lecciones de cine* de Laurent Tirard, fundamentales para incorporarlas en nuestro posterior análisis. El autor del libro tuvo el privilegio de entrevistar a grandes directores de cine contemporáneos a los que les pidió una “clase magistral”. Sobre Almodóvar comenta que

...es el fénix del cine español, al haber contribuido a que la industria cinematográfica española renaciera de sus propias cenizas (...) El modo en que Almodóvar aborda el cine no tiene absolutamente nada de académico o dogmático; de hecho, está claro que hace películas

básicamente porque se lo pasa muy bien haciéndolas (Tirard, 2005, p. 95).

Seguidamente a esta cálida presentación, el manchego toma las riendas de la narración y expone sus ideas en torno al cine. Estas son, a manera de resumen, algunas de ellas:

- El cine es un arte donde la técnica es menos importante que la expresión. Es un proceso íntimo que, de forma irónica, ocurre a través de un medio de expresión que debe tener por objetivo el público más amplio posible. Es algo que haces para los demás, pero sólo funciona si estás convencido de que es únicamente para ti.
- La dirección es una experiencia puramente personal, por eso creo que el lenguaje cinematográfico ha de definirlo uno mismo, y uno debe descubrirse a sí mismo mediante ese lenguaje.
- Prácticamente siempre utilizo objetivos largos con distancias focales muy cortas o muy largas, y casi nunca recorro a los movimientos de cámara. ¡He llegado a un punto donde casi me obligo a escribir una tesis para justificar el *travelling* más corto!
- Personalmente, mi mayor fuente de inspiración tal vez sea Hitchcock. Y lo que más he tomado de él han sido los colores; primero porque se trata de colores que me recuerdan mi niñez, y también -y es algo que posiblemente esté relacionado- porque son colores que se corresponden con mi concepto de lo que es una historia.
- Hay zonas donde tu control sigue siendo completo, zonas en las que debes centrarte. Hay tres zonas de ese tipo: el texto, la interpretación de los actores, y la elección del color principal.
- No ruedo la escena con varias cámaras en el sentido clásico, utilizando diferentes ángulos. Sin embargo, lo que sí hago es orientar la escena en una

dirección distinta con cada toma. A veces, pido a los actores que repitan la escena más rápido o más lentamente. Otras veces, la rehago con un tono más cómico o más dramático. Y después, en la sala de montaje, elijo el tono que mejor se adapte a la película en conjunto (Tirard, 2005, pp. 96-99).

2.4 Del melodrama

Muchos autores se refieren a Almodóvar como el “rey del melodrama”. No obstante, hay quienes marcan la diferencia y aclaran que el realizador toma elementos del mismo para crear su propio estilo de melodrama, por demás nada convencional. Debido a la materia que nos ocupa (la madre), consideramos pertinente hacer una breve revisión al género del melodrama para así poder determinar, posteriormente, la relación del director estudiado con respecto al mismo.

En el libro *Y Latinoamérica inventó la telenovela*, el fallecido y recordado emblema de la dramaturgia venezolana José Ignacio Cabrujas expone de manera coloquial, y no por ello menos didáctica, varias ideas en torno al melodrama.

El melodrama es un género dramático que surgió a finales del siglo XVIII y que consistía, simplemente, en que la acción que ocurría en el escenario era acompañada con música, por una orquestica (...) Este género irá creando una temática propia y se instaura a partir del siglo XVIII en Alemania. A continuación hace un recorrido por toda Europa y se va “depositando” con distintas fórmulas, en los diversos países (...) Poco a poco, los temas del melodrama comienzan a introducirse dentro del teatro sin necesidad de la orquestica. Sin embargo esas obras, escritas a partir de temáticas populares, se llamarán –por extensión- melodramas, aunque no tengan el elemento musical que exige un melodrama para poder llamarse tal (Cabrujas, 1995, pp. 115-117).

Como características del melodrama Cabrujas menciona:

- Personajes inequívoca y rotundamente definidos: buenos y malos.
- Sentimientos poderosos y definitivos, sin matices.
- Prevalece el triunfo del bien sobre el mal. Los finales deben ser felices.
- La comedia coexiste con el drama de los protagonistas.
- No apela a lo racional. Apela a los sentimientos más elementales, mueve al hombre inculto (Cabrujas.1995, pp. 117-120).

En el sitio web www.wikipedia.org aparecen datos más precisos en torno al melodrama.

Es una obra teatral cargada de trozos sentimentales subrayados por música. Etimológicamente el melodrama se define como teatro musical. El primero en definir el melodrama fue el filósofo francés Jean-Jacques Rousseau, quien lo definió con las siguientes palabras: “un tipo de drama donde las palabras y la música, en vez de caminar juntas, se presentan sucesivamente, y donde la frase hablada es de cierta manera anunciada y preparada por la frase musical” (...)En la actualidad el término melodrama se aplica a cualquier obra actoril en formato audiovisual donde las emociones del espectador sean inducidas o favorecidas por la música, y que esto se haga de una manera muy marcada. Cabe notar que el cine y las series de televisión suelen utilizar a profusión la musicalización para transmitir o inducir las emociones, sin embargo, el término melodrama no se les aplica por lo general, pues tal término se ha convertido en una etiqueta despectiva, para las obras que intentan inducir más emoción con su musicalización y con el sentimentalismo exagerado, que con su contenido. [Página Web en línea]. Disponible: [http:// www.wikipedia.org](http://www.wikipedia.org) [Consulta, 2007, enero, 10]

En www.teatrometi2.com.ar se aclara que, según la etimología griega, el melodrama es un “drama cantado”. Se señala que el género surge en el siglo XVIII que presenta los sentimientos y discursos exagerados hasta el límite.

Las situaciones son inverosímiles pero claramente trazadas: desgracia absoluta o felicidad inexpresable; destino cruel que termina por arreglarse (en el melodrama optimista) o que acaba sombrío y tenso, como en la novela negra; injusticias o recompensas realizadas en nombre de la virtud

o el civismo. [Página Web en línea]. Disponible: <http://www.taetrometi2.com> [Consulta, 2007, enero, 12]

Como veremos más adelante, Almodóvar toma del melodrama, especialmente, la música como recurso para magnificar las emociones de sus personajes, sobre todo las que tienen que ver con el amor en cualquiera de sus formas (familiar, de pareja, entre amigos, etcétera).

2.4.1 El espectáculo del sentimiento

Bien se podría decir que la telenovela es una “hija” del melodrama. Cabrujas (1995) explica, de manera sencilla, lo que es una telenovela: “Es ‘el espectáculo del sentimiento’ (...) es una historia dividida en fragmentos o capítulos que se transmiten todos los días y que provoca en el televidente la necesidad de continuar viéndola para conocer su desenlace” (pp. 190-191). Explica el autor que, como en el melodrama, en la telenovela el tema central es el amor, específicamente el amor de pareja. “Por supuesto, ese amor se desparrama después en los amores de la madre por su hijo, del hijo por su madre, del hermano por su hermano, pero básicamente, el centro, la columna vertebral del sentimiento son él y ella” (Cabrujas, 1995, p. 192).

De la telenovela Almodóvar toma lo enrevesado de algunas de sus tramas, así como esa suerte de bombardeo lacrimógeno. No es precisamente un exponente de la llamada telenovela rosa, pero sí se permite satirlizarla: como se ha dicho a lo largo de esta investigación, sus heroínas no responden a los clásicos estereotipos asociados al género, tampoco los “galanes”. No obstante, siempre se da a entender que, como en un típico “culebrón”, debemos estar de su lado y, de alguna manera identificarnos con estos protagonistas y velar por su felicidad, sea cual sea la que éstos mismos hayan escogido en su vida como tal.

CAPÍTULO III METÓDICA

3.1. Tipo y diseño de la investigación

La presente investigación fue desarrollada con una metodología de trabajo de una investigación bibliográfica – documental, la cual según UPEL (2006) se define como:

El estudio de problemas con el propósito de ampliar y profundizar el conocimiento de su naturaleza, con apoyo, principalmente, en trabajos previos, información y datos divulgados por medios impresos, audiovisuales o electrónicos. La originalidad del estudio se refleja en el enfoque, criterios, conceptualizaciones, reflexiones, conclusiones, recomendaciones, y, en general, en el pensamiento del autor (UPEL, 2006, p.20).

Como lo hemos señalado, para este estudio, nos hemos basado principalmente en la observación de cuatro producciones audiovisuales de Pedro Almodóvar: *¿Qué he hecho yo para merecer esto!!*, *Tacones Lejanos*, *Todo sobre mi madre* y *Volver*. Nuestra base bibliográfica la conforman: documentos escritos (incluyendo los en línea) sobre la obra de Pedro Almodóvar, los conceptos empleados sobre el lenguaje cinematográfico (principalmente símbolo, metáfora, travelling y planos), toda la teoría señalada sobre el melodrama y su “hija” la telenovela, así como los movimientos que Almodóvar ha reinventado a su gusto, influenciado por los realizadores igualmente citados en el marco teórico (principalmente Luis Buñuel y su surrealismo cinematográfico y Roberto Rossellini y su neorrealismo italiano). Empleando toda la información anterior procedemos a realizar un exhaustivo análisis para la posterior redacción del ensayo “*Almodóvar: la madre que lo parió*”, como producto de esta investigación.

3.2 Sobre el ensayo

El profesor Earle Herrera apunta que el ensayo:

...es un género bastante libre, flexible en cuanto a temas, estructura y métodos; de profundo acento personal y, por ello mismo, su forma depende del pensamiento y del estilo de cada autor. En él se combinan lo analítico con lo artístico; la claridad expositiva, lógica, conceptual con la exigencia literaria. Es un género de análisis y reflexión pero, al mismo tiempo, de creación (...) el ensayo desarrolla sus temas partiendo del planteamiento – implícito o explícito- de una tesis (...) Se ha dicho que el ensayo no necesita de pruebas para demostrar su tesis. En nuestro criterio, necesita, por lo menos, argumentarla, pues al tratarse de un género polémico, dialogante, procurará el autor darle solidez a sus puntos de vista para que éstos puedan interesar al lector (...) el ensayista, una vez planteada su tesis, mediante la reflexión, el análisis y la interpretación va dando una serie de elementos que la van haciendo cada vez más nítida para el lector. Al llegar a este punto, el ensayista considera innecesario enunciar una conclusión que está implícita en su exposición y es aquí donde entra la participación del lector (Herrera, 1991, 71-72, 75, 76).

A continuación mostramos como estos aspectos se evidencian en la investigación realizada:

La libertad de nuestro ensayo es, quizás, más evidente en las interpretaciones que hacemos sobre la obra de Almodóvar basadas en el lenguaje cinematográfico. El hecho de que hayamos seleccionado personajes de las películas como símbolos de una u otra naturaleza, o resaltado algunas metáforas audiovisuales no es una camisa de fuerza para quienes quieran darle a las películas seleccionadas otra lectura de estos elementos (a partir de otros recursos). Como se verá más adelante, calificar a personajes como la hermana Rosa de *Todo sobre mi madre* como un “símbolo divino”, de plano podría verse como una arbitrariedad. No obstante, la base teórica que empleamos para llegar a esa denominación nos da la lógica que Herrera menciona inherente al ensayo y, en todo caso, abre el diálogo con el lector para una

posible polémica (y he aquí la otra característica del género) y da cabida al aspecto creativo.

En torno a la argumentación, podemos decir que no son gratuitas las observaciones que se hacen sobre las yuxtaposiciones de imágenes en las citas seleccionadas. En el caso de *¿Qué he hecho yo para merecer esto!!*, con la imagen de Gloria limpiando el piso intercalada con la de unos practicantes de kendo emitiendo fuertes alaridos de descarga emocional en clara señal de supresión. Lo referido a los símbolos como el travesti (en el caso concreto de *Tacones Lejanos*) está basado en lo que dicen los estudiosos de la obra de Pedro Almodóvar.

Cabe destacar que, en nuestro caso, si bien se invita al lector a que realice sus propias conjeturas, las conclusiones si están reflejadas de manera explícita, en orden de cumplir la formalidad académica que supone la realización de este trabajo y sin por ello crear una “camisa de fuerza” para futuras disertaciones sobre el tema seleccionado: la figura de la madre en Pedro Almodóvar.

La presentación de nuestro ensayo está estructurada, a sugerencia del tutor, en el formato de un libro. Por ende, cambia la tipología de la fuente usada a lo largo de la investigación, así como la disposición de títulos y subtítulos. Este ensayo contiene, una portada y cuatro portadillas internas que separan cada cinta seleccionada para el estudio. El público al que va dirigido bien puede estar conformado por estudiantes de cine y comunicación social, así como estudiosos e interesados en la obra de Pedro Almodóvar. El texto se estructuró de la siguiente forma:

- Prefacio
- I: La Madre Patria
- II: Gloria, la madre desesperada.
- III: Becky, la madre redimida.
- IV: Manuela, la madre herida.
- V: Irene, el fantasma de la madre.
- A manera de colofón: Madres sobre el diván.

3.3. Procedimiento

El estudio se realizó en función de las siguientes fases:

1. Búsqueda de información especializada en el tema: bibliográfica, audiovisual y en línea.
2. Revisión y análisis de los documentos compilados.
3. Discusión interactiva con el tutor.
4. Construcción del texto ensayo.
5. Redacción del informe escrito.

Es importante destacar que el proceso de análisis requirió de numerosas revisiones de los documentos a fin de obtener interpretaciones más complejas y reflexivas de la obra almodovariana, esto hizo que las fases 2 y 3 tuvieran un carácter cíclico.

CAPÍTULO IV

ENSAYO

En este capítulo se presenta el texto completo del ensayo *Almodóvar: la madre que lo parió*, el cual constituye uno de los objetivos de esta investigación.

CONTENIDO

- ② **Prefacio**

- ② **La madre patria**

- ② **Gloria, la madre desesperada**

- ② **Becky, la madre redimida**

- ② **Manuela, la madre herida**

- ② **Irene, el fantasma de la madre**

- ② **A manera de colofón: Madres sobre el diván**

Prefacio

¿Quién lo diría? Uno de los más irreverentes directores del cine contemporáneo sufre de mamitis. Nos referimos al español Pedro Almodóvar. El llamado, en muchas oportunidades "conocedor innato del universo femenino", - según aseguran los estudiosos de su obra cinematográfica- tiene su principal influencia narrativa en su propia progenitora, la fallecida Francisca Caballero. Pero, ¿cómo asociar aquella señora, de apariencia recatada, a los ácidos contenidos audiovisuales generados por este manchego formado a la luz de la era del destape español postfranquista? El asunto es complejo y requiere de varios detenimientos. Preciso es comenzar por el principio: contar la relación del cineasta con su mamá y proseguir el relato con un viaje hacia el centro de esas otras madres que ha creado Almodóvar en sus películas. En este ensayo nos encargaremos de escudriñar a cuatro de ellas: Gloria, Becky, Manuela e Irene. Cuatro madres, cuatro películas, respectivamente: *¿Qué he hecho yo para merecer esto?*, de 1984, *Tacones Lejanos*, de 1991, *Todo sobre mi madre*, de 1999 y *Volver*, de 2006. Cuatro épocas de un realizador que fue alargando, hasta el presente, sus 15 minutos de fama e irrumpió, con la esencia irreverente de sus inicios, en la alfombra roja y comercial del tío Oscar, alejada considerablemente de su pasado *underground* y de la fauna cinematográfica que lo ha acompañado desde siempre, llena de travestis, prostitutas y drogadictos. Cuatro contextos son plasmados, más no retratados en estas cuatro películas protagonizadas por unas atípicas heroínas con un denominador común: la maternidad. Hoy las intentaremos radiografiar a la luz del lenguaje cinematográfico, el melodrama y otros elementos que el realizador ha incorporado desde los inicios de su carrera, tales como: la ruptura de la familia tradicional, el uso de la figura del travesti y la música como elemento narrativo estelar.

I: La madre patria

¿Recuerda usted la trama de la película brasileña *Estación Central*, de Walter Salles? Fernanda Montenegro hace las veces de Dora, una señora que vive de las pequeñas estafas que realiza, fingiendo escribir cartas de encargo que, gracias a elocuentes historias falsas, le alegraban la vida a sus receptores. La protagonista en cuestión tiene como acompañante a un niño huérfano de madre, al que adopta mientras éste encuentra a su padre. ¿A qué viene todo esto? A que, sin ser una estafadora, más lo menos lo mismo hacía la señora Francisca Caballero, mientras la familia Almodóvar vivía en Cáceres, en 1959, en un momento en el que España sufría la dictadura de Francisco Franco. El pequeño Pedro, de 8 años, observaba atónito aquella capacidad de su madre para inventar el contenido de las cartas que les leía a sus vecinas analfabetas, narrando historias, cargadas de buenas noticias. En su libro *Pedro Almodóvar, Todo sobre mi madre, estudio crítico*, Silvia Colmenero Salgado lo confirma:

“El don de improvisar, de fingir con absoluta naturalidad de su madre le fue revelado a Pedro en aquellas visitas a las vecinas con intención de leerles las cartas, cómo era capaz de conocer las necesidades de sus vecinos y perfeccionar las palabras de esas cartas para que sus receptoras escucharan lo que realmente querían escuchar. Recuerdos y preguntas que no existían se convertían en sonrisas y complacencia en el rostro de quien las esperaba”.

A esta vivencia de infancia de Pedro Almodóvar se suma el hecho de haber vivido ocho años en Calzada de Calatrava, su lugar de nacimiento, donde comenzó a observar el universo femenino con detenimiento, en medio de un ambiente rural, rodeado de mujeres, especialmente, de su madre y sus dos hermanas. Los patios de las vecinas eran el escenario predilecto para que él escuchara esas conversaciones entre unas damas que contenían sus emociones en medio de la represión del sistema político reinante. La autora mencionada cita algunas palabras de Almodóvar contenidas en el material de prensa de *Todo sobre mi madre* generado por El Deseo S.A, la casa productora del realizador.

“Contra ese machismo manchego que yo recuerdo (tal vez agigantado) de mi niñez, las mujeres fingían, mentían, ocultaban y de ese modo permitían que la vida fluyera y se desarrollara sin que los hombres se enteraran ni la

obstruyeran. Además de vital era espectacular. El primer espectáculo que vi fue el de varias mujeres hablando en los patios.”

Sin duda su propio testimonio es el que mejor puede dar fe de esta influencia provinciana y maternal en su obra. Nuria Vidal lo sabe, es por ello que su *libro El cine de Pedro Almodóvar* está compuesto de las varias entrevistas que le hiciera esta autora al realizador a mitad de la década de los ochenta y con el, entonces, inminente estreno de *La ley del deseo*, uno de sus filmes más controversiales.

“Creo –comenta Almodóvar- que a mí no me ha influido el hecho de ser manchego, pero sí el haber vivido la mitad de mi vida, toda mi infancia y adolescencia, en provincias: la mitad de esa mitad en La Mancha, en Calzada de Calatrava, y la otra mitad en Cáceres. Naturalmente, mis referencias son provincianas y yo, lejos de negarlas, todo lo contrario, las desarrollo. Entre otras cosas, porque una ciudad como Madrid está compuesta exactamente de toda esa gente que viene de los distintos pueblos de España. La provincia me sale porque forma parte de mi vida y los lugares donde has vivido son los que te dan los elementos con los que vas a trabajar”. Posterior a esta aclaratoria, el director comenta sobre la participación de su propia madre en la cinta *¿Qué he hecho yo para merecer esto?*, en la que asumió el rol secundario de la señora Paquita.

“La imagen que resumía a todas las madres era mi propia madre, así que la llamé y le ofrecí el papel de la señora Paquita, la amiga de Chus (Lampreave, quien hace el papel de La abuela) (...) Chus tiene muchísimo de mi madre en casi todas las películas. El modo de andar y los diálogos de *Matador* y *¿Qué he hecho yo...* están sacados directamente de mi madre. En ella está el origen de cierto estilo verbal mío, de cómo dialogo determinados personajes”.

En el citado libro, Agustín Almodóvar, su hermano, quien ha sido el productor general de casi todas las películas de Pedro Almodóvar, confirma esta influencia de la madre en la forma de ser y de expresarse que tiene el director.

“Cuando murió mi padre, Pedro asumió la jefatura de la familia. Recuerdo que me decía: ‘yo he decidido no casarme, no tener hijos, vivir solo, ahora soy yo el cabeza de familia’. La verdad es que lo ha hecho bastante bien. A ello le ha ayudado mi madre, que es un ser bastante excepcional. Hay

muchas cosas de Pedro que están en mi madre. Cuando la gente la conoce, de repente entiende un montón de cosas”.

En su libro *Pedro Almodóvar y el kitsch español*, Carlos Polimeni, también diserta sobre esta influencia de la madre de Almodóvar sobre su oficio:

“A menudo, en aquella infancia de los años cincuenta sus dos hermanas mayores y su madre asistían extasiadas al espectáculo de ver cómo Pedro contaba las películas que juntos habían visto el día anterior o durante esa semana. El niño se excitaba con el recuerdo, y mientras narraba otra vez la historia de las películas que lo impresionaban, iba reinventándolas, adaptándolas a su propia imaginación, en un ejercicio tan audaz como natural (...) Quizá imitaba el truco de su madre, que solía leerles a sus vecinas analfabetas las cartas que recibían de sus parientes, y de vez en cuando, inventaba partes, sobre todo para disimular las malas noticias pero a veces, también, para hacerlas reír (...) El niño había aprendido con velocidad notoria que la ficción puede entrar en la realidad para mejorar la vida de las personas”.

Aclara Polimeni que Almodóvar ha estado narrando, desde su primera película, aspectos de su propia vida; el cosmos de su familia, sus relaciones amistosas y sus relaciones amorosas. Con respecto a su madre menciona que el realizador le rinde tributo a su forma de narrar.

“Cualquiera puede adivinar, viendo sus películas, que su madre solía regar las plantas de sus sucesivas casas. Esa es una actividad que muchos personajes femeninos de sus ficciones repiten bajo distintos estados de ánimo. Lo mismo podría decirse del ámbito de la cocina como sitio en que se resuelven cuestiones importantes para la vida de las personas o del oficio de cocinar, y probar lo que se cocina”.

Resumiendo las ideas de Polimeni en torno a la influencia familiar en la obra de Almodóvar se puede destacar principalmente el hecho de que el realizador sugiere, en casi todos sus filmes, un nuevo concepto de familia, presentando un núcleo familiar no tradicional, en el que “Para ser una buena madre ni siquiera es necesario tener al lado un padre. No hay ni rastro del mundo patriarcal en la realidad de estos seres, tan hermosos y vulnerables como cualquiera”.

Y dentro del mismo tema maternal, Antonio Holguín, en su libro, de corte biográfico, *Pedro Almodóvar*, destaca, igualmente, la influencia del entorno familiar sobre la obra del realizador:

“Su madre, personaje ineludible de su filmografía, es un fiel reflejo de esta evolución; su bienestar personal y social a raíz del éxito popular y económico de su hijo hace que, incluso en sus papeles y en la decoración de la casa, cambie, pues ya no es la señora del pueblo, ahora es una señora cuidada, mejor vestida, con una cocina ‘de anuncio’, como aparece en *Átame*, y espejo donde se mira la tercera edad del país, de rural a burguesa”.

El crítico venezolano de cine, Alfonso Molina resaltó en una entrevista que se le realizara para esta investigación que:

“Almodóvar confiesa su admiración por su madre al mismo tiempo que su compasión por todo lo que sufrió. Además, la condición de madre, es de por sí una cantera de afectividad y de conflictos”.

Por su parte, el periodista chileno de cine Ernesto Garrat Viñes, del diario *El Mercurio*, aporta para este trabajo lo siguiente:

“Creo que el rol de la madre es crucial en el cine de Pedro Almodóvar. Es una figura fundacional y de tremenda fuerza telúrica, cuyas raíces echan fuerza a un esqueleto fílmico con un claro sexo: el femenino. Por la notoria marca materna en su biografía, que incluso alcanza a su cine (los cameos de su madre en el cine de Almodóvar), el cineasta ha desarrollado una gran y única película que tiene que ver con la maternidad y la sensibilidad femenina. A todo lo largo y ancho. De hecho, no es gratuito que el corto inserto en el filme *Hable con ella*, llamado *El amante menguante*, sea una relación erótica/maternal. El héroe, disminuido a un tamaño mínimo, ingresa a la vagina de su amada y se queda allí para siempre, siempre disminuyendo su tamaño. En una vuelta a la semilla. Un regreso al vientre materno”.

Retomando lo que dicen los autores citados (incluyendo al mismo Almodóvar), bien puede recalcarse que la mayor influencia de la madre de Almodóvar en su obra cinematográfica radica en su capacidad narrativa. La manera en la que Francisca Caballero reinventaba las historias contenidas en las cartas de aquellos vecinos analfabetas se trasladó a la propia habilidad del pequeño Pedro para reinventar las películas que veía y que posteriormente narraba a sus hermanas. Es una habilidad que, en definitiva, se traduce, en la

actualidad en la manera que tiene el realizador de plasmar aquel entorno familiar provinciano en sus películas (*Volver*, podría ser el ejemplo más elocuente en este sentido) y de luego, también, incorporar a sus personajes lo que los autores mencionados, específicamente Silvia Colmenero, denominan "la capacidad innata de las mujeres para mentir". A todo ello se suma lo que el realizador le incorporó de su propia madre a muchos de sus personajes (tal y como mencionara es el caso de Chus Lampreave en *¿Qué he hecho yo para merecer esto!!*, entre muchos otros).

GLORIA, LA MADRE DESESPERADA

Desesperada es quizás ese es el mejor calificativo con el que se puede describir a Gloria, la protagonista de la película *¿Qué he hecho yo para merecer esto!!*, la número cuatro de Pedro Almodóvar, estrenada en 1984. Por primera vez en sus albores de cine cargado de destape sexual e historias enmarcadas en la drogadicción, el realizador se atreve a dibujar un personaje que, según comentó para esa época, siempre le había llamado la atención: el ama de casa. El escenario es un barrio periférico habitado por la clase baja española, inscrito en la misma época de realización de la película. Carmen Maura hace las veces de esta madre de familia de constante mal humor por su situación económica, de pareja y su angustiado rol de progenitora y de yerna. De apariencia descuidada y poco pulcra, su único oficio es limpiar y cocinar, dentro y fuera de casa, ya que trabaja como mujer de servicio para alargar el presupuesto generado por las ganancias de taxista de su marido Antonio, otro malhumorado machista, todavía enamorado de un amor del pasado: la alemana Ingrid Muller. Completan el desarmónico cuadro familiar dos hijos: Tony, un adolescente que se inicia en el mundo del narcotráfico y Juan, un niño de 10 años abiertamente homosexual. Esto sin mencionar a la abuela, la madre de Antonio, una aliada de su nieto adolescente Tony, diabética, testaruda y de temperamento cambiante.

Estos personajes conforman el día a día de Gloria, quien, cabe decir, evade su estresante cotidianidad consumiendo anfetaminas y aspirando los detergentes que utiliza para sus labores diarias. Pero además de en las pastillas, esta mujer encuentra un particular refugio en la amistad que mantiene con sus vecinas: la Juani, una madre amargada con una hija que tiene poderes telekinéticos llamada Vanessa y Cristal, una simpática prostituta. Entre discusiones, conflictos y situaciones de suspenso y comedia, la historia toma cuerpo cuando Antonio, quien tiene habilidades para falsificar letras, decide aliarse a un intelectual burgués para producir un libro con letra -falsa- de Adolfo Hitler. El plan contempla incluir a Ingrid Muller, la alemana que tuviera el romance con Antonio. La escena culminante se da cuando Antonio se dispone a encontrarse con Muller para concretar su plan y le pide a Gloria que le planche una camisa, advirtiéndole que se verá con Ingrid Muller. Esta se encoleriza y le dice que se planche su camisa él mismo. Antonio responde con una cachetada que hace a Gloria sangrar y esta, a su vez, reacciona pegándole una patada en sus genitales y dándole un fuerte golpe en la cabeza con una pata de jamón, matándole.

La policía no descubre el crimen y el incidente trae como consecuencia que la abuela y Tony se vayan a vivir a un pueblo. Gloria queda sola en casa y, cuando está a punto de suicidarse, aparece su hijo Juan, quien le comunica que rompió con el odontólogo al que ésta lo había vendido y que se quedará con ella porque "esta casa necesita un hombre". Es así como encontramos en Gloria a una mujer amargada por su realidad y dependiente de las drogas médicas que, en un acto de desesperación, decide darle fin a uno de los motivos de su infelicidad, su propio esposo y que encuentra en la maternidad - al menos así lo sugiere el final de la historia- una motivación para seguir viva.

Explicada por Almodóvar

En el libro de Nuria Vidal *El cine de Pedro Almodóvar*, el director esboza las características del personaje antes descrito.

"De ella puede decirse que no ha tenido las mismas oportunidades que Carolina de Mónaco. Le gustaría integrarse a la sociedad de consumo, pero sólo consigue consumirse a sí misma, día a día. Vestida siempre de retales, sólo las anfetaminas le dan suficiente energía para servir en varias casas, además de la suya. Es todo lo sumisa que su histeria le permite, la educaron para eso, aunque esta educación no le impide matar al marido en un momento de nerviosismo. A Gloria le gustaría tener una buena lavadora, una buena cocina y un buen pollo para meter en el horno, le encantaría tener su moldeador y poderse comprar flores. Su carencia es una carencia afectiva total. Como ser humano está en el último rincón, nadie se preocupa de ella si no es para pedirle cosas: unos calzoncillos, una camisa, dinero. Gloria es víctima de todo eso, aunque los demás también lo son, incluido su marido, que es un desgraciado".

Vidal cita también a la misma Carmen Maura quien completa la descripción del personaje a partir de su experiencia interpretándolo:

"Durante el rodaje, a pesar de que disfruté mucho, me sentí terriblemente deprimida, como me imagino que se deben sentir todas las mujeres que llevan una vida como esa ¿no? Con el pelo así, hecho polvo, con esas batas, y que al salir el sábado del rodaje no me daba tiempo a recuperarme, quieras que no, me fui hundiendo un poco en la miseria y luego además estaba muy llorona (...) lo que me sorprende de esta película es la capacidad que tiene de conmovir, con la cantidad de elementos cómicos y fuera de contexto que

hay, que por encima del lagarto, la niña telekinésica, esté la terrible soledad de tantas mujeres como esa” .

Gloria desde el lente

¿Cómo retrata Pedro Almodóvar a esta madre desesperada? Para darle una lectura cinematográfica hay que incluir, lógicamente, elementos del lenguaje del cine. En su libro *El lenguaje del cine*, el crítico francés Marcel Martin señala que el mismo funciona a partir de la reproducción fotográfica de la realidad en la que cualquier representación (significante) coincide de manera exacta y unívoca con la información conceptual que vehicula (significado). Aclara el autor, no obstante, que la característica fundamental del lenguaje cinematográfico es la ambigüedad que existe en la relación de lo real (registrado por la cámara) y su imagen fílmica .

Trasladando esto al personaje de Gloria en *¿Qué he hecho yo para merecer esto?*, tenemos un significante que se nos presenta como una mujer madura, de apariencia humilde, cargando una bolsa y atravesando un *set* de filmación, cuyo equipo pareciera estarla registrando. Al respecto, Antonio Holguín, en su libro *Pedro Almodóvar*, comenta lo siguiente:

“Desde *¿Qué he hecho yo para merecer esto?*, las inquietudes profesionales del director pasan a la pantalla a la vez que sus propias teorías y opiniones acerca del cine. La primera escena, donde se muestra un rodaje en una plaza madrileña, llena de grúas, cámaras, luces y técnicos, es ya de por sí una simbología transgresora. ¿Es Gloria un personaje real o está sacado de la ficción?”.

Al respecto, Silvia Colmenero, agrega:

“En *Qué he hecho yo para merecer esto* la primera escena nos sitúa en una plaza llena de cámaras y grúas donde se está rodando una película, como una llamada de atención sobre el cine mismo (...) Almodóvar parece estarnos previniendo del espectáculo al que vamos a asistir, preparándonos para enfrentarnos a un tipo de realismo enmarcado, paradójicamente, en el mundo de la ficción”.

Semejante comienzo de la historia nos hace reflexionar, en apenas segundos, sobre el significado que pueda contener este personaje. Obviamente, las pistas se irán revelando a medida que transcurra la trama. La segunda

secuencia, a la que antecede el nombre de la película, muestra a Gloria ya dentro de un centro de artes marciales, específicamente de kendo, con los practicantes llevando a cabo su rutina con un palo de madera, emitiendo una suerte de "grito de guerra". Ella está observándolos mientras limpia el piso. Esto nos indica su oficio: señora de servicio (al menos esa puede ser la información conceptual que genere en el espectador promedio). La tercera toma de Gloria nos la muestra en el baño del recinto tomando, con mucha cautela, de un gabinete, un detergente que introduce en la bolsa que traía consigo en el momento en el que entra al lugar. Claramente está robándose el producto. Inmediatamente y casi sin que Gloria se de cuenta, entra a la ducha uno de los atletas, completamente desnudo.

Gloria se percata de que él está allí, se miran y éste la invita a la ducha. Esta acepta y se da inicio a un encuentro sexual. Después de unos segundos, es evidente que el objetivo ha sido un intento fallido: el atleta es impotente. Gloria se retira y seguidamente comienza a imitar los movimientos ejecutados anteriormente por los practicantes de kendo con un palo de madera y ahogando gritos. La siguiente escena en la que aparece, Gloria está frente a un fregadero y antes de aplicar el lavaplatos (que puede suponerse es el mismo que hurtó del centro de kendo) se lo coloca en la nariz y lo aspira profundamente, como si estuviera drogándose. Irrumpe en la cocina su hijo adolescente que le pide ayuda con la tarea, ella le recuerda que ella es analfabeta mientras echa el detergente en la lavadora y le sugiere, de muy mala gana, que le pida ayuda a su padre cuando vuelva del trabajo y lo echa de la cocina en gesto malhumorado.

Posteriormente vemos a Gloria metiendo un pollo en el horno al mismo tiempo que llega un hombre preguntando por la cena, de quien se intuye es su marido. El saludo entre ambos carece de calidez familiar. Este le ordena que le planche la camisa para después de la cena. Posteriormente, Gloria le sirve la cena a su marido excusándose porque se le "ha quemado un poco el pollo". Este le reclama groseramente y además le pide un poco de jamón. Gloria se excusa alegando que es para el "sándwich de Miguel", de quien puede entenderse que es el hijo de ambos. Su marido le pone mala cara y ésta se corrige rápidamente y le dice que le traerá el jamón.

¿Qué tenemos hasta el momento según el concepto de lenguaje cinematográfico expuesto por Marcel Martin? La representación de una mujer madura, que trabaja como mujer de servicio, se roba los detergentes y los aspira como si fuera una droga, sexualmente insatisfecha, con un hijo al que

le recuerda que ella es analfabeta y un marido que la trata, también, como una mujer de servicio. Nos enteramos de su nombre después de que su marido termina de cenar y le ordena: "¡Gloria, tráeme una cerveza!".

¿Cuál es la relación de lo real con la imagen de este personaje? ¿Puede existir una mujer como esta en la vida real? La respuesta puede dárnosla el comienzo de la película: Gloria está saliendo de un set de filmación, lo cual le otorga ese carácter ficticio–real, propio del cine. En todo caso, entra en juego la principal característica del lenguaje cinematográfico señalada por Martin: la ambigüedad que le otorga la interpretación que cada espectador pueda hacer de ese personaje.

Aplicando las características de la imagen cinematográfica a Gloria, tenemos que:

- Está dotada de todas las apariencias de realidad. Es una mujer con unas características físicas reales y ejecutando unas actividades verosímiles.
- Es una representación unívoca y más o menos simbólica: se nos está presentando a esta mujer en particular con ese oficio particular y esos rasgos personales específicos que bien puede hacer que el espectador evoque a una mujer de servicio que además es ama de casa, lo cual no es precisamente imposible.
- Soporta un coeficiente intelectual y emotivo que exige el juicio de valor: hay acciones que lleva a cabo el personaje que pueden activar dicho coeficiente: el malhumor del personaje, el hecho de que se robe algo, su espontáneo encuentro sexual y la relación que mantiene con su marido y su hijo.
- Por otra parte, el uso de la imagen como recurso, sobre la palabra, es evidente. En su libro *Apreciación de cine*, Humberto Posada y Alfredo Naime señalan que, en el cine, la palabra es "accesoria". Ejemplos concretos de esto lo tenemos en las pocas tomas que nos presentan a Gloria: haciendo su trabajo limpiando el piso, luego robándose el producto del baño, cediendo al contacto sexual con un desconocido, fregando, aspirando el detergente, lavando y cocinando.

Sus planos

En el libro *El cine de Pedro Almodóvar*, de Nuria Vidal, el realizador explica en qué consistió el guión técnico de *¿Qué he hecho yo para merecer esto!!*:

“Aquí toda la película está dominada por el trípode (...) entre otras cosas porque no nos podíamos mover en los decorados y no podíamos ni imaginar un *travelling*. No poder movernos daba un ritmo muy especial y obligaba a un montaje muy determinado. La película es muy sobria, con la cámara colocada en plano medio casi siempre. Los personajes entran y salen continuamente del cuadro y eso da una especie de aridez, sumada a que todo ocurre muy cerca del espectador, sin adornos. La cámara cambiaba de ánimo según los estados de ánimo y según los puntos de vista. Sube o baja para dar sensación de opresión o descubrir la presencia del suelo. No sé muy bien por qué lo hago, pero sé que hay momentos en que hace falta. (...) Otra cosa que hacía con la cámara era meterme dentro de las cosas, dentro del frigorífico, de la lavadora, del horno. Me meto dentro de las cosas porque los electrodomésticos son los únicos testigos de la vida de esta mujer. (...) De esta forma le doy la vuelta a toda la propaganda sobre los objetos maravillosos del hogar, ya que estos son terriblemente cutres. En cuanto a la iluminación se la inventó toda Ángel Luis (Fernández). Tenía que ser una película muy dura, donde estuviera muy clara la fealdad del universo donde vive esta gente” .

Partiendo de lo anterior, examinemos algunos planos y movimientos de cámara con los que se nos presenta a Gloria en *¿Qué he hecho yo para merecer esto?*, basándonos en la teoría del lenguaje cinematográfico de Marcel Martin.

Plano personal: Para presentarnos al personaje el realizador utiliza un gran plano general que pasa luego a *travelling* lateral. De entrada la cámara nos describe dos cosas: a un ser sólo, minimizado, asustado e inseguro y de aspecto nada atractivo. El *travelling* lateral nos invita a “caminar” con esa mujer que atraviesa una plaza para entrar a un centro de artes marciales (el cual veremos más adelante es su lugar de trabajo).

Plano laboral: Seguidamente se nos muestra un plano medio de Gloria, limpiando el piso del centro de artes marciales. Está arrodillada con un trapo en la mano. La toma no baja ni sube sino que no las muestra al mismo nivel del personaje. Con esto pudiera inducirse que se invita al espectador a ponerse literalmente “en el lugar” de esta protagonista. La siguiente toma de Gloria es otro plano medio en el que toma de un gabinete, con cautela, un

detergente. Se puede deducir que lo está robando. En prácticamente toda la película, los planos medios que muestran a Gloria nos dicen que siempre está haciendo algún oficio del hogar, sea el suyo o sea el de los clientes que tiene como mujer de servicio: lava, cocina, hace café, friega los platos... Su oficio dentro y fuera de casa es limpiar, cocinar, planchar y doblar ropa.

Plano sexual: Dentro del mismo contexto se nos muestra a Gloria cediendo la invitación de uno de los atletas a punto de ducharse para una aventura sexual. La cámara se mantiene en plano medio hasta que se inserta una toma en picado, en la cual ella queda debajo del desconocido en cuestión, quien, después de intentarlo, no logra complacerla. Son planos, más bien, de insatisfacción sexual. Más adelante hay un primer plano que lo confirma: estando en la cama con su marido en pleno acto sexual, éste se queda dormido y Gloria, quien está debajo de su esposo, cambia su expresión de alegre a afligida. En ambos encuentros sexuales, Gloria queda insatisfecha.

Plano sentimental: Hay un plano medio clave en la presentación del personaje. Después del intento fallido de aventura sexual, Gloria comienza a accionar uno de los palos de madera empleados por los atletas y a imitarlos emitiendo gritos en una clara demostración de desesperación. La cámara está en plano medio y a medida que Gloria avanza hacia delante se da un *travelling* hacia atrás. Este movimiento de cámara, en este caso, puede significar varias cosas: acompañar al personaje que avanza, cuyo rostro resulta dramáticamente importante, impresión de soledad e impotencia. Son los sentimientos que transmite Gloria en su rostro, los cuales no son difíciles de adivinar con las escenas presentadas previamente. Otros planos medios y primeros planos muestran a Gloria o tomando medicamentos para los nervios o aspirando el contenido de detergentes y pegamento.

Sus símbolos

Según Marcel Martin, en el cine, un símbolo es una imagen con un contenido implícito, que va más allá de su contenido aparente. La composición simbólica supone la asociación de dos fragmentos arbitrarios de la realidad para que de su confrontación surja un significado más profundo. . A continuación, algunos de los símbolos que encontramos en *¿Qué he hecho yo para merecer esto!!* Veamos:

Árboles secos

Describen el aspecto físico de Gloria. Al principio de la película ésta atraviesa una plaza antes de entrar a su lugar de trabajo y pasar delante del set de filmación de una película, la misma está rodeada por estos árboles secos que se intuye, deben su aspecto al otoño. Gloria es un personaje que se nos presenta sin ningún atractivo físico, si se quiere "otoñal", "marchita". La toma vuelve a repetirse en el momento en el que sale de la farmacia sin haber conseguido comprar ansiolíticos sin recípe.

Los electrodomésticos

Tal y como lo menciona anteriormente Almodóvar, son los auténticos testigos del día a día de Gloria. En varios planos al principio de la película, el director nos los muestra en cámara subjetiva (como si ellos fueran los que están observando al personaje). Hay dos primeros planos que conforman dos buenos ejemplos de lo anterior. El primero de ellos nos muestra a Gloria detrás de la puerta de la lavadora, introduciendo toda la ropa que va a lavar. El segundo nos muestra el "punto de vista" del horno en el que Gloria está metiendo un pollo.

La pata de jamón

Hay otro símbolo que el espectador puede asumir como tal en el momento del clímax de la película. Se trata de la pata de jamón ¿Qué representa? La liberación de Gloria. Al principio de la película vemos a los practicantes de kendo cumplir su rutina con el palo en la mano. Después de la aventura sexual frustrada Gloria toma el palo y comienza a ahogar gritos mientras lo acciona hacia delante. En la casa, Gloria le presta a Cristal un tronco de la abuela para que lo use con uno de sus clientes. "Con esto lo puedes hasta matar", le dice. Y en algunas tomas de la cocina puede apreciarse guindada en la pared la pata de jamón, otro palo que es con el que finalmente Gloria golpea a su marido causándole la muerte y liberándose del yugo que implicaba para ella su trabajo de ama de casa. La muerte de Antonio la libera de cocinarle las tres comidas, lavarle y plancharle la ropa, entre otras actividades. Con la muerte de Antonio, Gloria se libera también de su suegra y de su hijo mayor, quienes se mudan al pueblo a hacer una nueva vida, con lo cual queda completamente sola en su casa. Alejandro Yarza explica sobre el símbolo de la pata de jamón lo siguiente:

“El golpe con el hueso de jamón se anticipa al principio de la película en la secuencia del gimnasio, en el que Gloria trabaja como mujer de limpieza. (...) En esta secuencia (la del comienzo de la película) aparece, además, el policía que más tarde se hará cargo de la investigación del caso de la muerte de su marido. La película establece un paralelo entre los dos hombres. Los dos están en posición de autoridad con respecto a Gloria –uno como policía y el otro como marido- y los dos la dejan insatisfecha sexualmente. (...) Por consiguiente, en esta primera secuencia están, en cierto modo, las claves para entender la problemática emocional de Gloria. Es más, la escena de la muerte del marido cobrará pleno sentido sólo si se superpone retroactivamente en esta primera secuencia. El modo y el estilo con el que Gloria golpea a su marido con el hueso de jamón recuerdan, inevitablemente, los golpes al aire con el bastón de kendo con los que Gloria descarga su frustración sexual” .

A todo lo anterior, Alfonso Molina agrega que:

“Gloria mata a su marido con el hueso de un animal, como los seres en las etapas primarias de la humanidad. No hay posibilidad de diálogo, sólo de acción, y ella elige la que su emotividad le impone”.

Con esto último, el símbolo del palo (hueso) la otorga a Gloria esta característica de “primitiva”. El hecho de que sea analfabeta no es un simple accesorio del guión.

El lagarto

Lo que se presenta como una atípica mascota termina teniendo unas connotaciones clave. El símbolo que corresponde a este reptil, dentro del filme, queda evidenciado en su propio nombre: Dinero. Dinero es lo que le falta a Gloria y por el dinero es que se comunica y discute con su marido. Y justamente el dinero es el único testigo del asesinato que comete Gloria cuando mata a Antonio. Sobre el lagarto cae la sangre de Gloria cuando Antonio la golpea en la cara. Posteriormente, y tomando en cuenta la mencionada evidencia, Gloria comienza a buscar el lagarto, llegando incluso a arrastrarse por el piso. Con la muerte de Antonio ya Gloria no contará con una buena tajada de dinero. El dinero se ha muerto; al lagarto lo mata uno de los agentes de la policía que investiga la muerte de Antonio.

La Gloria de Dios

Lo religioso no tiene una presencia constante dentro del relato cinematográfico de *¿Qué he hecho yo para merecer esto?*, salvo en los momentos en los que la abuela se encomienda a San Antonio de Padua para que aparezca el reloj de Gloria y la caja de pastillas tranquilizantes que ésta consume. No obstante, hay una escena en la que pudiera pensarse que el realizador está intentando "sacralizar" a Gloria a través de su rol de madre. Cuando llega la noche y ésta comienza a chequear el cuarto de sus hijos, específicamente el de Tony, está colgada en la pared la imagen de San Antonio (se intuye que es la misma que venera la abuela). Mientras Gloria vigila el descanso de su hijo y le acomoda el brazo en la cama, puede verse detrás la imagen del santo, quizás sugiriendo que, en ese momento, la obstinada protagonista es como una aliada de esa deidad, como un "ángel de la guarda", más si se suma que es el patrón de los pobres, objetos perdidos, esposos y esposas, todas peticiones directamente relacionadas con esta historia. Es muy distinta a la imagen que se nos ha mostrado de una Gloria decepcionada, corrompida, frustrada, capaz de cometer infidelidades y hasta de vender a su propio hijo. Esta es, por tanto, "la Gloria de Dios", esa que concede San Antonio a sus devotos.

El gesto como símbolo

Hay una significación en las acciones que toma Gloria en el momento en el que asesina a su marido Antonio. Alejandro Yarza, lo explica detalladamente:

"Sin duda, los movimientos con los que Gloria se defiende de su marido están cargados de significación, lo que convierte esta escena en el momento clave de su transformación como persona. En primer lugar, Gloria golpea con su rodilla los genitales de su marido. Es decir, el primer ataque de Gloria se dirige obviamente a los atributos de la supuesta masculinidad de su marido, aquellos genitales que habían hecho feliz a su amante alemana, pero que mantenían a Gloria en un estado permanente de frustración sexual".

Antonio: la dictadura

Como se ha dicho, Gloria vive esclavizada por los quehaceres del hogar, especialmente por Antonio, su marido, a quien debe atenderle como si estuviese fungiendo de señora de servicio (su propio oficio). Este es déspota en sus maneras y no tolera una falta de atención de parte de su esposa que, al final, al matarlo, se libera. Antonio es presentado entonando un tema en

alemán que evoca cierto espíritu nazi y recogiendo en su taxi a un escritor que, para detenerlo, gesticula el saludo del Tercer Reich. Claramente se está aludiendo a la figura de un dictador, que, como veremos más adelante, cumple un poco ciertos lineamientos "totalitarios" sobre su esposa. No es gratuito que, al matarlo, Gloria logre su liberación y que después quede mirando al vacío. Quizás lo que quiso reflejar el director fue justamente la liberación española del yugo de Francisco Franco y luego esa etapa de vacío cultural que se vivió en la llamada "era del destape". El realizador, en este caso, emplea el *camp* como recurso renovador de las viejas formas. Antonio es Franco y más concretamente lo que Alejandro Yarza denomina "el reciclaje de la historia" .

Gloria y sus metáforas

En el cine –como lo señala Martin- la metáfora supone la yuxtaposición de dos imágenes cuya confrontación debe producir en la mente del espectador una idea. Por lo general, el rostro humano es el término de comparación y los animales y otros elementos son el objeto de comparación . En *¿Qué he hecho yo para merecer esto?*, hay varios ejemplos de estas metáforas con respecto a Gloria.

El combate

Una de las primeras metáforas la tenemos al principio de la película. Gloria entra uno de sus lugares de trabajo, el centro de artes marciales, y la primera toma siguiente que se nos muestra es la de varios practicantes de kendo llevando a cabo sus rutinas, que consiste, en ese momento, en una suerte de descarga emocional agresiva en la que los participantes saltan y se enfrentan sosteniendo palos de madera entre sus manos. La imagen que sigue a esta es la de Gloria limpiando el piso y seguidamente la toma vuelve a mostrarnos a estos hombres en su faena. ¿Qué se puede asimilar? Una fuerza masculina tiene a Gloria oprimida en el piso, sirviéndole. Posteriormente, puede decirse que el efecto es al contrario, se nos muestra a Gloria limpiando y luego nuevamente a estos hombres gritando y enfrentándose con gestos agresivos. La agresividad que muestran estos hombres, bien podría representar toda la agresividad contenida que tiene Gloria.

El moldeador real

Otra de las metáforas contenidas en la película la encontramos en la escena en la que se sugiere que Gloria "vende" a su hijo menor al odontólogo en un corrompido "proceso de adopción". Vendiéndole su hijo al doctor, Gloria tendrá una carga económica menos y obtendrá un ingreso extra que le permitirá darse un lujo. La toma siguiente a esta "negociación", muestra una caja que contiene un moldeador de pelo cuya marca es "reina". Se nos dice, entre líneas, que Gloria será más "reina" en términos de menos escrupulosa y, por ende, más próspera. La toma siguiente al primer plano del moldeador nos muestra a Gloria llegando a casa con el producto en la mano.

La maternidad salvadora

Quizá una de las metáforas más importantes para el objeto de nuestro estudio se da en una de las escenas finales de la película. Después de percatarse de que está completamente sola en casa. Gloria se asoma por el balcón de su apartamento (la toma subjetiva en picado nos muestra que está en un piso alto) y comienza a mirar hacia abajo y hasta a balancearse hacia delante, indicando un intento de suicidio. En principio, esa superficie a la que piensa lanzarse está vacía, como vacía está ahora la propia vida de la protagonista. Súbitamente, entra a ese cuadro vacío su hijo menor, Miguel, quien la saluda desde abajo. Gloria desiste de la idea. La siguiente toma nos muestra madre e hijo frente a frente reconciliándose y luego abrazados. De esta forma, Miguel se convierte en la salvación de Gloria, más concretamente, la maternidad es esa condición que impide su muerte.

Gloria y el color

El vestuario de Gloria es realista, no posee ningún accesorio fuera de lo común. No obstante, y partiendo de que el color refleja el drama interno de los personajes, y tomando en cuenta la importancia que tiene para Almodóvar el color, podemos percatarnos de que los tonos de la ropa que usa Gloria durante toda la película son casi siempre oscuros, opacos y pésimamente combinados. Predomina, sin embargo, el verde del que siempre se ha dicho que simboliza la esperanza. Es quizás un intento del director de decir que, entre todos los tonos negros y marrones (presentes principalmente en los abrigos de Gloria) están estos verdes advirtiéndolo, quizás, que no todo está perdido.

Gloria y el surrealismo

De Luis Buñuel, uno de sus grandes inspiradores, Almodóvar toma el surrealismo y lo reinventa. En *¿Qué he hecho yo para merecer esto?*, este recurso coquetea con el elemento moral de los personajes. Ciertos diálogos parecen irreales para la idea que universalmente se maneja de la relación de una madre con su hijo. Un buen ejemplo de ello lo tenemos en las siguientes líneas, pronunciadas por Gloria y su hijo pequeño Miguel, (quien puede tener unos 10 años), cuando éste llega a casa, haciendo su primera aparición en la película:

- **Miguel:** Hola mamá.
- **Gloria:** ¿Crees que son horas?
- **Miguel:** Estaba haciendo los deberes con Raúl.
- **Gloria:** Has estado acostándose con su padre, como todos los días.
- **Miguel:** ¿Y a ti qué te importa? Soy dueño de mi cuerpo. ¿Qué hay de cena?
- **Gloria:** Nada. ¿Qué quieres que haya?, a estas horas y a fin de mes. Si eres dueño de tu cuerpo, aprende primero a alimentarle por ti mismo. Ya que te acuestas con ese tío, por lo menos que te dé de cenar. ¡A ver si te espabilas y aprendes a buscarte la vida! (Tomado de los diálogos de *¿Qué he hecho yo para merecer esto?*).

No está esta conversación a la escala irracional de lo que le ocurre a Gloria con Vanessa, la hija de su vecina, La Juani. Al final de la película, Gloria decide empapelar el apartamento donde vive con su familia y La Juani le pide que cuide a Vanessa mientras ella sale. Gloria le ofrece a la niña alguna distracción mientras ella hace lo suyo y la pequeña se ofrece a ayudarle empleando sus poderes telekinéticos. Rápidamente se insinúa entre efectos especiales y las expresiones de Vanessa que la niña, en efecto, está empapelando la cocina moviendo todo sólo con accionar su mirada. Puede leerse como un recurso expresivo para significar que otra de las cosas que puede salvar a Gloria de su deprimente rutina es la "magia".

Gloria y el neorrealismo

¿Qué he hecho yo para merecer esto!!, ha sido calificada por parte de la crítica como una "comedia neorrealista", con sus orígenes en otro de los grandes inspiradores de Almodóvar: Roberto Rossellini. El manchego hace la respectiva aclaratoria en torno a este punto en el mencionado libro de Nuria Vidal:

"Hago una apología de esta ama de casa, pero la presento tal cual, con sus cualidades y sus defectos. Es una heroína cuyas propias deficiencias son producto del ambiente donde vive. Ella es víctima de sí misma. En ese sentido, hay una apariencia neorrealista engañosa, y en eso me gusta que la confundan con el neorrealismo, porque la intención sí es la misma, pero técnicamente no tiene nada que ver. Uno de los principios fundamentales del neorrealismo, además del interés de retratar la sociedad tal cual, específicamente la parte de la sociedad que vive peor y es más injustamente tratada, es que sale a la calle. Los neorrealistas pasaron del artificio del estudio y salieron a la calle para 'naturalizar' y dar sensación de realidad, acercándose de ese modo a lo supuestamente auténtico. El neorrealismo sacó las cámaras a la calle porque quería fotografiar la vida de verdad. Y eso es mentira, porque el cine no es nunca la realidad. (...) A diferencia del neorrealismo, *¿Qué he hecho yo...* está rodada en un 80 % en estudio, en decorados (...) únicamente los exteriores se rodaron en el barrio La Concepción".

Carlos Polimeni menciona sobre la condición "real" de Gloria lo siguiente:

"Gloria está narrada en un contorno reconocible, el de la clase social de la que proviene el director. Almodóvar no dudó en saquear el repertorio de frases de su madre o los vestidos de sus hermanas a la hora de proponer a Maura la composición de su personaje. 'Era importante que ella usara ropa usada y extremadamente fea', ha dicho. Esa apuesta no era sólo estética, sino también ideológica: una historia de opresión de clase debía ser narrada sin lujos ni artificios. Como en todas sus películas anteriores, el consumo de drogas es tratado como algo frecuente, sólo que ahora el adicto es un ama de casa, que se automedica para poder soportar su vida".

En torno al carácter neorrealista de *¿Qué he hecho yo para merecer esto!!* Antonio Holguín arguye:

En *¿Qué he hecho yo para merecer esto!* hay una representación general de la familia, siendo el neorrealismo su punto de referencia. El padre, emigrante con sueños imposibles; la madre, ama de casa que hace horas extras como asistente para sacar adelante a su familia. Los hijos no cifran la ilusión que se les ofrece, uno conoce ya las drogas y 'pasa' del colegio, y el otro, homosexual precoz, terminará por quedarse con su madre. Y por último el personaje de la abuela representa el desencadenamiento de la vida urbana y la vuelta a las raíces (ole mi niño). Frente a ellos la representación

antagonista de la burguesía. El escritor frustrado, su hermano, un psiquiatra neurótico y su esposa, cleptómana. Sus relaciones familiares se basan en el uso y abuso de sus necesidades. Juani, la madre de Vanessa, representa la intolerancia y la incultura” .

Gloria y Hitchcock

Almodóvar es un confeso admirador del fallecido Alfred Hitchcock, quien fuera llamado “el maestro del suspense”. En *¿Qué he hecho yo para merecer esto!!*, el realizador hace una referencia a la película *Cordero para cenar* (en inglés *Lamb to the Slaughter*, de 1958), del laureado director. Específicamente en la escena en la que, minutos antes de matar a su marido, Gloria prepara la cena, que, como posteriormente se deja ver es una pata de jamón. Como se sabe, Gloria asesina a Antonio dándole un fuerte golpe con la pata de jamón (que tenía, prácticamente, a la mano), después de que éste la golpeará en la cara. En *Cordero para cenar*, una esposa espera a su esposo para cenar una pata de cordero y termina matándole con la misma. En resumen, aparte de hacer un “guiño” almodovariano al cine de Hitchcock, la escena sirve para recrear una escena que ya ha sido montada dentro del género suspenso, describiendo, por adelantado, el desenlace de la relación de Gloria con su pareja.

Gloria moderna y *underground*

Si bien en Gloria el mal gusto está a flor de piel, su carácter “moderno” puede radicar en su condición de toxicómana. No es común observar a un ama de casa tradicionalmente amargada ahogar sus penas en el consumo excesivo de tranquilizantes y las aspiraciones de detergentes y pegamentos. Esta característica “de vanguardia”, si cabe el término, corresponde con el estilo temático de Pedro Almodóvar, un hijo más de eso que la prensa española llamó La movida madrileña y en la que el manchego nunca se vio totalmente inscrito, a pesar de reconocer de que él, ciertamente, hacía planteamientos “muy modernos” en sus películas. Acá dicha modernidad consistía y consiste en insertar realidades “oscuras” (entiéndase drogadicción, prostitución y homosexualismo) en contextos cotidianos y tradicionales. Completan la adicción de Gloria, precisamente, una vecina prostituta, un hijo traficante de drogas y otro homosexual.

Gloria y el *kitsch*

La llamada "moda del mal gusto" es omnipresente en los contextos de *¿Qué he hecho yo para merecer esto?* En su libro *Pedro Almodóvar y el kitsch español*, Carlos Polimeni señala que fue justamente el *kitsch* lo que marcó la relación inicial de Almodóvar con el cine y que el estado en que al director le interesa esta estética es en su omnipresencia en las casas de los pobres y necesitados. Queda en evidencia en esta película en la que no faltan las figuritas de cerámica, peluches y muñecas y un recargado papel tapiz como adornos de la casa en donde todo le sucede a Gloria. Almodóvar es citado por Pedro Holguín en su libro *Pedro Almodóvar* en relación a esta estética de la película:

"El mundo del ama de casa de extracción social baja siempre me ha interesado porque tiene que ver mucho con toda la iconografía del mundo pop, que ya sabes nace cuando los objetivos de consumo se muestran de un modo artístico (...) Es como el reverso de las comedias de Doris Day y Rock Hudson, en las que el mundo del hogar se convertía en un paraíso en el que los electrodomésticos les ayudaban a ser muy felices. En mi película, por el contrario, los frigoríficos son enanos, no tienen casi luz y cuando los abres, lo único que encuentras es una lata de sofrito pasada de fecha".

Polimeni agrega otra característica *kitsch* de la historia: "En *¿Qué he hecho yo para merecer esto?* (...) el humor negro del relato muchas veces lleva al espectador a reírse de hechos y situaciones que para la protagonista son trágicas. He aquí una postulación *kitsch* por excelencia: reírse de la desgracia ajena". Ciertamente, para el espectador, y gracias al humor negro como recurso, la tragedia de Gloria llega a ser "risible".

Gloria y sociedad

En *¿Qué he hecho yo para merecer esto!!*, hay una descripción de un desarmónico núcleo familiar que termina transformándose en una nueva concepción de la familia. La resolución de la trama nos muestra a un cuadro familiar compuesto por una madre asesina y toxicómana en compañía de un hijo, de unos 10 años, de conducta homosexual. Es lo que Alejandro Yarza llama el desmantelamiento de "las estructuras tradicionales de la familia para reconstruirlas de acuerdo a unos parámetros diferentes", el autor agrega que:

"La película hace un énfasis constante en el consumo, en el dinero y en la red de relaciones sociales y afectivas que se establecen a través de él. En casa de

Gloria todo gira en torno al dinero, o más precisamente a su falta. *¿Qué he hecho yo...* entiende la familia como célula económico-social en la que las relaciones de sus miembros reproducen las relaciones de intercambio económico del espacio externo(...) Este énfasis en unas relaciones interpersonales radicadas por el poder del dinero llega a su máximo extremo en la escena en que Gloria negocia la adopción de su hijo homosexual con el dentista para ahorrarse el coste de su mantenimiento”.

En torno a la naturaleza consumista de Gloria, el realizador explica a Nuria Vidal que:

“Lo malo de la sociedad de consumo para una mujer como Gloria es que no puede consumir. Ella no está en contra del capitalismo, lo que pasa es que no tiene dinero para disfrutar de todo lo que la sociedad de consumo le ofrece” .

Esto último queda ejemplificado en la secuencia de la película en la que Gloria recorre una avenida con su vecina La Juani y la cámara las toma desde adentro de los establecimientos, dejando clara una suerte de cámara subjetiva de las vitrinas que “ven” a distancia a ambos personajes. Por su parte, Antonio Holguín tiene una calificación especial sobre el enfoque sociológico de la cinta:

“La génesis de este film se encontraba ya en las primeras películas del director, con un tema que nunca había sido tratado antes en el cine: la figura del ama de casa que ejerce de asistente. Figura que situada en su contexto familiar y social, queda reivindicada socialmente, haciendo un alarde de causa feminista en su grado más alto”.

Ramón Bazó, jefe de Cine-Arte del Centro de Arte de Maracaibo Lía Bermúdez, y estudioso de la obra de Almodóvar, sobre lo que representa el personaje de Gloria, socialmente, comenta:

“En *¿Qué he hecho yo para merecer esto!!*, nos encontramos con la figura simbólica de una madre ‘tolerante’ y que tiene que convivir con unos hijos que son los personajes característicos de la sociedad postdestape madrileño: homosexuales y drogadictos, entre otros. Esta madre neurótica deberá no solo sobrevivir a los conflictos en el film sino que deberá salir airoso a todos ellos y quizás se convierta, acaso, en la representación de la madre española que debe criar-convivir a estos nuevos ciudadanos. Esta madre, a su vez, pasa a ser la organizadora del mundo”.

Gloria frente al televisor

En esta, como en casi todas las historias de Almodóvar, el televisor está presente tanto como la familia. Carlos Polimeni, resalta que siempre hay, en el cine del manchego, una crítica constante a este medio. En este caso, la parodia es el recurso para reinventar un clásico comercial de corte "romántico". Luego de un diálogo entre Gloria y Antonio en el que la primera le pide dinero para varios asuntos del hogar y este apenas responde con gesto malhumorado, la toma que sigue nos muestra a una mujer de perfil que narra la celebración de su primer aniversario de casada:

"Nos acostamos tarde y habíamos bebido un poquitín de más. Hicimos el amor una docena de veces, muy satisfactoriamente, por cierto. A la mañana siguiente, yo estaba molida y no veía el momento de levantarme. Pero él se levantó. Movido, supongo, por el amor que sentía por mí, para prepararme una taza de café El café" (Tomado de los parlamentos de *¿Qué he hecho yo para merecer esto?*).

En este momento, el sujeto en cuestión, después de preparar el café, se tropieza con un zapato de quien narra la historia y cae junto a la bandeja en donde traía el café que cae sobre el rostro de ella, trágicamente. "Nunca olvidaré esa taza de café", culmina la narradora, a quien se toma en un primer plano con la mitad de la cara quemada. El plano siguiente es de Gloria pasando la mopa en la entrada de su casa. Se desmitifica, de esta forma, la realidad "mágica" de los comerciales de televisión y de paso se le compara, seguidamente, con la realidad de una familia de clase baja, encabezada por una mujer infeliz, de cuyo marido sería impensable que la atendiese, más sí que la agrediera y no de manera involuntaria.

Gloria es la bien pagá

Como es usual en el cine de Almodóvar, la música se convierte en un elemento narrativo de gran importancia. Nos centraremos específicamente en un tema de la banda sonora: *La bien pagá*, interpretado por Miguel de Molina. Sobre el mismo, Almodóvar explica a Nuria Vidal el por qué de su inclusión en el *soundtrack*:

"La primera razón de poner *La bien pagá* es que es una canción que me gusta mucho. Aparte de que la película podría llamarse irónicamente así, porque Gloria es la mujer peor pagada del mundo. Si hay alguien que no reciba nada a cambio de todo lo que hace es ella. La canción está puesta en paralelo a una secuencia muy importante. Cuando ella está en la habitación,

se supone que haciendo el amor con su marido. El tiene un orgasmo y ella nada. A él le importa un comino y la deja. En ese momento se oye la bien pagá”.

La letra de la canción dice:

*Ná te debo, ná te pido,
Me voy de tu vera, olvidame ya
He pagao con oro tus carnes morenas,
No maldigas, paya, que estamos en paz.
No te quiero,
No me quieras,
Si tú me lo diste yo ná te pedí
No me eches en cara que tó lo perdiste
También a tu vera, yo tó lo perdí.
Bien pagá, si tu eres la bien pagá,
Porque tus besos compré,
Y a mí te supiste dar
Por un puñao de parné.
Bien pagá, bien pagá, bien pagá
Fuiste mujer.*

Toda una ironía que alude a la relación económica que mantienen Gloria y Antonio, signada por la escasez. Al principio de la historia se da a entender que Antonio vivió en Alemania. Fue allí donde conoció a su gran amor: la cantante Ingrid Muller. Lo cual en cierta forma se relaciona con el hecho de (como lo dice la letra) el haya “perdido todo” por culpa de Gloria, quien debe esforzarse para ayudarlo con el presupuesto familiar y, además, le atiende en todo lo que necesite.

Pero a propósito de Alemania encontramos otro tema que se transforma en un elemento que, se puede decir, “separa”, aún más, a Gloria de su marido; se trata de *Nur nicht ans liebe weisen*, cantado por Zarah Leandes. El tema nos presenta a Antonio, por primera vez, coreándolo en su taxi, tiene claras alusiones a su carácter “nazi”, y además es evidente que le recuerda a su viejo amor germano: la cantante Ingrid Muller. En dos de las escenas Antonio escucha la canción gracias a un pequeño reproductor: en la primera, Gloria se encarga de apagar el aparato de mala gana, consciente del personaje que evoca la melodía. En la segunda se trata de la escena en la que Antonio se dispone a salir con Muller. Mientras se termina de afeitarse la barba en el baño, llama a Gloria y le pide que le planche una camisa. De fondo se escucha la melodía mencionada, Gloria la apaga inmediatamente y Antonio la vuelve a poner. Después de la escena del crimen, cuando la policía se encuentra

investigando el caso en el apartamento de Gloria, ésta le ofrece un caldo de pata de jamón al jefe de la policía (que cabe decir es el hombre con el que mantiene el encuentro sexual al principio de la película), de fondo se escuchan, nuevamente, y por unos instantes, los acordes de *La bien pagá*.

Gloria y Francisca

¿Cómo comparar a Gloria con Francisca Caballero, la madre de Almodóvar? A través de la característica que más maravillaba al manchego que tenía su progenitora y que él recuerda desde su más tierna infancia: la capacidad para mentir, para hacer las veces de actriz en una situación cotidiana. En el caso de Gloria este histrionismo innato sale a la luz después del asesinato de Antonio. Su primera representación ocurre cuando –después de haber matado a su marido- Gloria llega con Cristal al apartamento y la segunda se impresiona y llora por el cadáver del hombre en la cocina. Gloria, consciente de lo que había hecho, no repara en simular una impresión igual o mayor a la de Cristal cuando, supuestamente atónita dice: “¡Antonio!”. Posteriores habilidades actorales las vemos en el interrogatorio que sostiene con la policía. Sugiere que lo de Antonio ha sido una venganza de un delincuente que recién le había robado en su taxi, “hay gente tan mala”, comenta. El clímax de su “interpretación” se da cuando, estando bajo el mismo interrogatorio policial, se posa sobre el zapato del oficial, Dinero, el lagarto, el cual había sido “el único testigo” del asesinato y que además tenía sobre su piel gotas de sangre de Gloria, que cayeron sobre él en el momento en el que Antonio la golpeó. Con lo cual el animal se convierte también en la única evidencia del crimen. Mientras Gloria ve que camina sobre el zapato del investigador casi llora, usando su verdadera angustia por la presencia del lagarto para reflejar un supuesto “dolor” por la muerte de su esposo.

Cabe agregar que Francisca no es la única explícitamente reflejada; el mismo Pedro Almodóvar está, un poco, en la piel de Miguel, el hijo menor de Gloria, a quien puede verse, en una de las escenas, rodeado de afiches del Hollywood de antaño y con un libro de arte en su mesa de noche. Toda una alusión a lo que comenzaba a ser la afición del realizador desde su más tierna infancia.

Gloria desde el melodrama

El cineasta venezolano César Cortez, apasionado estudioso de la filmografía almodovariana explica, en una entrevista para este ensayo, que: Pedro Almodóvar se ha tomado para sí la licencia de reinventar el género del

melodrama. "Lo que hace el señor Almodóvar es un cruce entre la telenovela tropical y esa otra raíz de él, que es el señor Buñuel. Esto trae como resultado lo que se puede definir como una telenovela subrealistode. Para comprobar este carácter telenoveler de los filmes de Almodóvar se puede improvisar un ejercicio interesante: escribir las sinopsis de sus películas como si se tratase de una novela rosa de Caridad Bravo Adams, Delia Fiallo o Corín Tellado". Dicho esto, procedemos a improvisar el ejercicio para los lectores de esta investigación.

Amor de madre

Esta es la historia de una humilde mujer de servicio que sufre el desamor de su marido y la desconsideración de sus hijos. Se trata de Gloria, una dama apocada física y mentalmente por las penurias de la vida. Su único fin es complacer a su familia y sin embargo ésta le paga con odios, traiciones, rencores y abandono. Gloria está unida sentimentalmente a Antonio, un hombre machista y egoísta que sólo le propina insultos y reclamos. Pesa entre los dos un fantasma del pasado: la cantante alemana Ingrid Muller, quien fuera el amor primaveral de Antonio en tierras germanas. Ese fantasma se aparece cada vez que Antonio coloca una y otra vez aquella vieja melodía que le recuerda a Ingrid y que hace pasar a Gloria de la cólera al eterno sufrimiento. La necesidad toca a la puerta de Gloria una y otra vez, hasta hacerla llegar al límite de la desesperación. Un mal día, embotada por la crisis económica que la invade, Gloria decide, abruptamente, vender a su propio hijo. Esta terrible resolución no mejora las cosas en su casa. Su otro hijo ha tomado el mal camino de la vida, está inmerso en el mundo de las drogas. Su suegra todo el tiempo la condena y su marido prepara la más terrible traición que haya podido imaginarse: una gran estafa que le permitirá reunirse con el amor de su vida: Ingrid Muller.

-
- **Antonio:** ¡Gloria, ven!
- **Gloria:** ¿Qué pasa?
- **Antonio:** Esta tarde no trabajo
- **Gloria:** ¿Y eso? ¿Os ha tocado la lotería?
- **Antonio:** Llega Fran Muller y tengo que ir a recogerla. Plánchame la camisa.
- **Gloria:** (Molesta) ¿Y qué vas a hacer con ella?, ¿Dónde te la vas a llevar?
- **Antonio:** Le daré una vuelta por la M30, le va a gustar (sonríe).
- **Gloria:** (Se le queda viendo molesta).
- **Antonio:** Plánchame eso que tengo prisa.
- **Gloria:** ¡Te lo planchas tú!
- **Antonio:** ¿Qué te pasa? Gloria, que no quiero discutir (Tomado de los diálogos de *¿Qué he hecho yo para merecer esto?*).

Gloria huye a la cocina a pelar una cebolla para preparar la cena. Antonio la busca y le pega la camisa por la cara y le ordena que se la planche, Gloria le devuelve el gesto y Antonio, en un ataque de ira le suena una cachetada a Gloria que le hace sangrar el rostro. Aterrada e indignada Gloria le dice: "¿Cómo se te ocurre venir a ponerme las manos encima?". Inmediatamente y en defensa propia, esta madre solitaria golpea a su enemigo y le mata con una pata de jamón, la misma con la que esa noche iba a cenar toda la familia. ¿Qué será ahora del destino de Gloria? ¿La esperan las rejas de la cárcel? Después de haber cometido un acto de lo que ella considera su propia justicia, ¿le espera un infierno? No. No todo está perdido. Extraña y milagrosamente, la policía no logra descubrirla y no tiene más testigos que un pobre lagarto que fue asesinado brutalmente. Su suegra y su hijo mayor se marchan al pueblo después de la tragedia y Gloria, queda sola en su apartamento a punto de cometer una locura.

Cuando va acercándose al balcón de su apartamento, sólo una idea pasa por su mente: la muerte. Pero no todo está perdido, mientras mira al vacío, aparece de la nada un angelito que puede ser su salvador: su hijo menor Miguel, al que Gloria había vendido en medio de su crisis económica. La maternidad la ha salvado.

- **Gloria:** ¡Miguel!
- **Miguel:** Hola mamá, me enteré de lo de papá. ¿Cómo fue?
- **Gloria:** En la cocina, se dio contra la pila y se desnucó. Pensaba ir a decírtelo un día de estos pero es que no quería que sufieras.
- **Miguel:** Mamá vengo a quedarme. Esta casa necesita un hombre. ¿Papá me echó mucho de menos?
- **Gloria:** Tenía tanto trabajo que ni siquiera se dio cuenta de que no estabas. Pero, yo sí te eché mucho de menos. (Se abrazan, Gloria solloza). Me alegro mucho de que hayas vuelto. (Tomado de los diálogos de *¿Qué he hecho yo para merecer esto?*).

Ciertamente sin los matices "negros" (reflejados en el libertinaje sexual, las drogas y el asesinato) bien podría pertenecer esta historia al género rosa de la literatura. ¿Qué es lo que tiene y no tiene Gloria de personaje melodramático? ¿Cómo se da la reinención del personaje de la madre en el melodrama almodovariano? César Cortez retoma la palabra:

"En el melodrama tradicional la figura de la madre es sacrosanta. Y Gloria, no es precisamente una santidad, pero su historia sí es un dramón (sic) moral vestido de provocación, de estética *kitsch*. Almodóvar practica el antimelodrama; una vez montado en la idea del melodrama sobre la madre abnegada le cae a porrazos. Y presenta a una madre que, además de

abnegada por madre, es una 'pilla': se permite tener aventuras sexuales, se droga y termina matando al marido. Otro elemento que toma Almodóvar del melodrama es esa característica de darle a cada personaje el rol de un sentimiento. ¿Qué es Gloria? La desesperación. Durante toda la historia Gloria representa a ese sentimiento de principio a fin. Hasta que llega el final y se convierte en La esperanza".

Manteniendo la relación de Gloria con las características de la madre melodramática, propia de la telenovela, podemos afirmar, basados en lo que dice José Ignacio Cabrujas en su libro *Y Latinoamérica inventó la telenovela*, lo siguiente:

- En el melodrama telenoveleros los personajes se dividen en buenos y malos: Por lo general, la protagonista es la buena de la historia. Lo de "buena" está a su vez asociado, como se ha visto reiteradamente en las producciones latinoamericanas de esta categoría, a las heroínas etéreas, incapaces de inmoralidades, especialmente, vírgenes sexualmente hablando y, usualmente también, bellas, víctimas del resto de elenco de la historia, hasta de su propio galán. Gloria no es, precisamente, bella, ni moralista, tampoco tiene un galán, sino un marido prepotente en su lugar del cual, ciertamente, es víctima, a pesar de que al final de la historia se convierte en victimaria.
- En el melodrama prevalece el triunfo del bien sobre el mal. Los finales son felices. En esta historia, Gloria triunfa, pero no haciendo el bien. Sin embargo, puede intuirse que el final es feliz: madre e hijo se abrazan y se manifiestan estar complacidos de estar juntos.
- En el melodrama prevalece la historia de amor de pareja. Los amores secundarios son los de madre e hijo o hermano a hermana, etcétera. En *¿Qué he hecho yo para merecer esto?*, la pareja termina protagónica, después de presentarnos varias historias conectadas en un núcleo familiar, termina siendo conformada por Gloria y Miguel: madre e hijo. La madre le roba el puesto a la heroína tradicional y el hijo al galán.
- En el melodrama, la música coexiste con la historia original para enfatizar los sentimientos de los personajes. Claramente, la tragedia de Gloria queda ironizada con el tema *La bien pagá*, cuando queda insatisfecha sexualmente por su marido. Y condenada por el tema *Nur nicht ans liebe*

weisen, el cual le recuerda a su más cercana rival: Ingrid Muller, el verdadero amor de Antonio, su marido.

- El melodrama no apela a lo racional, sino a los sentimientos más elementales. Este es el punto quizás más cercano a la tragicomedia de Gloria: se dan situaciones inverosímiles que, además de estar llenas de sentimentalismo, apelan más bien por el surrealismo. Gloria, como se muestra al principio de este análisis, y como se muestra al principio de *¿Qué he hecho yo para merecer esto?*, es un personaje que puede pertenecer a la ficción, propia del cine, o a la (cruda) realidad.

El realizador explica a Nuria Vidal lo siguiente sobre el personaje protagonista de *¿Qué he hecho yo para merecer esto!!*

“(Gloria) va tan rápida, tan frenética que no se entera de nada de lo que la rodea. (...) Se ha convertido en una máquina. Por eso el momento más patético es cuando se despide de su hijo y la abuela. Si se supone que esta película cuenta la liberación de esta mujer, es en este momento cuando está plenamente liberada. Ya no tiene la carga de los hijos (...) ha matado a su marido y no ha pasado nada, está sola y tranquila en su casa, sin nada que hacer porque todo está limpio. Ese es su momento de mayor soledad. Lo peor de la vida que ha llevado no es la vida en sí, sino que no ha tenido tiempo de darse cuenta de que no tenía vida propia. (...) por eso llega el hijo pequeño. La vida vuelve a tener sentido para ella. (...) Con la vuelta del hijo se da un poco el tono del melodrama. Las cosas siguen siendo igual de horribles pero hay un punto de partida nuevo. (...)”

« Mis films son amables. Se tienen que entender como una broma, porque a veces es más sencillo decir las cosas así, por lo menos para mí”, comenta Almodóvar en el libro de Vidal.

BECKY, LA MADRE REDIMIDA

¿De qué está arrepentida Becky del Páramo, la madre protagónica de *Tacones Lejanos*? De haber abandonado a su hija Rebeca por afianzar su carrera de cantante en el extranjero. Nuevamente el contexto es el Madrid contemporáneo de principios de los noventa (época en que fuera estrenada la película). Victoria Abril hace las veces de Rebeca, la hija abandonada. Marisa Paredes es Becky, la madre que regresa del extranjero para morir en su país (le han diagnosticado una enfermedad terminal) y para reencontrarse y hacer las paces con su hija, quien ahora es la narradora de noticias en un canal del que es dueño su esposo Manuel. Este último pasa a ser una manzana de la discordia entre madre e hija: retoma una relación sentimental que tenía con Becky y causa la ira de Rebeca, quien lo mata y por ello termina yendo a prisión. La libera su madre en una suerte de acto de redención, antes de morir. El juez Domínguez es testigo, a partir del crimen, de esta conflictiva relación familiar e, inesperadamente, comienza a formar parte de la familia: travestido como la *drag queen* Letal, deja embarazada a Rebeca en una aventura sexual que mantuvieron ambos en el camerino de este sujeto, a quien esta hija abandonada iba a ver actuar porque le recordaba a su madre, que estuvo ausente durante 15 años.

Explicada por Almodóvar

En el sitio web www.clubcultura.com, Almodóvar explica el desarrollo del guión de *Tacones Lejanos*.

“La idea de *Tacones Lejanos* nace del guión de un cortometraje que escribí mientras preparaba ‘*Átame*’. Me desespera tanto la preparación de un rodaje que casi siempre, para evadirme, improviso sobre el papel historias caprichosas que después acaban convirtiéndose en el guión de alguna película. Es un modo de serle infiel a la historia que tengo entre manos, pero sobre todo me distrae de las inclemencias del período de preproducción. En el corto sólo narraba la parte que se refiere al telediario. No soy un buen espectador de televisión, de hecho es un medio que odio. Lo que hace Rebeca en el telediario yo lo había soñado muchas veces, una locutora que después de dar la noticia de una muerte se confiese autora y explique con toda naturalidad los detalles. De todos modos, para mí no es ese el momento culminante de la escena (cuando dice ante el estupor de la cámara, del regidor, de los técnicos de control, de su madre que la está viendo, de todos los espectadores españoles, que ella es la asesina de su marido) sino cuando echa mano del bolso y mirando siempre a la cámara como si fuera una amiga

o un psiquiatra, reconoce con toda naturalidad (y dolor) que después de matar a su marido ella se siente sola y que matándole no ha matado el amor que sentía por él”.

“El personaje de la madre me resultaba más asequible. No es una madre ejemplar, ni abnegada, pero su heroico gesto del final la redime de todas sus imperfecciones y conquista fácilmente el corazón del espectador-interlocutor. El tercer personaje, Femme Letal y el Juez Domínguez, tampoco es un modelo de conducta. Con la edad voy descubriendo que me siento más cerca de los personajes complejos e imperfectos. Siempre que sea capaz de explicar en qué consisten sus imperfecciones, lo cual equivale a explicarles como seres humanos. Mi reto como guionista y director consiste en hacer diáfana su complejidad, que uno pueda leer en sus ojos y en sus palabras las razones que inspiran sus actos. He intentado contar de un modo lineal una historia que no lo es en absoluto, ni siquiera el guión lo es. En el guión el tiempo está fragmentado y sólo a partir de la mitad la historia fluye en un curso paralelo al del tiempo.

“Aunque ocurren dos asesinatos mi intención no era describir cómo se llevaban a cabo, ni aprovechar la tensión y la intriga propia de una historia con crímenes. Quería contar el efecto de esas muertes en los personajes y cómo instrumentalizaban su alternativa culpabilidad o inocencia a favor de sus propios intereses. He rehusado juzgar a los personajes, permitiendo que sean ellos mismos los que se juzguen, se castiguen o se perdonen. La justicia, si es que existe, no se ejerce en los tribunales, sino en el fondo de la conciencia de los individuos y se expresa con un lenguaje propio, el lenguaje del dolor y de la pasión. Rebeca y su madre actúan de espaldas a la ley de los hombres y de la de Dios (un dios católico como lo entendemos en España). Yo confío más en la fragilidad del individuo y su imperfecta naturaleza que en las instituciones”.

Becky desde el lente

- **Rebeca:** ¿Has visto *Sonata de Otoño*? Es la historia de una famosa pianista que tiene una hija muy mediocre. Una historia como la nuestra. Un día la madre va a visitar a la hija, ya casada, que también es aficionada al piano. Después de comer la madre le pide que interprete algo para ella. A la hija le da un apuro. Ante la insistencia de la madre cede y toca muy nerviosa un preludio de Chopin. Cuando termina la madre, por cumplir, le dice que lo ha hecho muy bien, pero no puede evitar sentarse al piano ella también, para darle algunos consejos. Y no hay nada más humillante para la hija que escuchar aquellos consejos. Porque lo que la madre le está diciendo es: eres una negada. ¿Cómo te atreves a poner tus dedazos sobre esta partitura sublime?, ¿Cómo puedes pensar que

mi sensibilidad lo va a soportar? Eres demasiado vulgar para imitar uno solo de mis gestos al piano. No has nacido para esto y aunque ensayaras millones de años no conseguirías ser una pálida sombra de lo que yo soy. Tu imitación para mí no es un homenaje sino un insulto.

- **Becky:** No sé de qué me estás hablando.
- **Rebeca:** Me he pasado la vida imitándote. Desde que nos separamos e intentado competir contigo en todo. Y sin ningún éxito. Sólo una vez conseguí ganarte, ¡una! Con Manuel.
- **Becky:** Con Manuel perdimos las dos.
- **Rebeca:** Sí, pero fui yo quien se casó con él no tu. Pero tuviste que venir para demostrarme que podías quitármelo si querías. Yo lo sabía, pero tú tenías que demostrármelo.
- **Becky:** (Baja del pedestal): Perdóname Rebeca, sé que me he portado muy mal contigo, pero ¿qué puedo hacer ahora?
- **Rebeca:** Ahora sólo puedes escucharme.
- **Becky (se sienta, baja):** Tú dirás.
- **Rebeca:** Desde pequeña yo sólo fui una molestia para ti. Pero, a pesar de mis insignificancias, yo me esforcé por serte útil. Porque te adoraba (Tomado de los diálogos de *Tacones Lejanos*).

En *Tacones Lejanos* Almodóvar reinventa el cine psicológico de Ingmar Bergman, (específicamente el contenido en su cinta *Sonata de Otoño*, de 1960) tiñéndolo con el rojo del melodrama y creando una madre que si bien es despiadada, obtiene su salvación espiritual una vez que decide salvar a su hija de la cárcel, culpándose de un crimen que no cometió. De Charlote (Ingrid Bergman), la madre de *Sonata...* Becky tiene lo pulcro de su imagen, y ese amor por su carrera en detrimento de su condición de madre, de la cual está huyendo constantemente. Rebeca, por su parte, se parece a Eva (Liv Ullmann), la hija de *Sonata...* en su abandono, en su soledad y constante anhelo de obtener la atención de la madre o de ser como ella, anhelo que le crea frustración. Tenemos pues a una hija frustrada y a una madre evasiva. Con respecto a la referencia que hace Almodóvar a Bergman, Carlos Polimeni señala que:

“No resultó casual, sino causal, que aquella obra maestra fuese utilizada en el guión. *Tacones...* describe un universo de psicologías destruidas por una relación rota desde el fondo del tiempo e incorpora un asesinato por el que alguien debería pagar, mezclando el drama psicológico con el policial de suspense, en una formulación audaz pero bien resuelta”.

Por su parte, Antonio Holguín agrega otras referencias a la historia cuando afirma que:

“El perfil literario de esta cinta se encuentra en la tragedia griega Electra, de Sófocles. La relación de amor-odio y abandono entre madre e hija se encontraba ya en esta obra, también y en la actualidad La casa de Bernarda Alba, de Lorca, y, en menor grado, La madre, de Simone de Beauvoir”.

Rojo pasión

La escena está coloreada elegantemente de las casas Armani y Chanel, casi siempre en rojo. El rojo, en este caso, puede simbolizar el amor. Becky regresa de México a Madrid vestida toda de rojo, simbolizando quizás su carácter de mujer apasionada (por los hombres, con quienes no ha tenido suerte). En el momento en el que Rebeca confiesa que mató a su marido, al aire en el noticiero, lleva puesto un rojo un poco más tenue que el que lleva Becky al principio. Simboliza quizás el amor de hija. En el momento en el que la policía encuentra el cadáver de Manuel, éste llevaba puesta una bata de seda roja, sugiriendo la idea del “crimen pasional”. Y he aquí otro símbolo: Rebeca mata a Manuel, un poco para matar el amor de su madre por los hombres y hacer que comience a amarla como hija. Y lo consigue: justamente a partir de la muerte de Manuel, Becky se atribuye –falsamente– el asesinato para proteger a su hija y demostrarle su amor. Mientras se confiesa en el hospital con un cura, lo deja muy claro:

- **Becky:** Ave María Purísima.
- **Padre:** Sin pecado concebido.
- **Becky:** Padre me acuso sobre todo de haber mentido. Acabo de declararme culpable de la muerte de mi yerno y no es cierto. Yo no lo hice.
- **Padre:** Entonces, ¿por qué has mentido?
- **Becky:** Para salvar a mi hija.
- **Padre:** Pero, si tu hija ha cometido una falta tan grave, sólo a Dios le corresponde salvarla a través de la confesión, no a ti.
- **Becky:** Yo soy su madre y seguro que Dios lo entenderá. En vida no le he dado nada, es justo que mi muerte le sirva de algo.
- **Padre:** ¿Estás arrepentida de haber mentido?
- **Becky:** Pues no. La verdad es que estoy muy contenta de haberlo hecho.
- **Padre:** Tu intención es buena, pero si quieres que Dios te absuelva, debes arrepentirte.
- **Becky:** Me arrepiento, Padre, de toda la infelicidad que he causado a mi alrededor.

Un recuerdo lejano

Becky aparece en escena gracias a un pensamiento de Rebeca, quien la espera en el aeropuerto. Becky es, por tanto, un recuerdo que está lejos. Durante el *flashback* que contiene el pensamiento de Rebeca, se confirma que Becky siempre superpone su imagen y su condición de pareja a la de

madre. "Uy, cuidado con el gorro", le dice a su pequeña hija cuando ésta se le lanza encima a darle un abrazo. Lo que es material para la madre, para la hija es emocional; más adelante en el aeropuerto, Becky le reclama a su hija no haberle avisado de su llegada a la prensa: "No todos los días me pongo un sombrerito como éste".

El cordón umbilical

Los zarcillos que la madre le regala a la hija cuando ésta estaba pequeña vienen a representar una suerte de "cordón umbilical", sobre todo para Rebeca, quien los conserva desde esa época como un fetiche de la madre. Cuando ambas conversan en la plaza del Alamillo (lugar que quiso visitar Becky porque era su antiguo lugar de residencia), y se dan un abrazo, se quedan enganchadas por el arete y les cuesta despegarse. Así como a Rebeca le ha costado despegarse de su madre, quien, en el momento no se percató del significado de la prenda que lleva puesta su hija.

La guitarra

Justo cuando Becky llega al aeropuerto, Rebeca la aborda por detrás y la primera no se percató de que es su hija. Antes de este torpe encuentro, puede verse una toma de la guitarra descender por el tobogán por donde cae el equipaje proveniente del avión. El estuche lleva pegada una calcomanía en la que se identifica a Becky del Páramo. La guitarra es Becky, quien no es más que su carrera artística, conforme ha vivido para ella. Se nos anticipa la "caída" de esta madre, de quien luego se nos revela que tiene una enfermedad terminal y quien finalmente muere. Posterior al encuentro madre-hija, Margarita, la asistente de Becky golpea, sin querer, a Rebeca con el equipaje, donde está la guitarra. La carrera de Becky se ha "llevado por delante" a su hija. No es fortuito tampoco que la asistente se llame Margarita y que, justamente, en la isla de Margarita, Becky le regalara a Rebeca los zarcillos que hemos denominado en este análisis como el "cordón umbilical".

El juego

Rebeca sólo tiene una forma de saber realmente quién es su madre: escuchándola detrás de las puertas (un poco jugando al "escondite"). En la segunda escena que muestra en *flashback* el pensamiento de Rebeca niña, puede verse gracias a un *travelling* lateral, primero: una zaranda (el juguete que gira por la acción de la mano del niño) y, posteriormente, una foto de Becky en el periódico en la noticia que anuncia que la artista ha recibido una

tentadora oferta de trabajo. Confrontar la zaranda con Becky, a la vista de Rebeca niña, puede darnos a entender que esta madre ha “juega con su hija”, la “marea” inventándole excusas y dándole promesas de que no se van a separar para luego engañarla y abandonarla. Cuando Rebeca detiene la zaranda con sus manos, puede escuchar la voz de su madre discutiendo con su segundo marido. Es allí donde puede percatarse realmente de quién es:

- **Becky:** Necesito volver a trabajar.
- **Alberto:** ¿Trabajar? El tiempo que te sobra empléalo en educar a tu hija, que buena falta que le hace.
- **Becky:** Mira, no metas a Rebeca en esto, ¿eh? Soy una artista, no un ama de casa.

Posteriormente, es evidente el mareo madre –hija:

- **Rebeca (niña):** Papá me ha dicho que no me voy contigo y tú me lo habías prometido.
- **Becky:** No puede ser tesoro.
- **Rebeca:** ¿Por qué? (En ese momento el padre de Rebeca las interrumpe y comienza a decirle a la niña que ella tiene que estudiar. Becky, igualmente interrumpiéndolo, toma a Rebeca por los brazos y la voltea hacia donde está ella).
- **Becky:** Mira vamos a hacer una cosa.
- **Rebeca:** Mami me estás mareando (dice en alusión al giro que le hace dar la madre).
- **Becky:** Ay perdóname, tesoro. Vamos a hacer un trato, ¿eh? Tu me dejas ir a México a hacer una película muy bonita y cuando vuelva, ya no nos separaremos más. Te lo prometo.
- **Rebeca:** No te creo (Tomado de los diálogos de *Tacones Lejanos*).

El fetiche

Letal, uno de los personajes que interpreta Miguel Bosé, travestido como Becky del Páramo representa, como bien lo indica Rebeca en sus parlamentos, el fetiche de la madre. En este sentido, el símbolo aparece con el afiche de la Femme Letal, el imitador en cuestión.

- **Margarita:** ¡Becky! ¡Hijita mira! ¡Eres tú!
- **Becky (mirando a Rebeca):** ¿Qué dice? (Camina a ver el afiche de Letal). No se me parece mucho, pero la foto sí, ¿eh? Yo me hice una igual, con las mismas plumas, la misma postura... ¿Femme Letal, la verdadera Becky? ¿La verdadera Becky no soy yo?
- **Margarita:** Claro mi hijita.
- **Rebeca:** Es un transformista que imita tu época pop.
- **Margarita:** Y tú que te creías que la gente te había olvidado...
- **Becky:** ¿Lo has visto actuar?
- **Rebeca:** Sí, es amigo mío. Cuando te echaba de menos le iba a ver a él, porque me recordaba a ti (Tomado de los diálogos de *Tacones Lejanos*).

Letal, en efecto, es la “verdadera Becky” al menos la que Rebeca quiere que sea. Todo el amor que Becky le niega a Rebeca se lo compensa Letal, quien,

como si fuera poco la deja embarazada. En torno a este fetiche, los textos de Rebeca *off the record* incluidos en www.clubcultura.com vuelven a confirmar la analogía:

“Como mamá no estaba conmigo el único modo de recuperar su presencia, de que su recuerdo no se desvaneciera con el tiempo, era imitarla. Me peinaba y me vestía como ella, no me importaba que su estilo no me favoreciera. Intenté cantar, llegué a grabar un *single* que yo misma produje y busqué trabajo como actriz en una telenovela que afortunadamente nadie recuerda. Fracasé. Con mi imitación sólo conseguí aumentar la diferencia (la distancia) que había entre las dos”.

Tal y como lo afirma Alejandro Yarza “el fetichista se niega a abandonar el espacio materno y gravita siempre en torno a él”. En la escena en la que el juez Domínguez le hace una visita a Becky, pueden verse colgados en las paredes varios afiches de la cantante y justo al lado, algunas fotos de Rebeca emulando, burdamente, las poses de su madre en tales afiches. Rebeca es pues una mala imitación de Becky o bien una parodia de la misma.

Entra también en juego, a partir del fetiche, aquí otro juego de roles: Manuel repudia la amistad de Rebeca con Letal, quien como se ha dicho, evoca la figura de su madre. Puede decirse que el marido, de alguna manera, la está separando de la idea de su madre que le genera este personaje. Tal separación sucede, además, con respecto a la verdadera Becky, de quien Manuel es amante. Sólo su muerte, como ya se ha dicho, volverá a unir a la madre y a la hija.

Una dama de la canción

- **Letal:** He tratado de imitar tu estilo, tu espíritu, eso que te hizo única.
- **Becky:** Todavía lo soy, pero he cambiado. No se puede seguir siendo una cantante pop a mi edad. Con el tiempo me he convertido en una gran dama de la canción (risas).
- **Letal:** Lo sé, pero a mí me va más lo antiguo: los pelucones, la minifalda, el plataformón... (Tomado de los diálogos de *Tacones Lejanos*).

En el diálogo anterior entre Becky del Páramo y su “alterego”, Letal, Almodóvar pone, precisamente, a dialogar, a partir del género musical y la imagen, el discurso cinematográfico presente en su obra. Con eso de que “no se puede ser una cantante pop a mi edad”, se refiere a la estética que había manejado desde sus inicios (verbigracia: *Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón*) y que, en esta cinta, se presenta un poco más “sobria”, quizás por el

subido tono dramático de la historia, un poco más exenta de “destape” que las anteriores. No obstante, el director se da el lujo de confrontar esta nueva etapa con las pasadas: “a mí me va más lo antiguo”. Y justamente en la recreación de lo antiguo se basa la banda sonora de esta película. Concretamente a través del bolero.

A Becky y Rebeca las separa la canción (la carrera de la primera). Pero a medida que transcurre la historia, las une una canción: el bolero *Piensa en mí*, original del mexicano Agustín Lara e interpretada en la banda sonora por Luz Casal. Este género musical, por excelencia, narra las penurias del despecho amoroso de pareja. Pero en este caso, se convierte en un punto de conexión de la madre con su hija y también en una suerte de acto de contrición de la madre protagonista, en medio de su sentimiento de culpa. Cuando Rebeca está en la cárcel por haber matado a su marido, Becky, quien daba su concierto de bienvenida a su patria, le dedica la primera canción. Rebeca la escucha perturbada desde el radio de unas internas en la cárcel. Uno de los estribillos del tema anticipa lo que le va a pasar a Becky:

*Cuando quieras quitarme la vida
No la quiero para nada, para nada me sirve sin ti.*

Rebeca provoca en Becky –después de que ambas mantienen la tensa discusión en el salón de la comisaría- una recaída de salud, debido a su enfermedad cardíaca. Una recaída que terminará “quitándole la vida”, como en la canción. Polimeni se refiere a *Tacones Lejanos* como una película “en tiempo de bolero”. Al respecto comenta lo siguiente:

“La historia sobre una relación enferma de una madre con una hija, construida al ritmo de una colección de boleros y viejas piezas románticas, que sonaban a declaración de principios en un mundo que santificaba lo nuevo, y en el que parecía revolucionaria la música electrónica. Para ser moderno el realizador miraba hacia atrás (...) A tal punto que podría hablarse de una revitalización del género musical *kitsch* por excelencia, a partir de allí, lo que equivale a afirmar que comenzó un período en que empezó a consumirlo sin culpas un público que antes lo consideraba una expresión cursi” .

Lo anterior mezclado con la inclusión de un drama tan denso como el que se plantea en *Sonata de Otoño* conforma una reinención; el drama psicológico de Bergman al ritmo cursi del bolero. ¿Acaso una nueva forma de concebir la figura de una madre mentalmente compleja que no deja de estar asociada, al

mismo tiempo, a las formas cursis con las que se tiende a asociar su figura en el melodrama?

Los Tacones

El nombre de la película y la constante alusión a los zapatos de Becky no quieren decir otra cosa que: "Tú no estás a mi altura y nunca lo estarás". Eso es lo que pareciera estar diciéndole Becky a su hija con sus constantes críticas a su conducta. Esta distancia comienza a marcarse desde el principio en el primer encuentro que ambas sostienen en el aeropuerto:

- **Becky:** Estás reguapa con ese Chanel, hasta te hace cintura.
- **Rebeca (Admirada):** Que va. Tú sí que estás... maravillosa (Tomado de los diálogos de *Tacones Lejanos*).

Más adelante, cuando Becky ve a Rebeca en el noticiero, a la segunda le da un ataque de risa mientras da la noticia de un asesinato. "Pero, ¿cómo puede reírse de algo así?", protesta la madre, quien presencia el incidente televisivo junto a su asistente Margarita. La altura de Becky, evidentemente superior a la de Rebeca, es aumentada en planos determinados. En la escena en la que ambas conversan en un salón de la comisaría (citada al principio de éste análisis) Becky resuelve quedarse en la parte de arriba del salón, parada en una suerte de "pedestal". Rebeca la observa desde abajo y comienza a reclamarle sus faltas, como si todavía tuviera el tamaño de aquella niña abandonada. En el sitio web www.clubcultura.com, tal y como se citara anteriormente, se incluyen textos *off the record* de Rebeca:

"Pero mamá ha vuelto, ha tardado quince años en decidirse pero por fin ha vuelto. Cuando la vi en el aeropuerto, desorientada por el continuo vaivén de maletas, envuelta en un conjunto de Armani de gasa roja y camisa blanca, experimenté la confirmación de su magnitud estelar. Al contrario que a mí, su ausencia había aumentado su fulgor, definiéndolo, concretándolo, marcando de modo natural una línea que la separaba del resto del mundo, que la separaba también de mi, su pequeña Rebeca. El tiempo había trabajado en su favor, pero en su relación conmigo parecía que ella hubiera detenido al tiempo. Cuando me abrazó y me habló sonaba exactamente igual que antes de irse, para ella yo seguía teniendo doce años, y así me sentía yo. Solo mido un metro cincuenta cm., como si su ausencia me hubiera impedido crecer".

En la escena en la que madre e hija llegan a la plaza del Alamillo a Becky se le llenan los tacones de excremento, significando, probablemente de lo que

está llena esa distancia que separa a la madre de su hija, o mejor dicho, viceversa.

El melodrama de Becky

Tacones Lejanos tiene una madre que si bien no ha sido el “modelo” de la madrecita de las telenovelas, sí forma parte de una historia con algunos elementos propios del culebrón latinoamericano: Eso de que la madre y la hija se reencuentren 15 años después es propio de este tipo de producciones. El reencuentro de la madre y la hija es pues, una de las subtramas fundamentales del drama novelero. En este caso cobra matices principales, conforme la historia principal no es la de la heroína y su galán sino la de una madre y su hija. Por otro lado, la santidad, la salvación como en la película anterior, la obtiene esta madre al final de la película, cuando se sacrifica por la libertad de su hija. Bien reza el dicho popular: “Quien se mete a redentor, muere crucificado”, como Cristo -según la Iglesia Católica- se sacrificara por la humanidad.

Becky en efecto, después de redimirse, muere. Se arrepiente de haber “causado el mal a su alrededor”. Al contrario de lo que ocurre en el melodrama tradicional, el final no es feliz, aunque, cabe decir, de alguna manera (retorcida, como es a veces retorcida la pluma de Almodóvar) que Becky, en el cuerpo de Letal, le dejó a Rebeca un hijo: otorgándole una nueva oportunidad para que se reconcilie con la maternidad, a partir de ella misma. En la última escena que mantienen madre e hija puede verse de fondo, en la habitación que las reúne, una pared pintada de azul cielo, otorgándole una atmósfera “celestial” al momento. Sobre la condición de melodrama de *Tacones Lejanos*, Polimeni explica:

"*Tacones Lejanos* es un melodrama lujoso al estilo de las películas estadounidenses de los 50, con una diva inspirada en estrellas como Lana Turner y Joan Crawford, que deberá pagar caro, haber sido, por su egoísmo de estrella, una mala madre. Pero que, al pagar caro, se redimirá, a su vez. Porque esto no es la vida real, sino una película que intenta mejorarla, dar otra oportunidad a los seres que sufren. Porque es una obra *kitsch*, es decir, una imitación del buen arte, y no arte por excelencia, puede pensarse con sorna”.

Por último, el sólo hecho de que la madre protagonista sea una estrella de la canción que se comunica con su hija a través de una melodía, le da a esta

historia todos los atributos para catalogarla dentro de lo que Cabrujas denomina, como hemos visto, "el espectáculo del sentimiento" .

MANUELA, LA MADRE HERIDA

La argentina Cecilia Roth hace las veces de Manuela, la madre protagonista de *Todo sobre mi madre*, la película número 13 de Pedro Almodóvar en la que el realizador decide hacerle un homenaje a su propia madre y a las actrices que más ha admirado. La cinta le valió al director su primer Oscar a la Mejor Película Extranjera en el año 2000. La historia está enmarcada en el Madrid contemporáneo. Manuela es una inmigrante sureña que trabaja como enfermera y además, actúa en las dramatizaciones que se producen en el hospital para los videos institucionales que tratan el tema del trasplante de órganos.

Desde que comienza la película se nos presenta en su rol más estelar: el de madre. A las 12 de la noche del día de su cumpleaños, Esteban, su hijo, le hace saber a Manuela que está escribiendo un relato sobre ella para mandarlo a un concurso, ella le responde que no le agrada la idea. La velada aniversaria queda establecida de la siguiente forma: Esteban va a ver a su madre en las dramatizaciones de transplante de órganos y en la noche ambos asisten al teatro ver *Un tranvía llamado deseo*. Al final de la obra, Esteban se antoja de esperar a que Huma Rojo, la actriz que interpreta a Blanche Dubois para que le de un autógrafo. Mientras ésta sale, Esteban le pide a Manuela que le cuente todo sobre su padre. Manuela le promete que al llegar a casa lo hará. Sale Huma junto a Nina Cruz (Estela en la obra y su pareja en la vida real) y ambas se montan en un taxi. Esteban corre a pedirle el autógrafo. Huma no baja el vidrio. El muchacho corre a perseguir el taxi mientras llueve. Inesperadamente es arrollado por un carro. Ingresando sin vida al hospital y a Manuela, quien está devastada, le piden que autorice la donación de órganos de Esteban. Esta acepta y emprende una cruzada de Madrid a Barcelona con un propósito: buscar al padre de Esteban y decirle que tenía un hijo que murió. En la ruta se reencuentra a La Agrado, un travestido que la pone en contacto con Rosa, una monja embarazada de Lola, el padre de Esteban que se ha travestido también. Rosa descubre junto a Manuela que ha sido contagiada por Lola de VIH. Esto hace que se unan como hermanas hasta que nazca el hijo de Rosa, y ésta última muere en el parto. Manuela adopta al hijo de Rosa, lo llama Esteban. Después de unos meses tiene la oportunidad de mostrárselo a su propio padre: Lola. En ese momento aprovecha la ocasión para lograr su cometido inicial: decirle a Lola que tuvo un hijo llamado Esteban, que murió.

Paralelamente Manuela se reencuentra con Huma Rojo y se convierte en su asistente hasta decirle toda la verdad. Huma, en una de las escenas, le entrega a Manuela en una carta, el autógrafo para Esteban. Durante toda la película Manuela sufre los embates de la maternidad herida, "huérfana" de hijo.

Sobre el origen de Manuela

La autorreferencialidad almodovariana se hace presente en *Todo sobre mi madre* gracias a *La flor de mi secreto*, de 1995 cuyo guión contiene la génesis de esta historia. La película comienza con el video institucional de una dramatización en donde dos médicos tratan de convencer a una madre de que firme un documento para que se puedan donar los órganos de su hijo recién fallecido. La actriz que interpreta a la madre en cuestión es Manuela (Kity Manver), una enfermera del hospital en donde se graba el video. En *Todo sobre mi madre*, esta historia que en *La flor de mi secreto* es apenas un abreboza, se transforma en la historia de la protagonista: Manuela (Cecilia Roth), la enfermera de un hospital que además trabaja voluntariamente como actriz de los videos institucionales en donde se explica a los familiares de los pacientes fallecidos en qué consiste la donación de órganos.

Manuela desde el lente

¿Cuál es la imagen cinematográfica que se nos presenta de Manuela? Esencialmente tenemos a una mujer herida, sumida en el dolor que le causa la muerte de su hijo, luchando por recuperar la maternidad, algo que, finalmente, consigue, se intuye, por un "milagro". Pero dejemos a un lado cualquier dejo de arbitrariedad en este resumen de la trama de *Todo sobre mi madre*. Pasemos a leer a Manuela desde el lenguaje cinematográfico.

La agonía como presentación

Todo sobre mi madre comienza con una metáfora. La primera toma es un *travelling* lateral hacia la derecha que nos introduce en el contexto: una bolsa de suero. Luego, un *travelling* vertical nos lleva al dispensador de oxígeno y posteriormente, gracias a otro *travelling* lateral hacia la derecha, puede leerse una etiqueta del mismo equipo médico que dice "vacío". Después de otro *travelling* lateral hacia la izquierda se nos muestra el registro de un encefalograma. Finalmente aparece, gracias a un *travelling* hacia arriba, el rostro de Manuela, la protagonista de la historia. Posteriormente un plano medio de un doctor poniendo el estetoscopio sobre un paciente y una

enfermera chequeando la bolsa de suero. Se está, evidentemente, en una sala de terapia intensiva.

¿Qué sugiere esta yuxtaposición de imágenes? Al observar la película en su totalidad puede deducirse que la finalidad de esta metáfora es describirnos al personaje principal y a la causa de su estado de ánimo. Los equipos médicos en cuestión sugieren la agonía de un ser viviente. La falta de oxígeno y el "vacío" nos adelantan los sentimientos de Manuela, a quien se muestra seguidamente. Estamos pues frente a una mujer, que, a su vez, sufrirá la agonía de estar frente a la muerte. Aparte se nos está indicando el oficio de Manuela: enfermera.

La agonía aparece con el accidente de Esteban, quien es arrollado por un vehículo y, en este sentido, cinematográficamente hablando, tal culminación es representada con un gran *travelling* hacia atrás, justo cuando Manuela se queda sola con el paraguas bajo la lluvia mientras Esteban la deja para correr tras el autógrafo de Huma. El movimiento de cámara significa, en este caso, la soledad de Manuela, la impotencia ante la inminente muerte de su hijo.

Histriónica por naturaleza

Posteriormente, un plano medio nos muestra a Manuela preparando una ensalada en la cocina. La presencia del color es abrumadora. Su franela es roja. Un plano medio de un adolescente que habla y dice: "Mamá: la película va a empezar", aparte de aclararnos que Manuela es madre, nos está "avisando", de alguna manera, que la ficción de la historia comienza en ese momento. No en vano aparece el título de la película en el plano medio que reúne a la madre y su hijo frente al televisor cuando ésta le pregunta al segundo qué está escribiendo. Lo que calla Esteban, y que vemos en cámara subjetiva de su libreta de notas, es lo que da el nombre a la cinta: *Todo sobre mi madre*. Esteban está escribiendo un relato sobre su mamá (más adelante se lo confirma).

En la pantalla del televisor aparece *All about Eve (Todo sobre Eva)* la película de Joseph Mankiewicz, de 1950, en la que Bette Davis encarna a Margo Channing, una estrella del teatro cuya vida es "robada" por Eva Harrington (Anne Baxter), una mujer muy hábil para mentir. Específicamente la escena que están viendo Manuela y su hijo Margo despotrica de los "cazadores de autógrafos" diciendo que "no son personas, son animalillos que acuden en tropel como los coyotes". Seguidamente entra Eva a su camerino y la conoce.

Margo utiliza su histrionismo para mostrarse amable, Eva hace lo propio para mostrarse insegura y abrumada por quien, supuestamente, es su ídolo. Frente a esta secuencia, Esteban le dice a su madre que si ella fuera actriz, él escribiría muchos papeles para ella. Manuela le confiesa que ella pertenecía a un grupo de teatro en un pueblo de su Argentina natal y le muestra una foto en blanco y negro, rota por la mitad, (que aparece en primer plano) mostrándonosla sobre una silla posando con un sombrero.

¿Qué interpretación se le puede dar a esta secuencia? La inclusión de *Todo sobre Eva*, como la inclusión del cine mismo en las películas de Almodóvar, no es gratuita. En primer lugar tenemos a Bette Davis hablando de los cazadores de autógrafos de esa manera despectiva y más adelante veremos cómo Esteban es uno de ellos, que, inesperadamente, muere por tratar de obtener uno de Huma Rojo, que es como esa versión hispana de Bette Davis (al menos eso es lo que se concluye según lo que le comenta ella misma cuando se le presenta a Manuela). En segundo lugar se nos presenta una película en la que la protagonista es una mentirosa por naturaleza, que quiere ser actriz. Igualmente puede verse más adelante que Manuela, como ella bien lo dice, sabe mentir muy bien y tiene una gran capacidad de improvisar y, de paso, fue actriz. ¿A qué alude simultáneamente el director acá? A su propia madre. Como se mencionara anteriormente, una de las características que maravillaba a Almodóvar de Francisca Caballero era su capacidad para inventarles historias a sus vecinas a las que les leía las cartas. En cierta forma era una manera de ser actriz. De manera que la metáfora es múltiple: se compara a Bette Davis con Huma Rojo, y más genéricamente, con el espectáculo, el arte, por el que “muere” Esteban (y por el que seguramente moriría Almodóvar). Se compara a Manuela con Eva Harrington y por si quedaran dudas, una vez que ésta suplanta a Nina Cruz como Estela en *Un tranvía llamado deseo*, la misma Nina se lo dice: “Eres como Eva Harrington”, explicando que se aprendió el papel para quedarse con su puesto (como lo hace Eva en la película). La metáfora sigue extendiéndose para aludir a la mamá de Almodóvar y su capacidad para inventar y, al mismo tiempo, al nombre de la película: *Todo sobre mi madre*. De manera que tenemos a una madre histriónica que tiene algo pendiente con el teatro y demostrará varios talentos durante toda la película.

En la escena siguiente, y gracias a una petición que le hiciera Esteban como regalo de cumpleaños, ya que está escribiendo sobre ella, Manuela permite ser observada por su hijo en las dramatizaciones que hace en el hospital para los videos en los que se explica a los pacientes sobre el trasplante de órganos

de sus familiares fallecidos. Puede verse un primer plano de la madre en la pantalla del televisor, incluyéndola, de alguna manera, en el mundo del espectáculo. Hay, no obstante, una mentira que Manuela no "celebra", le ha dicho a su hijo que su padre murió antes de que él naciera, lo cual como se verá en el desarrollo de la historia, no sólo es falso sino que tiene una consecuencia dramática para ella.

Colmenero comenta al respecto lo siguiente:

"Almodóvar, influido por sus vivencias de infancia, por su observación del mundo femenino, quería realizar una película sobre la capacidad innata de las mujeres para mentir. En esta misma línea se le ocurrió convertirla también en homenaje a las actrices, que se interpretan a sí mismas, siempre teniendo en mente todas sus influencias cinéfilas".

Manuela y su desagrado

Si algo abunda en esta película son los primeros planos de Manuela. Si bien esta distancia focal tiene la intención de penetrar en la conciencia del personaje y generar tensión mental, en Manuela esto se cumple a cabalidad. Vemos durante toda la película el rostro de una mujer triste, afligida por la muerte de su hijo, que a ratos llora, a ratos contiene el llanto y se le aguan los ojos, y por lo general, tiene "mala cara", de afligida, apocada, con la mirada hacia abajo. Representa todo el dolor que le ha generado la muerte de su hijo y trata de sobreponerse. Y, en este sentido, hay una metáfora que se logra gracias a la aparición de otro personaje: La Agrado, un travestido amigo de Manuela desde hace 20 años, de la época en la que conoció al padre de su hijo, llamado también Esteban y ahora "bautizado" por el travestismo como Lola. Agrado, como ella bien lo dice cuando se presenta, "sólo quiere hacerle agradable la vida a los demás". Viene a ser como el gusto por la vida, por las cosas placenteras, algo que para Manuela, en esos momentos no existe. La metáfora comienza desde que Manuela salva a Agrado del ataque de uno de sus clientes y le cura las heridas. Si se hace una analogía puede pensarse que Manuela está "curando las heridas" que tiene para lograr sentir agrado por la vida.

En la escena que comparten las actrices en casa, se muestran primeros planos de Manuela y seguidamente de la "Agrado herida". Al día siguiente, Manuela logra maquillar las heridas de la Agrado, con lo que, "tapa sus

propias heridas". Y al final de la historia, en el que puede verse a La Agrado repuesta y remozada, Manuela se muestra, no gratuitamente, contenta.

El símbolo divino

Almodóvar ha demostrado en muchas de sus películas ser un gran crítico de la iglesia y sus discípulos como los curas y las monjas (verbigracia: películas como *Entre tinieblas*, de 1983 y *La mala educación*, de 2004). En *Todo sobre mi madre*, nos presenta a una monja con unas características particulares: no lleva el hábito y trabaja como asistente social, entre otras cosas, suministrándoles preservativos a los travestidos en Barcelona. Desde el principio, Rosa ayuda a Manuela: intenta conseguirle empleo en casa de su mamá como cocinera y luego le propone un negocio: pagarle un alquiler por una habitación en su casa. Los papeles se intercambian: Manuela, una vez que se entera de que Rosa está embarazada de Lola y que, además, tiene VIH, le da acogida en su casa, como una madre, y la cuida hasta que tiene a Esteban, que es como decide llamar Rosa a su hijo. Rosa muere en el parto y Manuela se queda con Esteban quien, "milagrosamente", negativiza el virus que portaba su madre.

¿Qué está ocurriendo en el fondo de la tragedia? Como bien lo dice Manuela a Huma y Agrado, al final de la película, "un milagro". La hermana Rosa le ha devuelto a Manuela la maternidad, incluso con un hijo que lleva el mismo nombre que tenía el suyo. Vemos cómo la monja no es sacralizada (una vez que se narra que se ha acostado con un travestido promiscuo) pero que no por ello pierde cualidades para convertirse en un símbolo "divino". De esta manera, Rosa representa la relación de Manuela con la divinidad, si se quiere, con Dios.

El fetiche materno

En relación a la presencia del travesti en *Todo sobre mi madre*, maximizado en la figura de Lola, Colmenero comenta:

"Lola, a caballo entre la madre y el padre, (...) supone una fetichización del propio cuerpo para acercarse a la figura de la madre. (...) A la vez que representa el lado femenino, también sugiere el masculino, y de esta forma se erige en epicentro de la acción (...) Por tanto, Lola supone una superación del concepto edípico tradicional en cuanto a la separación de lo femenino y lo

masculino, de lo materno y lo paterno en imaginario y simbólico porque sirve de puente hacia una nueva concepción rupturista y no excluyente”.

Lola supone entonces una nueva madre que une ambos sexos en pro de una suerte de renuencia a la ausencia de la madre. Lola pasa a ser una “adoradora” de la figura maternal y, a la vez, una mala representante de la figura paterna.

Melodramática por excelencia

Todo sobre mi madre es, quizás, la película de Almodóvar que mejor se relaciona con el melodrama, en términos de que, si bien lo reinventa, como es usual, respeta muchas de sus características esenciales. Colmenero Salgado argumenta que la película es:

“sin duda, un melodrama, pero en el sentido almodovariano, con el humor siempre presente como elemento aliviador y la tendencia a la más pura telenovela en el trazado de algunos de sus argumentos (...) Como es sabido, el melodrama lleva consigo una apelación al sentimiento, a los sentimientos profundos, algo que el espectador siempre agradece en la medida que le procura tranquilidad y le hace olvidar (...) ciertos miedos”.

Veamos cómo Manuela está inmersa en el “espectáculo del sentimiento”, como llamara Cabrujas a la telenovela, cómo la música intensifica sus emociones y cómo nos muestra rasgos personales que se corresponden con la “madre universal”.

Entre el violín y el bandoneón

Desde el principio de la cinta, la música, en este caso y como es habitual en las cintas de Almodóvar, compuesta por Alberto Iglesias, está presente para intensificar, como en el melodrama, las emociones más intensas de los personajes. Los mismos tienen sus nombres, alegóricos a las situaciones de la película, pero no es un dato que sirva al espectador que no posee la banda sonora del filme. Por tanto nos centraremos concretamente en las melodías. La presentación de la madre protagonista contiene las notas de un piano que evoca su angustia, y combinado con las tomas de los equipos de la sala de terapia intensiva, remarca su agonía. La primera vez que se escuchan los acordes de un acordeón Manuela está delante del afiche de Huma Rojo en *Un tranvía llamado deseo*, la obra que marcó su vida.

¿Por qué el acordeón? Sugiere un tango, propio de la tierra natal de Manuela, Argentina y, en este caso, combinado con la imagen del afiche de la obra evoca (como se dará a entender más adelante) el hecho de que Manuela interpretó el personaje de Estela, en la misma pieza teatral de Tennessee Williams, hace 20 años, cuando todavía vivía en su país. El tango no deja de sonar mientras se nos muestra la ejecución de la obra. Al final vemos un primer plano de Manuela conmovida y los acordes siguen sonando.

El piano se intensifica en el momento en que Esteban comienza a perseguir el taxi donde van Huma Rojo y Nina Cruz y deja de sonar cuando el carro lo atropella. Posteriores momentos dramáticos son acompañados con la misma melodía versionada y titulada con escenas de la película en momentos clave: cuando los médicos proceden a transplantar el corazón de Esteban a un paciente enfermo, por ejemplo. El tango es recurrente cada vez que Manuela asiste al teatro a ver *Un tranvía llamado deseo* y también cuando se encuentra con el padre de su hijo: Lola, a quien conoció en la Argentina natal de ambos y que en este caso representa, como veremos más adelante, la muerte.

Silvia Colmenero se refiere a la banda sonora de *Todo sobre mi madre* como un conjunto de "melodías fugadas".

"*Soy Manuela* es una melodía introductoria suave y con base de piano que nos presenta a la protagonista en la cotidianidad de su vida. Tras producirse el primer cambio, la crisis, *Tras el corazón de mi hijo*, añade al tema sonidos acústicos entrecortados, casi a imitación de ese corazón que se para, y una melodía de una mayor amargura. De esta forma, durante todo el filme la música se adecua al estado anímico de los personajes; una inquietante canción basada en un creciente ritmo incesante de fondo que imprime una sensación de huida, marcando precisamente la de la propia Manuela".

Un tranvía llamado Esteban

En una de las escenas más intensas de *Todo sobre mi madre*, Manuela confiesa a Huma Rojo y Nina Cruz: "*Un tranvía llamado deseo* ha marcado mi vida". La obra, original de Tennessee Williams, cuenta el drama de dos hermanas: Estela y Blanche Dubois. La segunda acude a vivir a casa de la primera, quien es casada y tiene un hijo, desencadenando un sinnúmero de situaciones conflictivas que perturbarán la paz mental de ambas mujeres y

del marido en cuestión llamado Stanley Kowalski. Manuela explica que hacía 20 años ella participó en una versión que se hiciera de la obra interpretando a Estela Dubois. Fue allí donde conoció al padre de su hijo, quien hacía de Kowalski. Del mismo modo, tenemos que fue después de ver *Un tranvía llamado deseo*, que su hijo murió. De manera que *Un tranvía llamado deseo*, además de representar al teatro, en este caso literalmente, como “el espectáculo del sentimiento”, representa la vida y la muerte del hijo de Manuela, más genéricamente, representa el inicio y el fin de su maternidad. Después de que Esteban muere, Manuela se relaciona con él a través de la obra que “le diera la vida”. Las escenas que ve Manuela, primero junto a Esteban y luego sin él, de Estela, en los teatros de Madrid y Barcelona, respectivamente, la muestran primero embarazada de un hombre machista como Kowalski (y como lo fue Lola con Manuela) y posteriormente, huyendo de él con su hijo en brazos (con la diferencia de que Manuela huyó con Esteban en su vientre). Un tren, en lugar de un tranvía, representa el viaje al “túnel del tiempo”:

Manuela: Hace 17 años hice este mismo trayecto, pero al revés: de Barcelona a Madrid. También venía huyendo, pero no estaba sola: traía a Esteban dentro de mí. Entonces huía de su padre y ahora voy en su busca (Tomado de los parlamentos de *Todo sobre mi madre*).

Posteriormente a este “pensamiento” de Manuela, la cámara nos muestra cómo avanza el tren dentro del túnel y al final una luz. Es la clásica imagen asociada a la idea de la muerte, que, en este caso, después muestra a una Barcelona llena de vida. Y es en Barcelona que Manuela reencontrará, nuevamente, la muerte y luego la vida: la muerte de la hermana Rosa dará vida a su nuevo hijo, el encuentro con Lola en el cementerio, en el entierro de la hermana Rosa, representará un redundante encuentro con la muerte.

El reencuentro con *Un tranvía llamado deseo* y específicamente con Huma Rojo, quien interpreta a Blanche Dubois, la hará reencontrarse con la causa de la muerte de su hijo: que, como se mencionara anteriormente, es la “muerte por el arte”. El trabajar para Huma como asistente le permite a Manuela “dialogar” con su hijo, a quien se nos muestra constantemente en las fotos que de él conserva Manuela, presentándonoslo, esta vez, como un silencioso testigo presencial. Manuela sustituye a Nina Cruz como Estela un poco para evocar el origen de su maternidad y otro para complacer a su hijo, de quien recuerda su gusto por ella como actriz.

Esta sufrida madre se sumerge en *Un tranvía llamado deseo* para sumergirse en el principio y el fin de su hijo. Desde que la madre de Rosa la rechaza

como cocinera, Manuela se aísla y se sienta en una mesa a contemplar el aviso en el periódico de *Un tranvía llamado deseo*. En el mismo puede detallarse un corazón que encierra las iniciales de Huma Rojo (HR). Y aquí hay otro símbolo: Huma representa el amor de Esteban por el arte y a la vez evoca su propio corazón: cuando Esteban muere y Manuela acepta el trasplante de órganos, los médicos transplantan su corazón a un paciente necesitado. Rápidamente puede verse la palabra "corazón" en los archivos de los donantes que revisa la persona encargada. Y es que el corazón, universalmente, representa al sentimiento del amor. En esta película son dos los amores: el amor al arte, concretamente a las actrices, y el amor de madre. Uno y otro están relacionados partiendo de que uno es consecuencia del otro. Esto sin mencionar que aquí la relación con el melodrama es explícita: es el género del corazón. Cuando Manuela conoce a Huma y se ofrece a ayudarla, ambas buscan el carro de la segunda en el estacionamiento, en el sótano en donde está aparcado: Manuela literalmente, "baja" hasta lo más profundo de sus sentimientos y se relaciona con la causa de la muerte de su hijo.

Otra relación del amor de madre con el teatro puede apreciarse luego de que la señora Rosa, la madre de la hermana Rosa, descubre al "asesino de su hija", Lola. Seguidamente, vemos a Huma ensayar unos textos de Federico García Lorca que, así como reflejan el dolor de Rosa, evocan la situación de Manuela:

- **Huma:** Hay gente que piensa que los hijos son cosa de un día, pero se tarda mucho, mucho. Por eso es tan terrible ver la sangre derramada de un hijo por el suelo. Una fuente que corre durante un minuto y a nosotros nos ha costado años. Cuando yo descubrí a mi hijo, estaba tumbado en mitad de la calle. Me mojé las manos de sangre y me las lamí con la lengua porque era mía (Tomado de los parlamentos de *Todo sobre mi madre*).

Con respecto a esta inclusión del teatro como elemento narrativo de *Todo sobre mi madre*, Colmenero comenta lo siguiente:

"Todo sobre mi madre también presenta el oficio de escritor como una cruel losa de la que no puede desprenderse, adquiriendo la literatura unas dimensiones cercanas a las de La flor de mi secreto en Esteban, otro necesitado de plasmar sus pensamientos. Son todos ellos pequeños alter ego del propio Almodóvar que juega a creador en todas las facetas posibles".

Madre universal

A diferencia de Gloria en *¿Qué he hecho yo para merecer esto?*, Manuela representa un poco más la idea que maneja el melodrama de la “madre abnegada”. Su oficio de enfermera no es fortuito, le queda como anillo al dedo para exaltar esas cualidades normalmente asociadas a la maternidad. Durante casi toda la película, Manuela está velando por el cuidado de alguien. Inicialmente vela, obviamente, por el cuidado de su hijo: le limpia la comida de la boca mientras ambos cenan. Posteriormente, lo cubre con el paraguas, que en este caso representa al símbolo de la protección, mientras llueve, en el momento en que ambos salen de ver *Un tranvía llamado deseo*. Cuando emprende su viaje a Barcelona, lo primero que hace al llegar es defender a Agrado de un cliente que la está agrediendo, la defiende, nuevamente, la protege, le salva la vida y de paso le cura las heridas y, al día siguiente, la alimenta. Por otro lado, desde el momento en el que la hermana Rosa comienza a presentar los síntomas de su embarazo, Manuela se convierte en su madre-enfermera: la lleva al médico y se hace pasar por su hermana, la acoge en su casa y la mantiene vigilada para que se mantenga de reposo y no atente contra su delicado estado de salud. La arropa, la arregla y hasta le cambia el pato después de que orina.

Cuando conoce a Huma, conduce su auto y la lleva donde está Nina. De alguna manera, la metáfora acá es que la “guía”, conduce su vida y, por si fuera poco, después se convierte en su asistente personal y las madres son un poco el “asistente personal” de sus hijos pequeños y desorientados. Y, finalmente, su condición de madre se vuelca sobre su nuevo hijo adoptivo: Esteban, el hijo de Rosa, a quien adopta. La diferencia con la madrecita abnegada es que Manuela es una madre moderna, todavía joven y con un gusto evidente por el arte y lo intelectual. No tiene tampoco problemas para sumergirse en el mundo de la prostitución, no se escandaliza con el oficio. Es además, regañona, pero esto sí es propio de las madres universales:

- **Manuela:** ¿Qué escribes?
- **Esteban:** Futuros premios Pulitzer.
- **Manuela (Suelta una carcajada):** Por favor. Venga, come, que tienes que hacer unos kilitos, por si en algún momento tienes que hacer la carrera para mantenerme.
- **Esteban:** Para hacer la carrera no hacen falta kilos sino un buen rabo.
- **Manuela (Se molesta):** ¿Quién te ha enseñado a ti a hablar así?
- **Esteban:** Tú preguntaste.
- **Manuela:** Era una broma.
- **Esteban:** ¿Y tú?
- **Manuela:** ¿Qué?
- **Esteban:** ¿Serías capaz de prostituirte por mí?

- **Manuela:** Yo ya he sido capaz de hacer cualquier cosa por ti. Come. (Tomado de los diálogos de *Todo sobre mi madre*).

Todo esto sin mencionar que su personaje representa, como en el melodrama, un sentimiento: en este caso, el dolor.

Manuela y sociedad

La habitual ruptura de la estructura familiar almodovariana, en *Todo sobre mi madre* sugiere una familia compuesta por madres e hijos. En este caso, incluso la figura del padre es un travestido, el fetiche de la madre ausente que toma cuerpo en un padre, a la vez, ausente de su propia familia. Por su parte, Manuela se transforma en el epicentro de otras madres (biológicas o con la esencia del rol). Silvia Colmenero las enumera de la siguiente forma: Rosa la madre de la hermana Rosa, también con un marido "ausente" por la enfermedad, Huma, quien a pesar de mantener una relación amorosa con Nina, la actriz con la que comparte el camerino, la cuida como si fuera una hija, preocupada por su adicción a las drogas, Agrado juega, también un poco, a ser la "madre" de Nina en el momento en el que la sermonea en el camerino por su adicción a las drogas, Rosa es la madre muerta del tercer Esteban a quien acoge la madre sustituta: Manuela. Y finalmente, Nina, quien se ausenta de la vida del resto de estas "madres" representa el cuadro de la familia tradicional: se casa y tiene un hijo. Rosa, la madre de la hermana Rosa, acepta a su nieto cuando acepta también que su familia "tradicional" está rota. "En esta nueva familia lo importante no es la existencia de padre y madre, sino la de una o más figuras maternas que creen un nuevo terreno simbólico para el hijo".

Por su parte, Carlos Polimeni agrega en torno al tema lo siguiente:

"La película incide con fuerza en un tópico suyo: el de la familia no tradicional, aquella que está formada por personas que se quieren y se cuidan más allá de las convenciones sociales. Para ser una buena madre ni siquiera es necesario tener al lado un padre. No hay ni rastro del mundo patriarcal en la realidad de estos seres, tan hermosos y vulnerables como cualquiera".

Al respecto, Alfonso Molina comenta:

"*Todo sobre mi madre* es la necesidad de Almodóvar de expresar su propio universo íntimo, es decir, la presencia de su madre y la ausencia del padre.

Mujeres que son madres o quieren ser madres o están condenadas a ser madres. Mujeres que han sufrido la desaparición del hijo, por una parte, o del hombre con quien tuvieron un hijo”.

IRENE, LA MADRE FANTASMA

En *Volver*, Irene (Carmen Maura 20 años después de su último trabajo con Almodóvar) no es la madre protagonista de la historia. Sin embargo, sí es protagonista de nuestra investigación. Sucede en el Madrid contemporáneo. Irene es la madre de Raimunda (Penélope Cruz) la verdadera protagonista. Las une un secreto que la madre recién acaba de descubrir y que Raimunda guarda desde su más tierna adolescencia: la segunda fue abusada sexualmente por su padre quedando embarazada y dando a luz una hija que viene a ser, al mismo tiempo, su hermana. La película comienza en un cementerio, dándonos a entender que Irene está muerta; sus hijas Sole (Lola Dueñas), Raimunda y su nieta Paula (Yohana Cobo) le ponen flores a su tumba. Pronto se nos presenta a Agustina, la vecina de la tía Paula, quien vela por ella hasta el último día de su vida. Y, paralelamente a la muerte de la tía Paula, se da otra muerte: Paula, la menor, mata a Paco, su padre, en defensa propia después de que éste intentara abusar sexualmente de ella. Paula le confiesa el crimen a Raimunda y ésta se convierte en una madre cómplice; guarda el cadáver de Paco en el frigorífico del restaurante de su vecino y posteriormente lo entierra junto al río. Saliendo del funeral de la tía Paula, Sole –quien ha tenido que asistir sola a este evento en vista de la tragedia de Raimunda- se encuentra con el supuesto fantasma de la madre. El mismo se le vuelve a aparecer en la maleta de su carro y ésta tiembla del miedo hasta que le da cobijo y trabajo en la peluquería de su casa. Raimunda ignora la vuelta de su madre hasta que se encuentra con ella y ambas conversan del terrible secreto que las une. Irene le hace saber que es la autora del crimen que mató a su padre y a la que era su amante – la madre de Agustina- de quienes se creen que murieron “accidentalmente” en un incendio. A Irene le conviene que sigan creyendo que ella, en efecto, es un fantasma.

Explicada por Almodóvar

En el material de prensa generado por El Deseo S.A, Pedro Almodóvar escribió tres textos sobre las fuentes inspiradoras y el significado de *Volver*. Los anexamos textualmente por considerarlos de vital importancia para nuestro análisis:

Confesión

Volver es un título que incluye varias vueltas para mí. He vuelto, un poco más, a la comedia. He vuelto al universo femenino, a la Mancha (sin duda es mi película más estrictamente manchega; el lenguaje, las costumbres, los patios, la sobriedad de las fachadas, las calles empedradas). He vuelto a trabajar con Carmen Maura, con Penélope Cruz, Lola Dueñas y Chus Lampreave. He vuelto a la maternidad, como origen de la vida y de la ficción. Y naturalmente, he vuelto a mi madre. *Volver* a la Mancha es siempre volver al seno materno. Durante la escritura del guión y el rodaje, mi madre ha estado siempre presente y muy cerca. No sé si la película es buena (no soy yo quien debe decirlo), pero sí estoy seguro de que me ha sentado bien hacerla. La principal vuelta de *Volver* es la del fantasma de una madre que se le aparece a sus hijas. En mi pueblo estas cosas pasan (me he crié oyendo historias de aparecidos), sin embargo no creo en apariciones. Solo cuando le ocurren a los demás, o cuando ocurren en la ficción. Y esta ficción, la de mi película, (y aquí viene mi confesión) ha provocado en mí una serenidad como hace tiempo no sentía (realmente serenidad es un término cuyo significado es un misterio para mí). No se me ha aparecido mi madre, aunque, como he dicho, he sentido su presencia más cerca que nunca.

El río

Los recuerdos más alegres de mi infancia están relacionados con el río. Mi madre me llevaba con ella cuando iba a lavar porque era muy pequeño y no tenía con quién dejarme. Siempre había varias mujeres lavando y tendiendo la ropa sobre la hierba. Yo me situaba cerca de mi madre y metía la mano en el agua tratando de acariciar los peces que acudían a la llamada del casualmente ecológico jabón que usaban las mujeres de la época, fabricado por ellas mismas. El río, los ríos, siempre eran una fiesta. Fue también en las aguas de un río donde descubrí, unos años más tarde, la sensualidad. Sin duda, el río es lo que más añoro de mi infancia y mi pubertad. Mientras lavaban, las mujeres cantaban. Siempre me han gustado los coros femeninos. Mi madre cantaba una canción sobre unas espigadoras que recibían la aurora trabajando en el campo y cantando alegres pajarillos. Le canté los fragmentos que recordaba al músico de *Volver*, mi fiel Alberto Iglesias, y me descubrió que era un tema de la zarzuela *La rosa del azafrán*. En mi incultura, nunca hubiera imaginado que aquella música celestial fuera una zarzuela. De esta manera, el tema ha pasado a ser la música que acompaña los primeros títulos del crédito. En *Volver* Raimunda busca un lugar para enterrar a su marido y decide hacerlo a la orilla del río en el que se

conocieron de niños. El río, como los gráficos de cualquier transporte, como los túneles o los pasillos interminables, es una de tantas metáforas del tiempo.

Familia

Volver es una película sobre la familia, y hecha en familia. Mis propias hermanas han sido las asesoras tanto de lo que ocurría en La Mancha, como en el interior de las casas de Madrid (la peluquería, las comidas, artículos de limpieza, etcétera). Aunque con mayor fortuna, mi familia, como la de Sole y Raimunda, es una familia trashumante que vino del pueblo a la gran ciudad en busca de prosperidad. Afortunadamente mis hermanas han seguido cultivando la cultura de nuestra infancia, y conservan intacta la herencia recibida por mi madre. Yo me independicé muy pronto y me convertí en urbanita impenitente.

El personaje de Agustina se integra por derecho propio en la familia que encabeza Carmen Maura. Agustina representa un elemento muy importante en este universo femenino: la solidaridad de las vecinas. Las mujeres del pueblo se reparten los problemas, los comparten. Y consiguen que la vida sea mucho más llevadera. También ocurre lo contrario, (el vecino que odia al vecino y almacena su odio de generación en generación hasta que un día explota la tragedia sin que ellos mismos sepan porqué). Yo sólo he prestado atención a la parte positiva de la España profunda, que es la que yo he experimentado de niño. De hecho, *Volver* rinde homenaje a la vecina solidaria, esa mujer soltera o viuda, que vive sola y hace de la vida de la anciana de al lado su propia vida. Mi madre vivió gran parte de sus últimos años asistida por sus vecinas más próximas.

Sobre el origen de *Volver*

En *La flor de mi secreto*, estrenada en 1995, se esboza lo que, más adelante, será la historia principal de *Volver* (al igual que ocurre con *Todo sobre mi madre*). Se trata del realizador y su clásica autorreferencialidad. En *La flor de mi secreto*, Leo Macías, una escritora de novelas rosa, que firma con el seudónimo de Amanda Gris, atraviesa por una cruel situación sentimental: su marido, un militar en plena misión bélica, la abandona por su mejor amiga. Su estado de depresión la obliga, entre otras cosas, a cambiar su estilo de literatura por una más sórdida. Esto queda evidenciado cuando Leo visita su casa editorial y la editora que la recibe le reclama el cambio radical de estilo, parafraseando la siguiente síntesis argumental:

- **Alicia:** Leo, bonita, olvidas que nuestra colección se llama *Amor Verdadero*. ¿Cómo se te ocurre venirnos con la historia de una madre que descubre que su hija ha matado al padre después de que éste intentara violarla? ¿Y que para que nadie se entere, la madre lo iverna en la cámara frigorífica del restaurante de un vecino?
- **Leo:** No es fácil desembarazarse de un cadáver. Y lo importante para la madre es salvar a la hija. ¿No harías tú cualquier cosa por salvar a tu hijo?
- **Alicia:** No estamos hablando de hijos sino de novelas. Los hijos sólo sirven para quitarnos la vida, las novelas para recuperar la ilusión de vivir. Cuando alguien compra un libro nuestro quiere olvidarse de la sordidez en la que vive, soñar con un mundo mejor, aunque sea mentira (...) ¿Quién va a soñar con una gente que vive en un barrio miserable?, jubilados prematuros, auténticos muertos vivientes. ¿Quién se va a identificar con una protagonista que se ocupa de limpiarle la mierda a los enfermos de un hospital?, que por sí fuera poco tiene una suegra yonqui y un hijo maricón, al que además le gustan los negros. ¿Pero te has vuelto loca, Leo?
- **Leo:** Tal vez. Pero la realidad es así Alicia.
- **Alicia:** ¿Realidad? Bastante realidad tenemos cada una en nuestra casa. La realidad es para los periódicos y para la televisión. Por culpa de tanta realidad el país está a punto de explotar. La realidad debería estar prohibida. (Tomado de los diálogos de *La Flor de mi secreto*).

Irene desde el lente

La presentación de Irene no puede ser más obvia. El gran título *Volver* se inscribe sobre un epitafio, indicándonos la acción que esta madre está por cometer y de "dónde" viene. Posteriormente, un *travelling* hacia atrás nos muestra la tumba de Irene (que contiene una foto puesta al lado de la de su marido). En este caso, el movimiento de cámara nos puede sugerir: alejamiento del espacio. Es evidente que Irene no está allí, ni su marido tampoco, lo que no sabemos, aún, es que no está muerta. Lo que se sabe hasta el momento es que, según cuenta Raimunda, "murió abrazada a los brazos de papá", en un incendio. La casa de la tía Paula será el primer escenario en donde la veremos "en persona". El olor es el primer símbolo que identifica a Irene. Lo vemos en la toma en la que Sole sube una de las habitaciones de la tía Paula y comienza a esnifar antes de entrar a la habitación y luego a oler la bicicleta de ejercicios. Apenas voltea a su derecha, se nos muestra a Irene descansando y he aquí el símbolo como gesto: ella se supone que está en el "descanso eterno". En adelante, un particular surrealismo, lleno de drama y comedia se apodera de la historia combinado con otros símbolos y metáforas que veremos a continuación.

Pura viveza

El surrealismo irrumpe en la escena cuando se comienza a hablar del "fantasma" de Irene ("vuestra madre me hace la comida", comenta la tía Paula) y más aún, cuando Irene se aparece como un fantasma. La primera escena que comienza a invitarnos a participar en este juego (que al final se descubre) es en la que Sole regresa al pueblo (del que más adelante se dice que se llama Alcanfor de las infantas) para asistir al funeral de la tía Paula, sin Raimunda debido a que ésta trataba de resolver la tragedia de que su hija había matado a su padrastro. Antes de que llegue al pueblo se nos muestra el carro de Sole en la vía y con los molinos dando vueltas debido a los vientos solanos, esos de los que anteriormente Raimunda dice que "vuelven locas a las personas". Lo cual puede ser un anticipo de perturbación mental, siendo los molinos ese símbolo de la locura, dando vueltas.

Sole entra a casa de la tía Paula y la cámara subjetiva nos muestra el espacio vacío e inmediatamente su cara aterrada. Escucha un ruido y pregunta si es Agustina (la noble vecina que había organizado todo el funeral). El plano general muestra un pasillo oscuro que conduce a unas escaleras, baja alguien a quien no identificamos a primera vista. Pero posteriormente nos enteramos por otro plano general de que es Irene. Siguiendo el ritmo de los símbolos se nos está indicando que "viene de la oscuridad", asociada, hasta ese momento, a la muerte. Tiene el cabello muy largo y lleno de canas y despeinado y con rostro sombrío le dice: "Soledad, hija mía, tengo que hablar contigo".

La atmósfera que se crea, con los acordes de suspenso, casi con un papel protagónico, es la asociada en los pueblos a la de "una presencia", un ánima en pena que se presenta. Y Sole, automáticamente, pasa a convertirse en otro símbolo que sugiere su propio nombre: la soledad. Irene ha escogido hablar, primero, con su soledad, que en principio se le "escapa". En efecto, Sole huye a casa de Agustina y, después de estar un buen rato en el velorio, con las vecinas del pueblo, conversa a solas con ésta. "Hay gente que dice que la ha visto, que regresó para cuidar a la tía Paula", le comenta Agustina. Sole regresa a Madrid y vemos un primer plano de un molino, nuevamente, dando vueltas, pero esta vez en la noche y luego un primer plano del rostro de Sole; nuevamente el símbolo de la locura. Cuando ésta llega al estacionamiento de su casa, lleno de murales pintados con graffitis, escucha a Irene golpear la maleta de su carro.

- **Irene:** ¡Ábreme Sole! ¡Ábreme, soy tu madre!, no te voy a hacer nada.
- **Sole** (Aterrada): Mi madre ha muerto. De ser, serás su fantasma o su espíritu.
- **Irene:** Sí, sí, lo que quieras, pero sácame de aquí (Tomado de los diálogos de *Volver*).

Esta escena y éste diálogo nos dicen dos cosas: la primera se refiere al símbolo que representa la maleta en este caso. Irene está dentro de la maleta del carro de Sole, como significando que esta hija lleva a su madre muerta "a cuestas", en el equipaje, que en este caso, pasa a ser en su vida. La maleta ahora está abierta y su madre incorporada al plano terrenal (independientemente de su condición, hasta ese momento, ambigua). Con el parlamento, el director, quien como se ha dicho, es también el guionista de sus historias, nos da a entender que estamos frente a este juego de lo real y lo irreal; "Sí, sí, lo que quieras, pero sácame de aquí". El plano general que nos muestra a las dos abrazándose podría significar que Irene está viva, en vista de que no se usa el cliché de efecto visual que la muestre "transparente" o incorpórea. Pero en la obra Almodóvar, como en el surrealismo, a veces sucede lo inesperado. Más adelante sigue el juego: "Me quedaré hasta que Dios quiera", le dice Irene a Sole. La hija completa la posible alucinación que vive el espectador:

- **Sole:** ¿Hay algo que no pudiste hacer en vida y no te deja descansar tranquila?
- **Irene:** Siempre hay cosas que se dejan sin hacer, o que se hacen mal (Tomado de los diálogos de *Volver*).

Los diálogos siguen siendo clave en esta narración ambigua: "Estoy molida del viaje" y "Tengo dolores de espalda", son frases que "humanizan" a este supuesto fantasma llamado Irene. La ambigüedad se salpica de humor cuando esta madre se transforma en la asistente de Sole en la peluquería, haciéndose pasar por indigente rusa. A medida que la historia se acerca a su clímax aparecen otros símbolos que identifican la condición de Irene. Uno de los más contundentes es cuando su hija Raimunda se percata de su presencia, al igual que Sole, por el olor: "Uy, qué olor a pedo". En esa secuencia, en la que Raimunda entra a la habitación, Irene la observa desde el piso, debajo de la cama. Irene está, pues, en el suelo, observando a su hija, no desde el cielo sino "bajo tierra", de hecho, un *travelling* lateral en cámara subjetiva de Irene muestra los pies de Raimunda. Es una madre que quizás no esté "en las alturas" sino, abajo, en un "purgatorio", como ella misma dice en los diálogos de más adelante. Justo antes de la escena decisiva, Sole le dice a Raimunda que: "Mamá ha estado apareciéndose continuamente". Raimunda entra a la habitación y desciende a buscar a su madre. ambas suben: "He vuelto para pedirte perdón hija, yo no sabía nada hija mía". Es aquí cuando se confirma que, en efecto, Irene está en una

suerte de purgatorio, expiando sus culpas. Lo cual queda confirmado, cuando al final de la película se encarga de cuidar a Agustina, quien está muy enferma, debido a que es "lo menos que puede hacer", después de que matara a su madre.

Pero volviendo a la escena, encontramos que, justo cuando Raimunda escucha a Irene y sale corriendo llorando, podemos ver detrás de ella, colgar en la pared un cuadro con una mariposa negra, popularmente, asociada a las "ánimas que vienen a despedirse". Después de que Raimunda sale del cuarto podemos ver a Irene ya en la superficie, como si el inicio de su gesto comenzara a sacarla de "aquel infierno" subterráneo. No en vano vemos en este plano medio en el que llora junto a Sole, un Cristo de madera colgando de la pared que está detrás de ellas. El juego se acaba con el texto de Raimunda, que camina junto a su madre, ya reconciliada con ésta. Lo hacen en plena noche, quizás inmersas en la "oscuridad" de los secretos que ambas guardan, llenos de crímenes.

- **Raimunda:** ¿No eres un fantasma, verdad? ¿No estás muerta?
- **Irene:** No hija mía, no (...) Anduve perdida por el campo unos cuantos días, escondida, como un animal. Yo pensaba entregarme, pero antes, me pasé por donde la Paula para verla y la encontré tan mal... Ella, cuando me vio, no se extrañó en lo más mínimo (...) me recibió como si acabara de salir por la puerta. La tragedia le hizo perder la poquita razón que tenía. No podía dejarla sola, así que me quedé cuidándola, hasta que se murió.
- **Raimunda:** Mamá en el pueblo creen que eres un fantasma.
- **Irene:** Eso es lo bueno de esos pueblos tan supersticiosos. Para mí ha sido más fácil seguirles la corriente que decir la verdad. Yo pensé que me llevarían presa, no podía imaginarme que nadie investigaría o me castigaría. Aunque, todo este tiempo, te juro que he vivido en un auténtico purgatorio.

Por un lado se nos dice que el surrealismo no era tal y luego, sin embargo, el diálogo incorpora un elemento inverosímil: nadie investiga el crimen cometido por Irene y ésta sale ilesa como ese fantasma que regresó del pasado. ¿Qué es lo que la redime? ¿Acaso su maternidad? Sería impropio afirmarlo sin que el director lo confirmase. En todo caso, Almodóvar nos engañó: Irene no es un fantasma. Es más bien, ya viendo el símbolo del fantasma una vez terminada la historia, un recuerdo que habla, respira, camina, ríe, llora y protesta sin parar. El recuerdo, quizás, de su propia madre fallecida, de quien aclara ha sentido "su presencia" mientras escribía esta historia, aclarando que no se le ha "aparecido". Lo cual nos inserta de nuevo en este juego de un surrealismo lleno de particularidades. Al final de esta escena puede verse a madre e hija en medio de un *travelling* hacia atrás que, en este caso, pudiera indicar: conclusión. Los dos personajes, que permanecen abrazados, quedan

“minimizados” por un plano general. No obstante, justo detrás de ellas, resalta un farol, el símbolo de la “luz”. La verdad salió a la luz del entendimiento entre ambas.

Acordes de misterio y nostalgia

Claramente, la música, nuevamente de Alberto Iglesias, juega un papel estelar en *Volver*, como en todos los filmes de Almodóvar. La música da el nombre a la película. *Volver* es el tema que Irene –según cuenta Sole- le enseñó a Raimunda cuando estaba pequeña. Y es también el tema que interpreta Raimunda para que su hija la oiga cantar por primera vez. Irene, por su parte, la oye, desde la oscuridad del piso del carro de Sole. El tema genera una suerte de comunicación “telepática” madre-hija: Irene es un “fantasma” tan cerca de la tierra que escucha a su hija, prácticamente, dedicarle cada estribillo. Pero aparte de *Volver*, los acordes de suspenso conforman el grueso de la historia: la escena en la que Sole ve por primera vez al “fantasma” de la madre, la escena en la que Raimunda hace lo propio, contienen esas notas que sugieren el misterio que envuelve al personaje de Irene, quizá también a su condición nada “sacra”, sino más bien de asesina. “No me tengas miedo, hija”, aclara esta madre consciente del temor que su presencia puede generar.

El melodrama de Irene

Irene tiene la abnegación de la madre melodramática, aunque ciertamente nada tiene de sacrosanta. Desde que se baja de la maleta del carro de Sole hay textos que sugieren consideración de su parte: “Hay que hacerle un regalo a la Agustina, que se ha portado muy bien”. Cuando Sole le revela de sus apariciones a Raimunda le hace saber que “era ella quien cuidaba de la tía Paula”, y quien le preparaba los envases de comida con sus nombres. Ella misma le dice a Sole que “ninguna mujer divorciada va a estar mejor acompañada que de su propia madre”. Con esto tenemos a una progenitora insuperable en eso de que “sólo hay una”, que pueda cuidar de sus hijas como ella misma. La escena en la que Sole, despierta de una pesadilla y se mete a dormir con Irene en su cama, no puede indicar mejor la protección que significa la madre para esta hija insegura y sola.

No obstante, la humanización de esta ambigua “ánima” comienza desde que Raimunda menciona que se acuerda de ella, entre otras cosas, por sus flatulencias. Una característica orgánica impensable en la “maíta” de la telenovela *Topacio* de Delia Fiallo. Irene es una madre rebelde, que hace

justicia como ella cree que debe hacerla; cuando notó el distanciamiento de Raimunda, después de que su padre abusara sexualmente de ella, no tomó otra opción que no fuera la de "echar pestes" de su hija a la tía Paula, como bien se lo confiesa a Raimunda. Tenemos, además, principalmente, a una madre sumamente divertida, lejana a cualquier prototipo de señora recatada. Hilarante cuando le pregunta a Sole que si no se vería bien de "china" y cuando finalmente asume su "nacionalidad" de rusa, para que nadie la descubra. Cabe decir que si bien es una madre que vela por sus hijos, es una madre "cuidada" y protegida. En este sentido es representativa la escena en la que Sole se dedica a cortar y pintarle el pelo, mientras se convierte en su cómplice. También las posteriores escenas en las que es resguardada por sus hijas y por su nieta, con el fin de mantener su incógnita. Dentro de este "almodrama", Irene representa el sentimiento de culpa. No se siente culpable de haber cometido un crimen al haber matado a su esposo, sino al no haber entendido y protegido a su hija cuando ésta la necesitaba.

Madres mentiras

La mentira vuelve a transformarse en la habilidad resaltante de estas protagonistas: Irene miente sobre su condición de "fantasma", o digamos que "calla la verdad" y sus hijas le han seguido el ejemplo: Raimunda calla dos verdades: la del abuso sexual de su padre en la infancia y la del crimen que comete su hija matando a su padrastro. Sole, por su parte, oculta a su madre tras la identidad de una "rusa indigente" y además regenta, ilegalmente, una peluquería.

A MANERA DE COLOFÓN: MADRES SOBRE EL DIVÁN

El psicólogo clínico Osvaldo Machado, esboza un diagnóstico de las madres que fueron el objeto de estudio de esta investigación. El cual presentamos, textualmente, a continuación:

“En lo que he visto del cine de Almodóvar, las madres cubren un amplio rango de papeles y de características de personalidad. Hay madres sacrificadas y madres egoístas; madres preocupadas y madres ensimismadas. Lo que creo que tienen en común es que son el eje, el punto de partida, la motivación inicial o fundamental de los eventos de la historia, especialmente en las cuatro películas analizadas en esta investigación. Estas películas son ‘todo sobre las madres’. Ellas son las protagonistas o las responsables de que haya una historia. Almodóvar no suele refugiarse en la imagen cliché de la madre como ser puro, libre de defectos y cercano a la santidad que se recicla cada segundo domingo de mayo. En sus anécdotas son capaces de violar todas las leyes, tanto humanas como divinas (siendo creyentes) y no necesariamente por causas desinteresadas o empujadas por el “instinto maternal”. Por el contrario, en ocasiones los hijos eran lo último que les pasaba por la cabeza. En las cuatro muestras seleccionadas hay madres que anteponen sus deseos, intereses o sentimientos a lo que se supone son sus obligaciones familiares o maritales. Lo que sí puedo ver como característica compartida es su decisión y firmeza de propósito una vez que se deciden a enfrentar las normas sociales, con la excepción de Manuela, quien no emprende una verdadera transgresión personal y es la única que encaja en el prototipo de madre intachable”.

Diagnóstico de Gloria

“El exceso de trabajo lleva a Gloria a las anfetaminas y éstas a centrarse en sí misma, hasta el punto de que las actividades altamente riesgosas de sus hijos menores de edad son ignoradas por ella o le generan reclamos que son poco menos que comentarios casuales, más propios de una amiga o compañera de estudios que de una adulta que es responsable de su bienestar. Gloria enfrenta el homicidio de su esposo con una frialdad pasmosa. Cubre sus pistas con un tremendo control de sí misma. Ligeramente menor que el que demuestra ante la separación de sus dos hijos, sobre todo en el caso del más pequeño, a quien estaba entregando a un evidente paidófilo, buscando para él mejoras en las condiciones de vida.

Al final, el reencuentro con ese hijo asoma la esperanza de un nuevo comienzo, librada por fin del yugo de su marido y de su suegra”.

Diagnóstico de Becky

“Becky, al igual que Gloria, está demasiado ocupada con sus asuntos como para poder asumir la maternidad como responsabilidad. En su caso no son las anfetaminas sino la fama lo que la mantiene distante de su hija. Además, claro, de los romances y el rechazo a los compromisos que interfieran con su carrera. Becky es una madre por casualidad. No queda claro cómo fue la relación que sostuvo con su hija mientras vivió en el exterior pero pareciera que su ausencia fue la mayor influencia que ejerció sobre Rebeca y, cuando por fin regresa a España, sigue estando lejos de asumir el rol.

Diagnóstico de Manuela

“Manuela, a diferencia de Gloria y de Becky, es madre a tiempo completo y con horas extras. Una vez muerto su hijo Esteban, se convierte en la madre de Agrado, la *transgender* de Huma (en menor medida), de Rosa y del segundo Esteban. Manuela tiene el desprendimiento y la dedicación que le faltaron a Gloria y a Becky. Es lo más parecido a la imagen tradicional de la madre sacrificada, centrada en hacer el bien a su hijo y a los demás (como dijo Andrés Eloy Blanco, “cuando se tiene un hijo se tienen todos los hijos del mundo”), trabajadora, pura (sólo se le conoce una pareja), capaz de cruzar por el fango sin mancharse, generosa y de nobilísimos sentimientos. Soporta a la anti madre de Rosa sin un solo reclamo, reúne a Lola (responsable de la muerte de Rosa) con el hijo que resultó de su unión (y que, por su culpa, podría también estar condenado a muerte) rebosante de amor y comprensión. Manuela es como un Kino acumulado de las características maternas que les faltaron a las progenitoras de las otras dos películas. Y en ausencia de sus rasgos mundanos: no tiene la lujuria de Becky ni la afición por los estimulantes de Gloria. En dos palabras: madre santa. Vale la pena recordar que ésta es la película que Almodóvar le dedica a su madre”.

Diagnóstico de Irene

“Irene, por su parte, es una madre engañada y sufriendo en silencio por lo que ella supone es el bien de las hijas. Sin embargo, en un ataque de celos (o de ira, más bien) es capaz de olvidar el bienestar suyo y de sus hijas y cometer un doble homicidio, sin expresar jamás el menor remordimiento.

Ella se ajusta más al esquema de lo que ha sido “tradicional” en las madres de Almodóvar. Igual que la madre de Agustina quien, *hippie*, ligera de cascos y afecta a las apariciones y desapariciones periódicas, aún antes de morir era la verdadera madre fantasma de la historia”.

CONCLUSIONES

Enumerando las características que guardan en común las madres objeto de este ensayo tenemos las siguientes:

Todas mienten, callan e inventan: Prevalece en estas madres, una característica de la madre de Almodóvar que el realizador ha descrito como una virtud. La capacidad femenina para mentir, para actuar: Gloria, la madre de *¿Qué he hecho yo para merecer esto?*, miente sobre el asesinato de su marido (que ella misma comete) haciendo gala de un histrionismo que la muestra muy “indignada” con el acontecimiento, timando a la policía. Por su parte, Becky del Páramo, la madre de *Tacones Lejanos*, miente causando primero el mal y después el “bien”: le miente a su pequeña hija Rebeca prometiéndole que no se separarán nunca, antes de que, en efecto, la abandone. Posteriormente, le miente a la policía inculpándose por el crimen que su hija cometió asesinando a su marido, protegiéndola de la cárcel. En cuanto a Manuela, la madre de *Todo sobre mi madre*, guarda silencio a su hijo Esteban sobre la verdadera identidad de su padre, diciéndole que murió cuando él nació, sin contar otras mentirillas blancas que inventa más adelante. Demuestra también un increíble talento para la actuación: lo que en principio era una simple dramatización para un video institucional, termina convirtiéndose en su momento estelar, volviendo a actuar en *Un tranvía llamado deseo*, la obra que marcó su vida. Irene, la madre de *Volver*, se convierte quizás en la más mentirosa: le hace creer a la humanidad que ella está muerta y se aprovecha de la situación para matar a su propio esposo mientras éste se encontraba con su amante. Esto sin mencionar su *performance* como una rusa que trabaja como asistente de peluquería.

Todas son un espectáculo: Gloria, tal y como se deja ver al principio de la historia, pertenece a la ficción propia del cine. Becky del Páramo, es una venerada diva de la canción. Manuela es una actriz nata y lo demuestra en el teatro gracias a

Un tranvía llamado deseo. En cuanto a Irene, no se puede decir que sea, precisamente, una estrella, más hay que reconocer que la comedia se le da por naturaleza.

Todas prescinden del padre: Gloria se deshace de su esposo, padre de sus hijos, y esto no le impide formar una nueva y particular familia junto a su hijo menor. Becky, por su parte, es inestable en sus relaciones sentimentales y, en algún parlamento, deja claro que el padre de Rebeca fue quien la separó de su hija. En todo caso, la figura del padre está presente en la historia bajo su condición de “divorciado”, cuando Rebeca estaba pequeña, y más adelante no se vuelve a saber de él. Manuela hace que el padre de Esteban esté ausente huyendo de él y sólo volverá a buscarlo cuando su hijo muere. Irene, al igual que Gloria, se deshace del padre de sus hijas en un acto de justicia; vengándose de que éste violara a Raimunda y después le traicionara con la madre de la vecina.

Todas beben del cine dentro del cine: Cuando mata a su marido, Gloria emula una escena de *Cordero para cenar*, de Alfred Hitchcock. Becky es una nueva versión de Charlotte, la madre de *Sonata de Otoño* de Ingmar Bergman. Manuela tiene la misma habilidad para mentir que Eva Harrington en *Todo sobre Eva*, de Joseph Mankiewicz. Irene es una referencia almodovariana, nacida de las creaciones de la escritora Leo Macías en *La flor de mi secreto*.

Todas son cinematográficamente importantes: Alfonso Molina y Ramón Bazó coinciden en que la importancia cinematográfica de un personaje radica en su capacidad para intervenir y transformar la trama de una forma efectiva, incidiendo, de este modo, en la resolución de subtramas, de acuerdo a la visión del guionista y el director (en este caso, la misma persona). Queda claro en el caso de Gloria: no en vano, en una discusión que sostiene con Antonio, ella amenaza con irse para “ver qué van a hacer sin ella”. Sin Gloria la familia no subsiste: no se alimenta, no duerme,

incluso, no se baña. Por Gloria el resto de los personajes cambian su vida: la abuela y Tony se marchan al pueblo, Cristal conoce a su pareja, el oficial de policía que investiga el crimen de Antonio, asesinado por Gloria, La Juani, confía en Gloria para que le cuide a Vanessa, su hija. Ésta última se refugia de los regaños de su madre en Gloria. Becky determina la historia al regresar de México a Madrid: con su vuelta estalla el triángulo amoroso entre ella, su hija y el marido de ésta última, quien resulta asesinado. Con la (falsa) confesión de Becky, Rebeca queda en libertad por su crimen. *Tacones Lejanos* depende tanto de Becky como Rebeca, su hija. ¿Qué decir de Manuela? Ella, además de recrear su propio drama de madre herida, es el punto de conexión entre todos los personajes de la historia. Lo mismo sucede con Irene, quien con su vuelta del más allá aclara todas las confusiones y malentendidos de la historia, en torno a ella y a otros personajes.

Todas son un drama y un melodrama: Gloria tiene de madre melodramática, propia de Delia Fiallo, su abnegación y resignación a los quehaceres del hogar y ese “amor de madre” que aflora al final de la película. De la literatura de Federico García Lorca, toda una referencia en la recreación de dramas de mujeres, esta ama de casa toma prestada su condición de asesina del marido como lo hiciera Yerma cuando descubre que su esposo no puede darle hijos. Destaca también en Gloria, la confianza y constante relación con sus vecinas: Cristal y La Juani, quienes, al igual que en Yerma, pasan a ser ejes importantes en el desarrollo de la historia. Becky tiene del melodrama la distancia física y temporal que la separa de su hija: 15 años después la reencuentra para protagonizar un conflicto familiar sin precedentes. También la inscribe dentro de una telenovela su arrepentimiento por haber causado el mal, transformándose en una “buena de la historia”, al final, antes de fallecer. De Lorca, Becky heredó una hija con características similares al novio de *Bodas de Sangre*, asesina del amante de la protagonista. Rebeca se convierte en la asesina de dos parejas de su propia madre. Manuela, es el mejor ejemplo del género rosa por excelencia en eso de ser caritativa; desde el comienzo de la cinta puede vérselo

llevando a cabo una acción humanitaria. A pesar de su condición de bohemia y “mente abierta” al mundo del travestismo y las drogas, su expediente está limpio. Lo lorquiano se hace presente en ella en eso de conformar el epicentro de un coro de mujeres, como Bernarda Alba o la misma Yerma: La hermana Rosa, Rosa, Huma, Agrado, Lola y Nina. Irene, al igual que Manuela, es una madre abnegada por sus hijas, a pesar del error que comete con una de ellas y de que es una asesina (como Yerma). Como Becky, se siente culpable y regresó del más allá para expiar sus culpas, lo cual la traslada del purgatorio al cielo. De Lorca, *Volver*, la historia de Irene, tiene también el coro de vecinas que se encargan de comentar su condición de fantasma.

Todas son una canción: A Gloria, irónicamente se le musicaliza su drama con la tonadilla *La bien pagá*, Becky le dedica a su hija Rebeca el bolero *Piensa en mí*, Manuela está llena de acordes de suspenso y tango, éste último alegórico a su Argentina natal, en donde comenzó a incursionar como actriz. A Irene la une con su hija Raimunda el tema *Volver*, que le enseñara cuando estaba pequeña.

A todas las salva la maternidad: La policía nunca descubre que Gloria fue quien mató a su marido y tampoco que es una drogadicta. Miguel, su hijo, le impide a esta que se lance por el balcón de su apartamento para quitarse la vida, después de todo lo acontecido y le propone un nuevo comienzo, con aquello de: “esta casa necesita un hombre”. Becky, a pesar de que muere al final de la historia, se reivindica con su hija al inculparse por el asesinato que ésta cometiera, con lo cual se sugiere que, después de todo, limpió su imagen de “mala madre” por una madre redimida. Manuela, a pesar de que sufre la pérdida de su hijo, al principio de la historia, es recompensada después de todas sus penurias con un hijo nuevo: el hijo de la hermana Rosa, que además se llama igual que su hijo anterior: Esteban, a quien se supone no le ocultará la verdad como al primero. Por último, Irene, a pesar del crimen que comete, parece ser perdonada desde el momento en el que, a su vez, le pide perdón a

su hija Raimunda por haberla juzgado injustamente y no haberse percatado de que su padre abusó de ella sexualmente dejándola embarazada. Excluyendo a Manuela, todas burlan las autoridades: las de los hombres que las hacen gozar de su condición de madres y la de aquellos que pudieran reprenderlas por sus actos criminales. El hecho de que Manuela sea la más abnegada es, quizás, lo que la recompensa con el nacimiento de un nuevo hijo que “negativiza el sida”. El surrealismo ayuda a estas madres, extraídas del plano real, a tener finales felices. Al respecto, (R Bazó, entrevista personal, agosto, 22, 2006) comenta lo siguiente: Decía Almodóvar sobre el film *la Mala Educación* que le gustaba imaginarse al cine como el “refugio de asesinos y seres al margen. Pero ve al cine también como un reflejo de la realidad...”

Sea pues, el cine de Almodóvar, un refugio para estas madres contemporáneas, asesinas, drogadictas, despiadadas, desesperadas, heridas, arrepentidas, divertidas, melodramáticas, cultas, incultas, lorquianas y, ante todo, queridas por sus hijos.

REFERENCIAS

- Almodóvar, P (Director). (1980). *Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón*. [Película].Madrid, España. El Deseo S.A
- Almodóvar, P (Director). (1984).*Qué he hecho yo para merecer esto!!*. [Película].Madrid, España. El Deseo S.A
- Almodóvar, P (Director). (1987). *Mujeres al borde de un ataque de nervios*. [Película].Madrid, España. El Deseo S.A
- Almodóvar, P (Director). (1991). *Tacones Lejanos*. [Película].Madrid, España. El Deseo S.A
- Almodóvar, P (Director). (1995). *La flor de mi secreto*. [Película].Madrid, España. El Deseo S.A
- Almodóvar, P (Director). (1999). *Todo sobre mi madre*. [Película]. Barcelona - Madrid, España. El Deseo S.A
- Almodóvar, P (Director). (2006). *Volver*. [Película].Madrid, España. El Deseo S.A
- Bergman, I. (Director). (1976). *Sonata de Otoño*. [Película]. Suecia. Personafilm
- Cabrujas, J. (1995). *Y Latinoamérica inventó la telenovela*. Caracas: Alfadil Ediciones
- Caparrós, J. (1976). *Historia crítica del cine*. Barcelona: Magisterio Español.
- Colmenero, S. (2001). *Pedro Almodóvar, Todo sobre mi madre*. Barcelona: Paidós
- Della Volpe, G. y otros (1970). *Problemas del nuevo cine*. Madrid: Alianza.
- Herrera, E. (1991). *El reportaje, el ensayo. De un género a otro*. Caracas: El Dorado Ediciones.
- Grijelmo, A. (2004). *El estilo del periodista*. (Primera reimpresión).México: Taurus.
- Holguín, A. (1994). *Pedro Almodóvar*. Madrid: Cátedra
- Martin, M. (1962). *La estética de la expresión cinematográfica*. Madrid: Rialp.
- Martin, M. (1996). *El lenguaje del cine*. Barcelona: Gedisa.
- Polimeni, C. (2004). *Pedro Almodóvar y el kitsch español*. Madrid: Campo de ideas.
- Posada, P. y A. Naime (1997). *Apreciación de cine*. México: Alhambra Mexicana.

Tirard, L. (2005). *Lecciones de cine*. Buenos Aires: Paidós.

UPEL (2006). *Manual de Trabajo de Grado, de Especialización y Maestría y Tesis Doctorales*. Caracas: Fedeupel. (4ª edición).

Vidal, N.(1988). *El cine de Pedro Almodóvar*. Barcelona: Destino.

Yarza, A. (1999). *Un caníbal en Madrid, la sensibilidad camp y el reciclaje de la historia en el cine de Pedro Almodóvar*. Madrid: Ediciones Libertarias.

www.clubcultura.com

www.teatrometi2.com.ar

www.wikipedia.org