
Este artículo es una síntesis de la publicación:

Hanno Ehrlicher: “Últimamente estás más preocupado por mi corazón que por mi coño”. Sexo, amor y las escenificaciones del deseo en el cine de Pedro Almodóvar”, en: Anna-Sophia Buck, Irene Gastón Sierra (ed.): “*El amor, esa palabra...*”. *El amor en la novela española contemporánea de fin de milenio*, Madrid/ Frankfurt a. M. : Iberoamericana/ Vervuert 2005, pp. 67–102.

Folgender Artikel stellt eine Kurzfassung der oben genannten Publikation dar.

Cambios de la ley del deseo en la trayectoria de Pedro Almodóvar

Hanno EHRLICHER
Universidad de Heidelberg

“Pasar de moda para convertirse en clásico”: *La ley del deseo*

En la primera fase de la movida, cuando el *underground* salió a la luz del día y se hizo visible, sin duda predominaba la euforia, las ganas de jugar y un vitalismo que, con la ayuda de drogas estimulantes, no parecía conocer límites. El jubilario reconocimiento de la propia imagen en el espejo, sin embargo, no es duradero y la percepción del yo ideal una construcción frágil que conlleva la angustia de la fragmentación. Así nos lo dice el psicoanálisis lacaniano que también sabe que el sujeto, para devenir un sujeto ‘de verdad’ tiene que superar la fase del espejo para entrar en la estructura del lenguaje y someterse allí a la ley del padre, al “nom du père” que es un “non du père” en cuanto niega la relación simbiótica con la madre y erige el tabú del incesto (1966: 89-97). No hay que creerse esta historia psicoanalítica al pie de la letra, y Pedro Almodóvar, autodidacta y poco inclinado a un trabajo demasiado sistemático, ciertamente no es fiel seguidor de teoría alguna. Pero sí se puede observar en él una evolución fílmica cuya originalidad se deja perfilar mejor ante el transfondo de la teoría psicoanalítica, ya que se caracteriza también por la investigación del orden simbólico subconsciente y el enfrentamiento con la ley que rige el deseo. Si en los tres primeros largometrajes del director predominaba aparentemente una especie de feliz libidinosidad polimórfica que se reflejaba en argumentos narrativos muy episódicos, heterogéneos y abiertos en su estructura, con *La ley del deseo* (1987) Almodóvar centra su investigación del reino de los sentidos definitivamente en torno al triángulo edipal de la familia, matriz cultural ‘universal’ del deseo sexual según común acuerdo entre el psicoanálisis y la antropología estructuralista, tematizada por el director manchego ya en la película *¿Qué he hecho yo para merecer esto?* (1984).

Aunque sea imposible marcar un momento decisivo en la obra de Almodóvar, *La ley del deseo*, ciertamente, es distinta de las producciones anteriores por ser la primera que el director pudo realizar de forma

totalmente independiente con su propia empresa productora (compartida tan sólo con su hermano Agustín). Esta nueva autonomía económica, sin embargo, contrasta con el tema, donde justamente la autoridad de un director de cine, Pablo Quintero, se deteriora en una relación sexual que se le escapa de las manos. La jubilosa celebración de una imaginaria omnipotencia subjetiva, típica de la primera movida, le ha cedido la plaza a una reflexión sobre las relaciones de poder, determinantes también en el terreno del deseo. Es en este sentido como se puede interpretar la escena introductoria en la que un joven que se ha ido despojando de casi toda la ropa, se acerca a un espejo, besa su propia imagen, se excita mirándola y acaba masturbándose en la cama, todo esto guiado por una voz masculina en *off* que ordena y penetra simbólicamente de forma directa y brutal el imaginario narcisista, prohibiendo cualquier contacto visual. Lejos del frívolo exceso *camp*, esta secuencia resulta perturbadora por escenificar de forma muy directa (pero no directamente pornográfica) el poder que el orden simbólico (del lenguaje) ejerce sobre la integridad imaginaria del sujeto. Si aquí se hace escuchar el “nom/n du père” del que habla Lacan, es para erigir un tabú edipal invertido, pues para inhibir la relación incestuosa con la madre se impone una incestuosa cópula con el padre. Los efectos de este orden edipal invertido y la resistencia contra él se desarrollan a lo largo de la película en la historia de los hermanos Pablo y Tina (antes Tino), el director homosexual que literalmente intenta pre-escribir el deseo del otro hasta resultar víctima de su exacerbada voluntad de dominancia (Eusebio Poncela), y la mujer transexual (Carmen Maura) que se ha cambiado de sexo para mantener una relación incestuosa con su padre, con el que sin embargo no logra establecer nuevas relaciones.

Sin poder entrar en una interpretación más detallada de la compleja y muy discutida película, quiero remarcar un par de indicios que evidencian un nuevo trato de la sexualidad en Almodóvar y pueden servir de puente hacia sus últimas producciones. Con *La ley del deseo*, Almodóvar parece haber encontrado en el triángulo familiar una especie de salida del divertido laberinto de pasiones, ganando así una estructura que le sirve para profundizar el lado sentimental de la identidad sexual subjetiva, la necesidad afectiva de ser amado y la frustración de este deseo. La nueva meta que consistía en “pasar de moda para convertirse en un clásico” (cit. en Vidal 1989: 194). Esta voluntad de cambio se refleja en *La ley del deseo* ya a nivel

temático en la evolución artística de Pablo Quintero: al principio aparece como célebre director de películas pornográficas con títulos como *El paradigma del mejillón*. Pero, a pesar de su enorme éxito, cambia de género y decide dedicarse al teatro y escenificar *La voix humaine* de Cocteau, pieza en un acto en la que se reflejan sus propios sentimientos de soledad y su anhelo por un amor absoluto. Si el nuevo clasicismo melodramático de Almodóvar se indica ya en la trayectoria de su *alter ego* fílmico, es la *mise en scène* de la película la que constituye, quizás, el indicio más evidente de su cambio estético. La presencia de las calles de Madrid, que habían servido de inmenso escenario urbano, disminuye considerablemente. Gran parte de la acción ocurre en el interior del piso de Pablo, en la zona fronteriza entre el interior y el exterior que marca su terraza o en medio de una naturaleza alejada de la gran ciudad. Esta reducción de exteriores urbanos coincide con una inclinación hacia el lado íntimo de las personas y el lado oscuro del amor. Quizás la “más cuidada y la más sobria” de sus películas hasta entonces según opinión del propio director (cit. en Vidal 1989: 204), seguramente fue la más explícita en el trato de la (homo)sexualidad. Sin embargo, la escenificación de lo sexual está bastante lejos del travestismo *camp* del inicio de la estética de Almodóvar que se pudo observar no sólo en los primeros films, sino también en *Patty Diphusa*, novela por entregas que se publicó en la emblemática revista de la movida madrileña *La Luna*. La escena de cama entre Pablo y Antonio (Antonio Banderas), para quien se trata de su primera experiencia homosexual, es de un realismo poco habitual en un director que solía asociar la sexualidad siempre con el exceso.

Esta nueva sinceridad, sin embargo, no implica un naturalismo en el sentido de un cine mimético. Almodóvar continúa también en esta película apostando por una estética de lo artificial, hecho que se demuestra de forma programática ya en el *casting* al elegir para el papel de la madre de Ana a la famosa mujer transexual ‘real’ Bibi Anderson mientras el papel de la mujer transexual, Tina, es representado por una ‘auténtica’ mujer, Carmen Maura. Pero ya no se trata de una espectacular exposición del artificio mediante una teatralización que opera sobre una visible brecha entre realidad y ficción, sino de una artificialidad *naturalizada* por los efectos de una performance creíble que se sirve de todas las técnicas del melodrama clásico (de entre ellas, la más importante consiste en una *mise en scène* que convierte el decorado en indicador y síntoma del estado sentimental de los personajes).

En este sentido Paul Julian Smith ha podido destacar la “presentación naturalista” de la película y ha insistido en su implicación política, la de “calling attention to the daily life of ‘pretended families’ who do not experience their position as marginal” (1992: 191s.). La ‘pretendida familia’ que forman Pablo, Tina y Ada (la hija natural de la ex-amante de Tina), reunida no por impulsos sexuales sino por la fuerza de los afectos fraternales, aparece como una utópica visión dentro del drama de la ley (edipal) del deseo que desata pasiones destructivas. Stefanie Karg ha observado en general y con buenos argumentos una creciente tendencia a construir familias en la trayectoria de Almodóvar, un deseo familiar cada vez menos disfrazado o deformado por la parodia o la ironía. Pienso que la investigadora ha dado en el blanco al señalar la familia como un tema central de las películas de Almodóvar, y tiene razón al afirmar que este tema va apareciendo con más fuerza, sin embargo estoy en desacuerdo con ella cuando cree que eso implica un sucesivo regreso al “canon tradicional heterosexual” (Karg 1997: 264). Muy al contrario, Almodóvar se sirve de la estructura del triángulo familiar para confundir en ella las posiciones tradicionales de lo ‘femenino’ y lo ‘masculino’ y crear así un orden social más allá de los nexos biológicos creados por la reproducción sexual. El deseo de “formar una familia, como cualquier persona normal” (según expresa el psicópata Ricki en *¡Atame!*), tal y como se articula en las películas de Almodóvar, no afirma la matriz de la pequeña familia heterosexual burguesa, sino que la cuestiona al presentar la posible voluntaria unión afectiva entre minorías identitarias con la aureola de una nueva sagrada familia.

Hacia una nueva sagrada familia: *Todo sobre mi madre*

Si el tema familiar se perfila ya con claridad en la *Ley del deseo*, en *Todo sobre mi madre* se extraen las últimas consecuencias y, al mismo tiempo, se demuestra muy claramente el cambio estratégico ocurrido en la política performativa almodovariana. Al tratar el tema del regreso al propio pasado, la película refleja de manera muy consciente esta evolución estética que corresponde también al cambio de la posición social de un director consagrado y de fama internacional que ya no puede pretender operar desde el margen. Al comienzo de la película se da a conocer la relación entre

Manuela y su hijo Esteban, una relación muy cariñosa, pero marcada por la falta del padre, recordado tan sólo mediante el nombre propio del muchacho. Después del accidente mortal de Esteban, Manuela, inmersa en su dolor, decide regresar a Barcelona para reencontrar al padre que su hijo siempre deseaba conocer. Este retorno se escenifica como pasaje por un túnel temporal que lleva a una especie de renacimiento. La vista panorámica aérea de la ciudad nocturna iluminada no sólo es de una belleza espectacular, sino que contrasta tan intensamente con la oscuridad anterior (la pantalla se queda negra por unos instantes) que tenemos la impresión de que la cámara da a luz a una nueva ciudad. De este 'renacimiento' surge en seguida La Sagrada Familia, símbolo arquitectónico barceloní por antonomasia que alcanza un claro valor metafórico al asociarse en la siguiente secuencia directamente con la imagen de Manuela que observa la ciudad sentada en un taxi (secuencias 28-30; cf. Almodóvar 1999: 38). Al final de la película, se habrá confirmado esta constelación inicial. Manuela será la madre adoptiva de otro Esteban, hijo natural de Rosa, quien muere después del parto. Y esta vez sí que aparece el padre, Lola (antes Esteban), transexual cuya feminización se la dan tan sólo su nuevo nombre y su apariencia exterior sin renunciar por eso a la potencia fálica. Padre del primer Esteban, también ha engendrado el segundo y a este segundo hijo lo llegará a conocer antes de que el sida acabe con su vida. En la secuencia en la que Manuela se encuentra con Lola para presentarle a su hijo se evoca claramente la iconografía de la sagrada familia (sec. 114), pero se trata de una nueva sagrada familia mucho más ambivalente en el reparto de las identidades sexuales. Si Manuela parece ocupar, a primera vista, la posición de María por su femineidad biológica y el hecho de ser madre, su acto de la adopción la acerca al mismo tiempo a la figura de José, el padre putativo. Lola/Esteban en su transvestismo sexual incorpora una posición necesariamente ambivalente: es biológicamente padre y además se reconoce como tal, pero en los ojos de un simple espectador 'normal' parece una mujer. Esta mirada exterior está representada por la madre de Rosa, que se escandaliza al ver que Lola besa al niño. El hecho de la filiación directa, además, le distancia lógicamente de la figura de José en el modelo sagrado. Queda pues para Lola/Esteban, la posición de dios padre, posición de un padre omnipotente pero ausente y parte de una trinidad a la que Lola/Esteban pertenece al menos lingüísticamente con su original nombre

propio masculino. Una vez repartidas así las posiciones, hay que constatar, finalmente, una inversión muy importante en el modelo original, pues si el cristianismo es una religión paternal que gira en torno al sacrificio del hijo en nombre del padre, en la sagrada familia de Almodóvar el padre muere y será a favor del hijo para el que se realice el sacrificio (de Rosa) que redimirá el ‘pecado’.

Por muy blasfemo que este uso de un modelo sagrado parezca desde el punto de vista de la ortodoxia cristiana, dentro de la lógica argumental de la película y su *mise en scène* no tiene nada de escandaloso. El hecho de que las posiciones del sagrado modelo familiar estén ocupadas por minorías identitarias que no corresponden en absoluto a la norma heterosexual social, no se deja ver como un acto transgresivo, sino como una consecuencia lógica y natural de una historia muy creíble, aunque poco habitual. Almodóvar utiliza así, con una especie de ingenuidad pagana, la lógica espiritual de la sagrada familia que implica la ausencia de la filiación sexual y así el triángulo familiar da lugar a consecuencias *trans-gender* (que además se perfilan ya desde los principios de su historia cultural, como advierte Koschorke 2000: 23s.). La figura que mejor encarna esta lógica de transgresión de la filiación natural en nombre de la espiritual es Rosa, ya que es ella la que da a luz a un hijo que superará definitivamente la ley de la sangre, pues consigue negativizar el virus “en un tiempo récord”, un moderno milagro medicinal que en la película se comenta al final de pasada y con toda naturalidad como si fuera un suceso cualquiera (cf. sec.119 y 121). Rosa proviene de una familia burguesa catalana a la que ha abandonado para convertirse en monja y entregarse por completo al trabajo social. Almodóvar no oculta su antipatía frente a este mundo que la monja está dispuesta a abandonar y aprovecha la secuencia del primer encuentro entre Rosa (Penelope Cruz) y su madre (Rosa María Sardá) para subrayar la hipocresía que se esconde en el seno de la familia burguesa. La furtiva escapada de la cámara hacia el interior del piso nos guía por un pasillo “lleno de cuadros de grandes pintores” (como se explica en el guión) para introducirnos en el cuarto donde la madre falsifica cuadros: “No me gusta que una extraña me vea falsificando chagalles” – explica a Rosa refiriéndose a Manuela que en ese momento la acompaña – y vemos un cuadro de Chagall que, precisamente, muestra a la virgen con el niño Jesús (sec. 46). En el interior de la familia tradicional se revela, pues, el principio de una

reproductividad mimética sin sustancia propia, una fiel copia de (sagrados) modelos que sirve para ‘naturalizar’ y legitimizar así la supremacía de una determinada clase social y sus normas. Paralelamente a la construcción de una nueva sagrada familia formada por la filiación voluntaria de las minorías, se produce así en *Todo sobre mi madre* una degradación del principio de reproducción biológica, degradación que se puede observar con toda claridad en la figura del padre de Rosa (que, por cierto, al igual que la madre carece de nombre propio en la película). Su amnesia total le impide reconocer a su propia hija y, como si fuera una joven cualquiera, cada vez que la ve le pregunta por su edad y su altura, como si esa información le permitiera medir el atractivo sexual al que parece reducirse todo su interés (cf. sec. 107).

Todo sobre mi madre aboga, mediante una secularización de la iconografía religiosa, por una desencialización del orden familiar, sustituyendo la familia ‘natural’ por una nueva familia voluntaria que - por muy precaria e inestable que resulte - adquiere una aureola sacral y es tratada con toda la simpatía. Como agente y fuerza motriz de este proceso aparece una capacidad performativa que es, al mismo tiempo, una capacidad de entrega al otro. Si la madre constituye la figura central y titular de la película y recibe además un homenaje explícito en la dedicatoria final, no es, precisamente, por su función reproductiva, sino por esta capacidad de actuar a favor de un tercero. Al presentar *A Streetcar called desire* (la pieza de Tennessee Williams que marca el destino de Manuela) como el medio de una permanente *mise en abyme* del tema familiar, Almodóvar convierte el teatro en un lugar donde no solamente se refleja y representa la realidad, sino donde surgen y nacen también nuevas realidades. La función que tiene *A Streetcar* en la película merecería un estudio pormenorizado, y también se debería analizar las complejas interrelaciones entre los papeles teatrales representados y el actuar ‘real’ de los actores, sin olvidar, por supuesto, las diferentes dimensiones performativas y dramáticas que están en juego en *Todo sobre mi madre*. En el contexto de este estudio, sin embargo, basta con que nos concentremos en la figura que más visiblemente encarna la fusión de la capacidad performativa y la ‘maternal’ de entrega al otro: se trata de Agrado, la mujer transexual que ya por su permanente presencia contrasta con la otra figura transexual de la película, Lola/Esteban. Mientras que en el cambio sexual de aquella sólo se ha producido un transvestismo superficial,

ya que Lola sigue actuando en la vida con el mismo hedonismo egoísta y muy masculino característico de su papel de Kowalski, *La Agrado* (representada por una mujer, Antonia San Juan) consigue ganar la simpatía del público gracias a una performance femenina que resulta muy creíble. En contraste con el travestismo de la época *camp* no se trata esta vez de una hiperbólica travestía de la problemática transexual que pretende superar las dicotomías, sino de una representación verosímil que intenta sensibilizar al espectador ante la problemática de pasar las fronteras entre lo masculino y lo femenino. *La Agrado* es estilizada como una perfecta actriz que triunfa sobre el escenario. Sabe actuar su papel social ‘femenino’ de forma convincente y gana finalmente los corazones y el aplauso del público al narrar ante el telón la historia de su vida de forma improvisada para compensar al público por la suspensión de la pieza teatral que se venía representando (sec. 104). Después de señalar todas sus partes corporales donde ha operado la cirugía plástica y nombrar los precios de las operaciones, concluye:

Lo que les estaba diciendo, ¿cuesta mucho ser auténtica! Pero no hay que ser tacaña, con nuestra apariencia. Una es más auténtica cuando más se parece a lo que ha soñado de sí mismo. (Almodóvar 1999: 104)

La hiperbólica excesividad demostrativa de antaño ha cedido lugar a una nueva sinceridad que en el fondo no es menos excesiva, pero de una excesividad interiorizada que se desprende de los colores y contrastes visuales del decorado. Si la imaginación del joven Almodóvar parecía desbordar todos los límites, ahora se sitúa voluntariamente dentro del margen de lo creíble para llenarlo con un ‘naturalismo’ melodramático que opera encima de la primera naturaleza biológica y produce una especie de segunda naturaleza cultural con sus propias normas. Estimulando los afectos del espectador y su deseo de identificarse con los dramas humanos que sufren los personajes en la pantalla, Almodóvar es capaz de hacerle aceptar identidades marginales diferentes e incluso despertar simpatía por ellas.

La fertilidad de la fantasía: el *pathos* del amor en *Hable con ella*

Con *Todo sobre mi madre* hemos llegado casi al final de nuestra observación sobre la evolución estética de Almodóvar en su recorrido desde el Rock-Ola hasta Hollywood y, poco a poco, nos ha ido acercando al lado

del corazón. Pero hay que insistir en que se trata de un corazón transplantable que se cambia de cuerpo e indica en este movimiento al mismo tiempo la fragilidad y la fuerza del deseo por amor, lo precedido de las relaciones humanas y la capacidad igualmente humana de relacionarse siempre de nuevo. Con la metáfora del trasplante de corazón, el director remarca también que el vitalismo de su cine, la fuerza de sus imágenes, resultan fruto de una alta tecnología y no tienen nada de ‘natural’. Lo que el propio director llama en el *Pressbook* de *Hable con ella* “neorealismo fantástico” o “naturalismo del absurdo” se basa en un arte de *collage* con referencias inter- e intrafílmicas y una medialidad que se expone muchas veces de forma autoreflexiva, sin que por eso se pierda la capacidad de apelar a los sentimientos del espectador y de producir una emoción muy directa en él.

“Nada es sencillo. Soy maestra de ballet y nada es sencillo” – con esta frase que cierra *Hable con ella* (2002), Almodóvar pone en boca de Katarina Bilova (Geraldine Chaplin) su propio credo artístico. Si casi todas las películas de la época de madurez de Almodóvar se caracterizan por esta paradójica sencillez artificial, es en la última donde la expone con más maestría artística y donde reflexiona al mismo tiempo sobre la fantasía como su fondo problemático. “Hable con ella”: el film indica ya desde su título un imperativo de comunicación que se revela pronto, cuando se pone en boca de Benigno (Javier Cámara), como un imperativo fantástico e incluso fantasmagórico, ya que “ella” resulta ser una mujer en estado comatoso, con el cerebro paralizado y prácticamente reducida a bella estatua, a una mera imagen. En el centro de la problemática comunicativa y, más en general, de la dificultad de relacionarse con el otro o la otra, Almodóvar instala así un deseo fantasmal que se proyecta sobre la imagen del deseado y la convierte en el imaginario escenario en el que se puede realizar dicho deseo. En casi todos los inicios de pareja podemos ver operar esta fuerza, ya que se caracterizan, aunque siempre de forma diferente, por una especie de inflexión de una situación comunicativa que da lugar a una proyección fantasmal, al imponerse el deseo al logos discursivo. Mencionaré tan sólo las tres secuencias más relevantes, a mi modo de ver, para ilustrar lo que hasta ahora se viene diciendo:

1ª. El periodista Marco (Darío Grandinetti) ve en la televisión una entrevista en directo entre la moderadora (Loles León) y la torera Lydia

(Rosario Flores), entrevista que ésta decide concluir cuando la entrevistadora le pregunta por El Niño de Valencia, torero con el que Lydia había tenido una relación sentimental. Marco descubre de repente en la reacción de la entrevistada – a la que le faltan las palabras o se niega a hablar – la imagen de un cuerpo femenino en el que ve reflejado su propio dolor amoroso. Es, pues, la proyección masoquista del propio sentimiento la que le impulsa a buscar contacto con Lydia con la excusa de escribir un artículo sobre ella, sin interesarse en realidad por su profesión sino únicamente por la pasión que sufre.

2^a. ya casi al final de la película: se trata de la primera visita de Marco a Benigno en la cárcel. Vemos cómo los dos se tienen que comunicar mediante un dispositivo auditivo a través de una ventana blindada que los separa, separación que además se evidencia a nivel formal con una serie de rápidos cambios de *close shots* de los dos. En esta situación, Benigno le confiesa a Marco lo mucho que piensa en él, “sobre todo por las noches”, y añade que se identifica con una mujer cubana que el periodista ha descrito en una de las guías de viaje:

Cuando describes a esa mujer cubana apoyada en una ventana frente al Malecón, esperando inútilmente viendo cómo el tiempo pasa sin que pase nada... pensaba que esa mujer era yo.

Al decir estas palabras, la toma de la cámara ‘une’ finalmente a los dos en un plano americano (*medium shot*) y el reflejo de la cara de Benigno se superpone en el cristal coincidiendo exactamente con la imagen de Marco, quedando así visualizada la lógica proyectiva que inicia aquí también una relación (homosexual), aunque esta relación nunca se realice.

3^a. Esta secuencia que quiero destacar es, sin duda, la más importante ya que forma el núcleo del drama argumentativo: la violación de Alicia por parte de Benigno. Esa violación se oculta en una especie de raya-guion filmico mediante la introducción de otra película (un guion larguísimo en comparación con el famoso de Kleist, impreso en la *Marquesa de O.*) Almodóvar evita, en contraste con el trato explícito de la violación en *Kika*, una visualización directa del acto para insistir en la lógica fantasmática que impulsa a Benigno. Este, como tantas veces, le da un masaje a Alicia mientras habla con ella sobre algo especial que le ha perturbado mucho: la película *El amante menguante* cuyas imágenes sustituirán entonces la

narración de Benigno. Con la introducción de este film de segundo grado se nos abre una especie de ventana hacia el interior del protagonista. Es quizás la invención más arriesgada de toda la película y uno de los momentos más emotivos. *El amante menguante* no sólo es un perfecto homenaje al cine mudo, sino un imaginario regreso al origen en muchos sentidos: al nivel metadieético del film de segundo grado, pues se trata de la historia de un nacimiento invertido, de la desaparición del amante menguante en el interior de la vagina de la mujer; a nivel biográfico, porque nos recuerda el principio de la pasión cineasta de Almodóvar quien, no sólo narra a sus hermanas las películas que veía, sino que también les puso palabras a sus primeros cortometrajes mudos a finales de los 70; y finalmente, a nivel diegético principal ya que la película nos lleva al origen del deseo fantasmagórico de Benigno, que resulta pato-lógico en el sentido etimológico de la palabra, ya que su razón de ser proviene del *pathos* de la soledad, del sufrimiento por la falta de amor.

Almodóvar adopta, pues, en esta película de segundo grado la perspectiva patológica del protagonista al convertir la imagen del cuerpo femenino comatoso en el escenario de la realización de un deseo. Así, no sólo explica y motiva la acción de Benigno (que desde un punto de vista jurídico resulta criminal y desde una perspectiva ética también muy criticable), sino que además la cubre de una belleza cuyo atractivo es difícil de resistir. Todo el resto de la película viene en ayuda de Benigno y convierte su suicidio en un sacrificio y su crimen en creación. Con la violación le ha dado nueva vida a Alicia y al mismo tiempo la posibilidad de un nuevo romance (la historia de Alicia y Marco que anuncia el último título y la última mirada); si como padre fracasa (el niño engendrado muere en el parto), Benigno tiene éxito como ‘madre’, de ahí que no traicione la calidad implícita en su nombre: su entrega al amado, al otro, lo lleva hasta la muerte, cumpliendo así el destino que le impone su pasión ‘femenina’.

Resumido de esta forma tan reducida se percibe mejor la radicalidad con la que la película desarrolla, de acuerdo con su título, una inflexión patológica de la comunicación, la cual se viste de suprema belleza artística, sustituyendo la razón discursiva por la razón obsesiva del deseo insatisfecho. Otra vez, el ‘mensaje’ clave se desprende de los labios de la maestra de baile Bilova cuando intenta explicar Alicia, aún en coma, su nuevo proyecto de ballet, *Trincheras*. No obstante, tendrá dificultades para

encontrar las palabras adecuadas en español y, no por casualidad, se dará una mezcla de géneros:

Bilova: De lo terreno emerge...

Benigno: lo ... lo playa

Bilova: No. De lo terreno emerge...

Benigno: lo ... eh...agua?

Bilova: Noo.. lo etérea [...]. De lo terreno emerge lo etérea, lo impalpable, lo fantasma

Este absurdo diálogo se deja interpretar como parodia del antiguo método mayéutico: el mensaje de la película no se transmite simplemente, sino que nace fruto de un diálogo como si fuera un parto. No se trata, sin embargo, de una lograda comunicación que da lugar al entendimiento, sino más bien de una performance interactiva que produce la emersión de “lo fantasma”, de una imaginaria identidad que trasciende las fronteras de la biología y queda sexualmente indefinida.

Por cierto, no todo el mundo tiene que encontrar graciosa esta inflexión de la razón comunicativa a favor de lo fantasmal que la película presenta con una gran belleza artística. Y, sin duda, no sería demasiado difícil criticar la ideología puesta allí en juego desde una perspectiva políticamente correcta, ya que se podría denunciar una especie de envidia uterina por parte de un director homosexual que afirma de nuevo el viejo fantasma masculino de la creación artificial. Pero mucho más honesto que adoptar esta distancia crítica, me parece admitir, a modo de conclusión, mi propio deseo (y que intuyo, es el de muchos) de seguir subyugándome voluntariamente y con placer al fantástico imaginario de Almodóvar.

Bibliografía

- Almodóvar, Pedro (1999): *Todo sobre mi madre. Edición definitiva del guión de la película con algunas reflexiones, fotografías y textos del autor*. Madrid: El Deseo Ediciones.
- Karg, Stefanie (1997): *Trabajar y formar una familia, como una persona normal. Zeichen der Identität im filmischen Werk Pedro Almodóvars*. Diss. Universität Saarbrücken.

- Koschorke, Albrecht (2000): *Die Heilige Familie und ihre Folgen*. Frankfurt/M.: Fischer.
- Lacan, Jacques: *Écrits 1*, Paris: Seuil 1966.
- Smith, Paul Julian (1992): *Laws of Desire. Questions of Homosexuality in Spanish Writing and Film 1960-1990*, Oxford: Clarendon.
- Vidal, Nuria (1989): *El cine de Pedro Almodóvar*. Barcelona: DestinoLibro.