

UNIVERSO

Estética de la pasión en
un cineasta posmoderno

AL
MO
DO
VAR

José Luis Sánchez Noriega

Alianza
editorial

JOSÉ LUIS SÁNCHEZ NORIEGA

Universo Almodóvar

**Estética de la pasión en un
cineasta posmoderno**

Alianza editorial

ÍNDICE

| | |
|---|-----|
| INTRODUCCIÓN. ESTÉTICA DE LA PASIÓN EN UN CINEASTA POSMODERNO | 11 |
| <i>Los abrazos rotos</i> | 17 |
| actrices/actores | 24 |
| Almodóvar (actor) | 27 |
| Almodóvar (autoficción) | 30 |
| Almodóvar (creador) | 34 |
| Almodóvar y el cine | 43 |
| <i>Los amantes pasajeros</i> | 48 |
| animales | 54 |
| arte | 56 |
| <i>Átame!</i> | 61 |
| Luis Buñuel | 67 |
| cameos | 70 |
| canciones | 74 |
| <i>Carne trémula</i> | 81 |
| carteles | 86 |
| chicas Almodóvar | 92 |
| cine (citado) | 94 |
| cine en el cine | 99 |
| cine posmoderno | 113 |
| comedia | 118 |
| comida | 122 |
| <i>La concejala antropófaga</i> | 124 |

| | |
|------------------------------------|-----|
| cortometrajes | 126 |
| créditos | 134 |
| crimen | 139 |
| cuerpo | 141 |
| cultura popular | 145 |
| deseo | 149 |
| El Deseo | 152 |
| diálogos | 155 |
| discapacidades | 168 |
| drogas | 169 |
| enfermedad | 172 |
| <i>Entre tinieblas</i> | 173 |
| escritores | 179 |
| espacios | 183 |
| espectáculo | 188 |
| estética | 189 |
| familia | 203 |
| Rainer Werner Fassbinder | 205 |
| ficción | 207 |
| finales | 210 |
| <i>La flor de mi secreto</i> | 213 |
| fotografía | 218 |
| géneros | 223 |
| <i>Hable con ella</i> | 226 |
| hermanas/os | 232 |
| hombres | 233 |
| homosexualidad | 236 |
| identidad | 240 |
| incesto | 245 |
| inicios de ficción | 246 |
| intertextualidad | 247 |

| | |
|--|-----|
| <i>Julieta</i> | 257 |
| <i>Kika</i> | 264 |
| <i>Laberinto de pasiones</i> | 270 |
| lesbianismo | 276 |
| <i>La ley del deseo</i> | 277 |
| madre | 283 |
| Madrid | 287 |
| <i>La mala educación</i> | 291 |
| máscara | 299 |
| <i>Matador</i> | 301 |
| medicinas | 308 |
| médicos/as | 309 |
| melodrama | 310 |
| monólogo | 314 |
| Paul Morrissey | 317 |
| movida madrileña | 319 |
| muerte | 325 |
| mujeres | 328 |
| <i>Mujeres al borde de un ataque de nervios</i> | 333 |
| música | 340 |
| nombres | 346 |
| objetos | 350 |
| padre | 354 |
| <i>Patty Diphusa</i> | 356 |
| <i>Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón</i> | 361 |
| periodistas | 367 |
| <i>La piel que habito</i> | 369 |
| policía | 375 |
| profesiones | 377 |
| prostitución | 380 |
| publicidad | 381 |
| pueblo | 384 |

| | |
|--|-----|
| <i>¿Qué he hecho yo para merecer esto!</i> | 386 |
| religión | 393 |
| sadomasoquismo | 401 |
| <i>Salomé</i> | 402 |
| sexo | 404 |
| símbolos | 410 |
| sociedad | 413 |
| suicidio | 416 |
| <i>Tacones lejanos</i> | 418 |
| tauromaquia | 424 |
| teatro | 426 |
| televisión | 430 |
| títulos | 432 |
| <i>Todo sobre mi madre</i> | 436 |
| <i>Tráiler para amantes de lo prohibido!</i> | 442 |
| transexualidad | 445 |
| <i>Volver</i> | 448 |
| voyerismo | 454 |
| John Waters | 456 |
| REFERENCIAS | 461 |
| ÍNDICE DE FOTOGRAFÍAS | 471 |

Introducción

Estética de la pasión en un cineasta posmoderno

«Creo que la gente me da mucha más importancia de la que tengo. Yo no me siento ni como el representante de la modernidad española, ni como la voz más adecuada para hablar de los años de la movida, ni como el gran liberador de todos los tabúes sexuales en el cine, ni como el estandarte de los transexuales o de otras opciones sexuales que cierta gente pueda considerar perversas. Hay muchas personas que proyectan en mí cosas que están dentro de ellas, y que mis películas les provocan, sin duda, pero que están alejadísimas de mí mismo; cosas que yo acepto, pero que me confunden. Me siento incómodo con todo ese tipo de etiquetas...» (P. A., *Cahiers du Cinéma España*, núm. 21, 2009)

Veinte títulos, una trayectoria

No hay que hacer un gran esfuerzo para subrayar la relevancia de Pedro Almodóvar en nuestro cine, en el conjunto de la cultura hispana y hasta en el cine universal. Desde luego, es el director español más conocido en el mundo después de Luis Buñuel y, al margen de cualquier valoración, sus películas ya han escrito un capítulo en la Historia del Cine: veinte largometrajes a lo largo de más de siete lustros conforman una carrera que ahora se puede estudiar, conocer y valorar más allá de las coyunturas de los estrenos y de gustos y polémicas particulares.

En una encuesta de la revista *Caimán* (núm. 49, mayo de 2016) a trescientos cincuenta críticos, profesores e investigadores, destinada a valorar las cien mejores películas de toda la historia del cine español y a otorgar una puntuación a cada cineasta, Almodóvar es el director con mayor número de títulos (diecisiete, casi la totalidad de su filmografía, lo que resulta inusitado) y aparece como el cuarto director español tras Luis G. Berlanga, Víctor Erice y Luis Buñuel. Se puede hacer un recorrido por los múltiples premios y reconocimientos públicos, pero bastará destacar los más importantes: doctorado *honoris causa* por las universidades de Castilla-La Mancha (2000), Harvard (Massachusetts, EE. UU., 2009) y Oxford (Reino Unido, 2016); Premio del Instituto Lumière (Lyon, Francia, 2014); Premio Honorífico de la Academia de Cine Europea (2013); Medalla de Oro de las Bellas Artes del John F. Kennedy Center (EE. UU., 2012); Premio Príncipe de Asturias de las Artes (2006); Medalla de Oro de Castilla-La Mancha (1997); Caballero de la Legión de Honor de Francia (1997); Oficial de la Orden de las Artes y las Letras del Ministerio de Cultura francés (1994) y Premio Nacional de Cinemato-

grafía (1990). A estos homenajes personales hay que sumar los reconocimientos a su obra a través de los ciclos de festivales, filmotecas, museos y centros culturales, entre los que cabe destacar la retrospectiva del MoMA de Nueva York (2016) y la *¡Almodóvar: exhibition!* en la Cinémathèque Française (2006).

Almodóvar alcanza una dimensión pública en los años de la movida, aunque no se puede decir que fuera un fruto de ese movimiento —como demuestran sus cortometrajes anteriores— ni que su cine se limite después a la estética o el clima cultural propiciado por esa eclosión en la incipiente democracia. Explicar a Almodóvar *por y desde* la movida madrileña es un reduccionismo que eclipsa otras perspectivas y valores de su cine, como así sucede, al menos de manera parcial, en la literatura de hispanistas que contextualizan a Almodóvar como uno de los fenómenos o «milagros» de la transición que lleva a la sociedad española, con un salto de gigante, desde la España inveterada de «cerrado y sacristía» a la posmoderna que adopta las libertades con inusitada radicalidad, sin los pudores de la democracia burguesa.

Más allá de la movida o de considerarlo un epifenómeno de la transición, en este libro proponemos una lectura más abierta del cine de Almodóvar que tiene en cuenta, en primer lugar, su evolución a lo largo de casi cuatro decenios, desde las rupturas de género y el humor transgresor de los primeros títulos, a los melodramas de la última etapa, desnudos de todo artificio. Asimismo, parece justo situar al cineasta en la dialéctica local/universal por la que en este cine las referencias a costumbres y modos de vida de La Mancha o a herencias de la sociedad del nacionalcatolicismo se vertebran de forma muy natural, con provocaciones comunes a John Waters o con referencias a piezas artísticas de Lucian Freud o Louise Bourgeois; y en tercer lugar, más allá de la figura de moda o del artista ocurrente, se trata de profundizar en el «universo Almodóvar» en cuanto cosmovisión que trasciende la expresión fílmica, para desentrañar las opciones personales, el mundo de sentimientos y afectos, las raíces sociales, los intereses culturales o los valores morales en que se sitúa el creador y que lo han convertido en un personalidad de referencia en nuestra sociedad.

Crear en la imagen/crear en la realidad

Aun siendo conscientes de la convención, «estética de la pasión» y «cineasta posmoderno» son las dos fórmulas que, a nuestro juicio, condensan mejor el cine de Pedro Almodóvar, como desarrollamos a lo largo de este libro y en particular en los artículos *cine posmoderno*, *deseo* y *estética*. Apuntar al mundo de las pasiones —y los impulsos, deseos y

sentimientos— como núcleo de la filmografía implica una comprensión de la condición humana que se antepone a cualquier otro valor en esta estética; sin menoscabo alguno de su singularidad, adjetivar al director como *posmoderno* sirve para contextualizarlo entre los cineastas surgidos en los ochenta cuyo estilo se caracteriza por la hibridación y reescritura de géneros, la ironía, la intertextualidad y el metacine, las identidades en tránsito o la artificiosidad y la fascinación visual.

Dos reflexiones complementarias me parecen pertinentes para aproximarse al cine de Pedro Almodóvar. La primera se la debemos a André Bazin, quien dejó establecido que hay «cineastas que creen en la imagen y cineastas que creen en la realidad», con una distinción que puede resultar demasiado radical e incluso injusta —un director puede tener películas muy diferentes que le hagan participar de uno y otro grupo—, pero que, al menos, plantea una cuestión de fondo en la práctica artística y en la identidad cinematográfica. Aunque a cualquier creador le resulta imposible sustraerse del todo a la realidad, en verdad Almodóvar se comprende mejor en el primer grupo, entre quienes *creen en la imagen* —léase, por extensión, el lenguaje audiovisual— y dedican su esfuerzo a la puesta en escena, la ambientación, la construcción visual, el montaje, la interpretación de los actores... para poner en pie un relato autosuficiente, con cierta independencia formal de los referentes a los que puede remitir.

La segunda cuestión tiene que ver con la existencia de cineastas cuya filmografía en conjunto es superior a la suma de los filmes individuales porque han logrado *construir un mundo propio a través de sus obras cinematográficas*, de manera que cada película concreta adquiere un sentido pleno en tanto pertenece a ese mundo y forma parte de él, como la tesela de un mosaico posee significado por la relación con las demás, a las que da y por las que alcanza un sentido. La existencia de un mundo propio lleva a hablar de *autores* cinematográficos o directores con personalidad, de lo que es prueba inequívoca la presencia de un adjetivo para denominar ese estilo o identidad creadora, como cuando hablamos de lo felliniano o buñueliano. Ni qué decir tiene que *la filmografía de Almodóvar sustenta una cosmovisión, pone en pie un mundo de ficción* donde es posible establecer relaciones de unas películas con otras, apreciar continuidades en personajes e historias, comprender los intereses y valores del cineasta, percatarse de paralelismos de acciones, constatar la evolución en el tratamiento de un tema... lo que nos permite un visionado más completo e inteligente; por eso aquí consideramos las películas vertebradas en un conjunto, en un *Universo Almodóvar*. Ese universo es muy reconocible y asequible para un espectador que se identifica con la globalidad o con componentes particulares, y resulta *significativo de la sociedad actual*

y de nuestros contemporáneos con sus deseos, valores, incertidumbres, estilos de vida, etc.; trasciende, en buena medida, los títulos concretos porque se revela de forma más elocuente en secuencias aisladas, personajes concretos, diálogos sintomáticos... y en esos elementos que permiten una aproximación transversal a esta filmografía.

Las películas mejoran si se las piensa

Este libro evita dirigir el visionado de las películas de Almodóvar o hacer interpretaciones que sustituyan la recepción del espectador/lector, quien debe apropiarse de los filmes desde su criterio, gusto y opinión personales, desde la insobornable libertad y soberanía que requiere la aprehensión de la obra artística. Por ello, más allá de la crítica cinematográfica, se trata de ofrecer reflexiones que enriquezcan el visionado haciéndolo más plural, para proporcionar itinerarios y claves, establecer relaciones, abundar en las constantes, llamar la atención sobre la forma artística... desde la convicción de que el cine de ambición cultural invita a la profundización, de que las películas se aprecian más y mejor si se las piensa. Mucho más en el caso de obras —como sucede con la filmografía de Almodóvar— cuya complejidad y riqueza se aprecia mejor en un segundo o tercer visionado.

Cada uno de los artículos o entradas de este trabajo se presenta como un brevísimo ensayo, a modo de bosquejo, con los puntos esenciales que hay que tener presentes para que el lector aborde el tema. No tiene carácter exhaustivo, ni mucho menos: cada artículo podría haberse desarrollado en, al menos, el doble de la extensión que aquí tiene. En aras de la libertad del lector/espectador se evita agotar la cuestión y así dejar apuntes y flecos que invitan a pensarla de una forma personal. Unos artículos llevan a otros porque se complementan y abordan las mismas cuestiones desde perspectivas diferentes.

Como no podía ser de otro modo, el centenar de entradas se estructura en bloques que vienen a condensar la *estética global del cineasta*; basta un vistazo a esas entradas para percatarnos de inmediato de las cuestiones relevantes del mundo Almodóvar. Se pueden proponer estos siete bloques que permiten otros tantos recorridos o aproximaciones, aunque —insisto— el lector es muy libre para hacer los suyos:

- *la personalidad del cineasta*: Almodóvar (actor), Almodóvar (autoficción), Almodóvar (creador), Almodóvar y el cine, cortometrajes, El Deseo.
- *las películas*: breve análisis de los 20 largometrajes y tres cortometrajes.

- *la forma fílmica*: arte, canciones, carteles, comedia, créditos, diálogos, ficción, finales, géneros, espacios, estética, inicios de ficción, intertextualidad, máscara, melodrama, música, nombres, cine posmoderno, símbolos, títulos, teatro.
- *el mundo del cine*: actrices, Luis Buñuel, cameos, chicas Almodóvar, cine en el cine, cine citado, Rainer W. Fassbinder, Paul Morrissey, John Waters.
- *identidad, género y sexualidad*: deseo, hombres, homosexualidad, identidad, incesto, lesbianismo, mujeres, prostitución, sadomasoquismo, sexo, transexualidad, voyerismo.
- *temas centrales de la filmografía*: crimen, cuerpo, drogas, enfermedad, escritores, espectáculo, madre, muerte, Madrid, medicinas, médicos, muerte, padre, profesiones, religión, suicidio, tauromaquia.
- *cultura y sociedad*: animales, comida, cultura popular, discapacidades, familia, fotografía, hermanos, movida madrileña, periodismo, objetos, publicidad, pueblo, sociedad, televisión.

Universo Almodóvar se suma a la amplia bibliografía existente sobre el cineasta manchego desde la voluntad de una síntesis global o, mejor aún, de una red global por la que trazar diferentes recorridos transversales; de ahí su estructura de diccionario que invita a una lectura no lineal. Ello supone desechar *una (única y unívoca)* comprensión del cineasta, una sistematización o categorización orgánica de su estética. Por el contrario, en consonancia con los modos posmodernos y con la propia identidad creadora del cineasta, parece más adecuado invitar a trazados plurales desde la personal apropiación del lector. Por otra parte, frente a los centenares de páginas de prensa con todo tipo de entrevistas y reportajes, se lleva a cabo una selección de testimonios significativos de Pedro Almodóvar que, trascendiendo las coyunturas efímeras, profundicen en las raíces de su creatividad y den cuenta de los temas y preocupaciones de base de su filmografía. En este sentido, el libro recoge también la propia visión que tiene Almodóvar de sus películas, de su trabajo profesional, del cine en general y otras posiciones y convicciones.

Son muchas las personas a quienes uno tiene que agradecer diversas inspiraciones, apoyos y aportaciones porque nunca se hace solo el camino. Por ello dedico este libro a mi hija Irene y a Concha García Barbero, que han aguantado mi obsesiva entrega a su redacción; a mi amigo Rafael Díaz-Salazar, cuya palabra entusiasta ha sido un estímulo constante desde hace muchos años; y a Sofía Diéguez Patao, Estrella de Diego, Mercedes Gómez Bautista, Pilar Cabañas, Lola Jiménez-Blanco y otras compañeras

de la Universidad Complutense, además de a mis colegas de *Cine para leer*, José Luis Martínez Montalbán, fallecido de forma prematura, y Paco Moreno, quienes me ayudaron con algunas búsquedas. Como es obvio, ellas y ellos no tienen ninguna responsabilidad en los errores, omisiones o erratas, que agradezco me sean comunicados al correo noriega@ucm.es.

Este trabajo ha contado con el apoyo del proyecto de investigación I+D+i HAR 2015-66457-P «Sociedad, democracia y cultura en el cine español de la era socialista (1982-1996)» del Ministerio de Economía y Competitividad.

J. L. Sánchez Noriega

Universo Almodóvar

Estética de la pasión en un cineasta posmoderno

Alianza Editorial, Madrid, 2017, 480 pp. I.S.B.N.: 978-84-9104-868-8

Arte

En estos textos fílmicos preñados de referencias culturales (→*intertextualidad*) las artes plásticas ocupan un lugar destacado, aunque no siempre las citas figuren en primer plano o se haga referencia explícita a las obras situadas en segundo plano, por lo que pueden pasar desapercibidas. En algunos casos una pintura o una escultura desempeña una función similar a la de una canción o a una referencia literaria: señalar un tema de fondo, explicitar el sentido de una secuencia, definir a un personaje o establecer una filiación cultural. Hay planos que remiten a obras plásticas, tanto porque se inspiran en ellas como porque las homenajean o las citan.

La piel que habito no sólo es una de las películas con mayores referencias artísticas (obras de pintura, escultura y arquitectura), sino también de las pocas donde el arte sobrepasa la función estética o expresiva para erigirse en medio liberador para uno de los protagonistas, pues aprecia en las obras plásticas una plasmación del estado de su cuerpo o de la relación que mantiene con él; y encuentra en la creación de pequeñas esculturas la oxigenante huida simbólica del doble encierro físico que padece: en un cuerpo ajeno y en una celda vigilada. Esta excepcionalidad se manifiesta mediante un inhabitual rótulo en los créditos finales donde el director, firmando con su nombre propio, da las “Gracias a Louise Bourgeois, cuya obra no sólo me ha emocionado, sino que sirve de salvación al personaje de Vera”. Ésta tiene en su habitación un libro de la escultora francesa donde aparecen obras similares a las pelotas recubiertas de tela que la rodean en su encierro; en ese libro y en el documental *The Spider, the Mistress and the Tangerin* (Marion Cajori y Amei Wallach, 2008) que Vera ve en el televisor se inspira para sus esculturas hechas con fragmentos de tela recortados de sus vestidos, en un trabajo que “duplica” los injertos de piel que su propio cuerpo ha sufrido. También ve su cuerpo en el dibujo de la pared que reproduce la escultura *La femme-maison* (1994) de Bourgeois, con una mujer desnuda tumbada cuya cabeza está encerrada en una casa, al igual que le sucede a Vera, con su cuerpo físicamente encerrado y su yo preso de un cuerpo ajeno. La tercera referencia a esta escultora se encuentra en los ejercicios de yoga con que se presenta al personaje, cuyo cuerpo se estira para adoptar una postura similar a la pieza *Arch of Hysteria* (1993); y una cuarta hay en la frase “El arte es una garantía de salud mental” pintada en la pared de la habitación, tomada de la obra *Precious Liquid* (1992).

De la proliferación de pinturas de distintas épocas y estilos en las paredes de la mansión destacan aquellas que tiene como elemento común el cuerpo, principalmente el *desnudo de mujer mostrado* en distintas evocaciones mitológicas. En la escalera central se ubican dos grandes cuadros del Prado debidos a Tiziano con la figura de un desnudo femenino: la *Venus de Urbino* (1538) y *Venus recreándose en el amor y la música* (1555). Esas figuras de cuerpo de mujer extendido aparecen en *Dionisos encuentra a Ariadna en Naxos* (2008) de Guillermo Pérez Villalta que decora el despacho del doctor Ledgard. Las dos últimas tienen en común una presencia masculina con una relación de supremacía hacia la mujer

desnuda: es la relación de Ledgard con Vera que repite plásticamente la del organista y Venus, pero también la más agresiva de Zeca con Vera, a quien viola en el suelo de delante de ese cuadro de Tiziano. Esos dos óleos renacentistas y el acrílico contemporáneo se unen a la imagen electrónica del plasma que retransmite en directo el cuerpo de Vera, en una pose inevitablemente deudora de la *Venus del espejo* (1647).

Cuerpo

La corporalidad emerge al primer plano y se muestra a través de cuerpos maquillados y arreglados para una nueva identidad, enmascarados para devenir furtivos, heridos o enfermos que toman conciencia de su limitación, en coma para ser cuidados, transportados cuando muertos, cuerpos donados que conocen una segunda existencia, vestidos para la exhibición seductora, desnudos para la contemplación erótica, fundidos y abandonados de sí en el orgasmo, con las huellas de la transformación de género, intoxicados por el afán del deseo o la búsqueda de paraísos artificiales, cuerpos de danza expresando sentimientos, sumergidos en el placer sensual del baño... ; la corporalidad resulta central en esta estética y constituye un eje vertebrador. Por ello se habla del “rol estelar del cuerpo humano, desnudo o vestido” como uno de los temas recurrentes de este cine que se vale del mismo para significados metafóricos que “comportan una re-corporización de emociones que en realidad suponen una redefinición del cuerpo humano de manera que la experiencia emocional se integre totalmente en la experiencia corporal” (Urios-Aparisi).

Quizá la visión de fondo radique en que en esta filmografía hay una toma en consideración, una *dignificación del cuerpo que rompe con antropologías dualistas* que oponen lo natural y corporal (material, efímero) frente a lo cultural y espiritual (inmortal, eterno). Se rechaza el régimen de lo *sucio* o *vergonzoso* ejemplificado en los fluidos corporales ocultados o tabuizados (orina, sudor, semen, lágrimas) y se apuesta por la *reconciliación con el cuerpo*, que pasa por su cuidado y mostración natural. También es evidente la sintonía con el cine de Morrissey (→), particularmente *Flesh*, y con el de John Waters (→). Esa dignificación pasa por la presencia del cuerpo en cartografías que levantan acta de los cuerpos en su fisicidad, lo que implica negar los tabúes sociales, sexuales y escatológicos que rodean la emisión de esos fluidos: vemos de cerca las lágrimas de Marco (*Hable con ella*), el semen de Paul Bazzo (*Kika*), la orina de Bom (*Pepi, Luci, Bom...*) o la sangre de Ricki (*Átame!*). Los cuerpos heridos de David (*Carne trémula*) y de Alicia o Lydia (*Hable con ella*) son cuidados y su circunstancia de discapacidad no les hace menos deseables sexualmente, como también le sucede al cineasta invidente de *Los abrazos rotos*.

Fotografía

Los valores y funciones de la imagen como representación/construcción de lo real unidos a la actividad de hacer fotos y a los positivos de papel guardados en álbumes o enmarcados para su exhibición dan cuenta de la importancia de la fotografía en este cine. El hecho de fotografiar puede suponer *la apropiación virtual de la persona fotografiada, equivaler a un conjuro para retenerla o funcionar como mecanismo erótico* donde la imagen del visor de la cámara subraya la condición de objeto de deseo de la persona. Además del sentido habitual de recuerdo afectuoso y de compañía que desempeña la foto familiar, en esta filmografía hay una especialización con la *foto rota*: imágenes que se rompen con rabia para ritualizar un desamor o, por el contrario, fragmentos que hay que recomponer como sortilegio para rescatar un pasado de amores y pasiones.

Resulta singular el uso que hace de la cámara Rebeca, la protagonista de *Tacones lejanos*, quien, tras asesinar a su marido, se dedica a fotografiar los objetos de la casa que pertenecían al esposo: su mesa del escritorio, su bolsa de deporte, la cama, su bata, el armario

con sus trajes, el sillón de ver la televisión, un juego de sábanas... Dice que con ello trataba de mitigar el dolor tremendo por la pérdida del marido y luchar contra la angustia que la atenazaba, como si con las fotos pudiera atrapar los recuerdos de la vida cotidiana o volver atrás en el tiempo, haciendo que el marido sobreviviera virtualmente en sus objetos. Pero es consciente de esta imposibilidad y concluye: "Fue entonces cuando me di cuenta de que estaba sola y de que matando a Manuel no había matado el amor que sentía por él". Poco antes, cuando ha recogido las fotos en la tienda, una confusión le ha permitido conocer una de las identidades de Femme Fatal/juez Domínguez. Más directamente, *fotografiar a una persona equivale a seducir, acariciar visualmente o apropiarse simbólicamente de ella*, como cuando Harry toma imágenes de Lena con distintos maquillajes y pelucas en la prueba para la película de *Los abrazos rotos*.

En el caso de Ramón (*Kika*) se unen la condición de fotógrafo profesional, voyeur que disfruta espionando y filmando con su cámara a través de las ventanas y usuario de una Polaroid con la que se hace fotos mientras practica el sexo con su novia. Por tanto, en este hombre *la fotografía se convierte en un medio de acceso a la realidad* y singularmente de estímulo erótico, pues es la realidad filtrada por la cámara y convertida en imagen la que le resulta excitante. Esa aproximación cobra un sesgo narcisista cuando emplea la Polaroid para fotografiarse desnudo a sí mismo o hacer que su novia consiga imágenes de su placer sexual.

Religión

La *iconografía religiosa puede ser intercambiable o coexistir con la profana* –ídolos del cine o de la música- en un mismo espacio sacralizado por esas presencias, de manera que, en realidad, las fotografías tamaño cartel de las actrices de Hollywood y los cuadros de vírgenes cumplen la misma función religiosa, pero no necesariamente cristiana, de proteger a los personajes o constituirse en objeto de culto; a veces esa iconografía se seculariza completamente y se limita a la mera función estética (...)

En el altar casero (Cruz de mayo) que tiene en su casa Tina (*La ley del deseo*) coexisten una pequeña escultura de Marilyn con la célebre pose de la falda levantada por el aire de la alcantarilla, una *barbie* y numerosas estampas y figuras de toda clase de vírgenes envueltas entre flores y cirios. Aquí tiene lugar una perfecta *apropiación para un ámbito profano de cierta estética y práctica de tradición católica*, pues la educación atea de Ada no es incompatible con el rezo del rosario ni con la petición a la Virgen de que Pablo no les abandone, lo que se cumple de inmediato como si se hubiera realizado un pequeño milagro. Los planos finales, con Pablo sujetando el cuerpo muerto de Antonio, como una *pietà*, delante del altar casero en llamas, revelan por parte del cineasta una convergencia con la plástica de la tradición cristiana, además de profundizar en la condición sacrificial –o sea, semejante a la de Jesucristo- de la autoinmolación de Antonio. Mayor humor presenta el caso del azafato Fajas (*Los amantes pasajeros*) que lleva en el avión un altarcillo portátil con deidades y santos de diversas religiones a quienes pide por una buena vida sexual y amorosa para él y para sus compañeros; pero, curiosamente, la crisis por la emergencia del tren de aterrizaje tiene como resultado una mejora en las relaciones de los demás tripulantes y viajeros, mientras que Fajas se queda como estaba, lo que le lleva a la apostasía. Kika tiene en su habitación varias imágenes de santos y unos pasos de Semana Santa en miniatura.

Sexo

La *idea del sexo divertido y gratificante para la persona* está presente también en el orgasmo que experimenta Marisa en sueños (*Mujeres al borde...*) y que tiene una consecuencia agradable, pues se juzga negativa la falta de experiencia sexual, vista como un lastre ("Se te ha

quitado de la cara la típica dureza esa de las vírgenes, porque las vírgenes son muy antipáticas...”). Quizá ese orgasmo en sueños represente la liberación subconsciente de un sexo reprimido, dada la figura autoritaria de Marisa, que luego se repite en *La concejala antropófaga*. La virginidad, entonces, aparece más como tara que como valor, lo que subvierte de raíz el discurso de la moral tradicional del catolicismo, tan extendida en la sociedad española; lo mismo sucede con el personaje de Bruna en *Los amantes pasajeros*, una vidente que huele la muerte hasta que se suelta el pelo, pierde la virginidad y abandona el rictus amargo de profeta de desdichas. Para ella la virginidad es consecuencia nefasta de su condición de vidente: “Cuando los hombres se enteran de que tengo poderes se cortan. Y mira que me pongo a tiro”. Ya en *Pepi, Luci, Bom...* se hacían bromas con la virginidad: en una de las primeras secuencias, Pepi es violada por un policía y ella no se queja tanto de la vejación y violencia de agresión sexual como del hecho de que, como pensaba, no pueda vender el virgo por 60.000 pesetas; de hecho propone a su agresor tener sexo anal. Esa *valoración económica de la virginidad constituye un modo de desmitificación de su valor moral*. La educación católica conlleva una represión sexual y de las relaciones sentimentales que deja marcadas a las personas (*La mala educación*) y puede tener el efecto inmediato, como en Ángel (*Matador*) de la eyaculación precoz o la impotencia derivada del intento de sublimación de la homosexualidad.

El placer escópico (→ *voyeurismo, fotografía*) y refinadas formas de narcisismo están presentes en la práctica sexual de Ramón (*Kika*), un personaje que convierte la cámara y las imágenes obtenidas en mecanismo de realización del deseo, al igual que Juan y Berenguer en *La mala educación* se excitan filmándose. Ese mismo placer subyace al concurso “Erecciones Generales” de *Pepi, Luci, Bom...* donde se bromea (?) con el tamaño del pene en exhibición pública y festiva. La utilización de las imágenes audiovisuales como estímulo sexual es una peculiaridad en el cine de Almodóvar y se repite en varias ocasiones: el director Máximo Espejo (*Átame!*) se excita con una filmación de Marina mostrada en el televisor; el torero de *Matador* encuentra muy eróticas imágenes de películas *gore*; los niños de *La mala educación* se dan placer mientras ven en pantalla a Sara Montiel (→ *cine en el cine*); y *La concejala antropófaga* desde muy niña miraba con delectación culos, “paquetes” y pies. Pero la ausencia de visión, como la ceguera que padece Harry Caine en *Los abrazos rotos*, no impide el estímulo: en la escena inicial, con la seducción de una desconocida por parte de Harry, se muestra el disfrute de una relación sexual donde las descripciones verbales resultan tanto o más eróticas que la visión del cuerpo. Como tampoco, el deseo sexual queda anulado por la discapacidad, como vemos en el personaje de Máximo Espejo (*Átame!*), fascinado por la actriz porno Marina, que dice estar más excitado que nunca desde que está en la silla de ruedas.