



La sublimación del cuerpo en Pasolini y Almodóvar

Óscar Domínguez Núñez

Elena María Barcellós Morante

Profesor Colaborador del Instituto Cervantes de Sao Paulo Profesora Colaboradora del
Instituto Cervantes de Sao Paulo

Universidad de Sevilla

Resumen: La obra de Pasolini constituye un ensayo agonístico para restaurar la centralidad del sujeto y del cuerpo en el que se encarna, desfigurado o ausente en los principales movimientos artísticos contemporáneos desde la eclosión de las vanguardias. Almodóvar emprende un camino análogo en el retrato de un cuerpo que, a diferencia de los rostros naturalistas y desgarrados de la filmografía pasoliniana, se muestra altamente estilizado e igualmente imbricado con el paisaje y los elementos esenciales en *Volver*. Si en el caso de Pasolini identificamos una sublimación telúrica del sujeto que incide en la desnudez especular y en la plasmación de sus rasgos más escatológicos, en esta obra de Almodóvar nos hallamos frente a una sublimación de un cuerpo que oscila entre el naturalismo elemental y el revestimiento manierista que dialoga afectivamente con la memoria fílmica del espectador y con el periodo histórico y estético del neorrealismo italiano. Tanto el velo como el desnudo intentan salvar lo que las otras manifestaciones artísticas ignoran o desfiguran. El vínculo entre la verdad despojada (Pasolini) y el sutil juego de revelación y ocultamiento (Almodóvar) es la común preservación del cuerpo amenazado. **Palabras clave:** Neorrealismo, modernidad, cuerpo, manierismo, alegoría

1. UN MUNDO TRANSPARENTE

En su célebre ensayo sobre el origen del drama barroco alemán, Walter Benjamin define la matriz de sentido a partir de la que surge la alegoría. Para el pensador alemán, *“La comprensión de lo temporal de las cosas, y la inquietud de salvarlas para la eternidad, constituyen uno de los motivos más fuertes de la alegoría”*.

La praxis fílmica de Pasolini y de Almodóvar explora fértilmente este recurso por caminos análogos y con un mismo fin: preservar aquello que soporta al sujeto, desplazado del lugar central que ocupa desde su epifanía renacentista.

El afán por conocer y por conocerse proporciona al hombre moderno el inestimable placer de asistir a la representación del mundo desde una ubicación privilegiada gracias a la perspectiva. Panofsky (1982:271) establece una correspondencia entre este descubrimiento y la actitud mental del Renacimiento:

La operación de proyectar un objeto sobre un plano de tal modo que la imagen resultante quede determinada por la distancia y ubicación de un “punto de visión” simbolizaba, por así decirlo, la *Weltanschauung* de una época que había insertado una distancia histórica - en todo comparable a la distancia perspectiva- entre ella misma y el pasado clásico, y que había asignado a la mente del hombre un lugar “en el centro del universo” lo mismo que la perspectiva asignaba a su ojo un lugar en el centro de su representación gráfica.

Al erigirse como centro y al mismo tiempo sujeto y objeto de la representación, el hombre se aparta de la naturaleza y de esta manera, tanto lo observado como el propio observador, se convierten en espectáculo. El hombre renacentista se atribuye la titánica tarea de alcanzar la plenitud existencial en el tiempo histórico activando para ello una incesante espiral de descubrimientos y conquistas. Una ardua labor que aporta un denso caudal de confianza que guía sus pasos, pero que carga también en su seno la semilla de desajustes no exentos de traumas.

Zigmunt Bauman (1998: 21) describe la pulsión de la muerte que late en el vertiginoso avance de las utopías, incluso desde su más temprana configuración:

Walter Benjamin dijo que la modernidad nació bajo el signo del suicidio; Sigmund Freud sugirió que fue dirigida por Tánatos- el instinto de la muerte. Las utopías diferían en muchas de sus pormenorizadas prescripciones, pero todas ellas coincidían en que el “mundo perfecto” sería uno que permaneciera para siempre idéntico a sí mismo, un mundo en el que la sabiduría hoy aprendida permanecería sabia mañana y pasado mañana, y en el que las habilidades adquiridas por la vida conservarían su utilidad para siempre. El mundo retratado en las utopías era también, por lo que se esperaba, un mundo transparente- en el que nada de oscuro o impenetrable se colocaba en el camino de la mirada; un mundo en el que nada estropease la armonía; nada “fuera de lugar”; un mundo sin “suciedad”; un mundo sin extraños”

2. LA DESHUMANIZACIÓN DE LAS VANGUARDIAS

Un mundo plenamente transparente es también un mundo esencialmente inhabitable. En la primera mitad del siglo XX las vanguardias artísticas dan el tiro de gracia a la orgullosa representación de la figura humana en las artes plásticas. La percepción natural del mundo y del observador que lo explora y lo transforma se desfigura por lo que nos hallamos ante una nueva escisión del hombre con la naturaleza. Si el Renacimiento cifra la apoteosis del sujeto y de su hermoso cuerpo, las vanguardias artísticas propagan su eclipse y se vuelcan hacia la autonomía del color, las formas o la inclusión de nuevos materiales. Incluso el cine, tal vez la manifestación artística que menos puede prescindir de su presencia, deforma la figura humana en los movimientos vanguardistas. Sumergida en un mundo de sombras del que apenas puede distinguirse, como en la galería de los espejos valleinclanesca, la representación del hombre aparece en el expresionismo cinematográfico del periodo de entreguerras diluida en la hipérbole de una gestualidad antinatural (*El último hombre*) hibridada con el monstruo (*Nosferatu*) o con la máquina (*Metrópolis*) y aprisionada en la abrumadora extroversión de los escenarios en la más famosa alegoría expresionista: *El gabinete del doctor Caligari*.

Al otro lado del Atlántico, por esas mismas fechas, los estudios de Hollywood pretenden restituir el universo diáfano y plenamente transitivo de la representación naturalista de la figura humana y de su entorno. La *glamourización* del rostro de las estrellas junto a la adopción de unas reglas que conducen hacia *el grado cero* de la representación descrito por Barthes, proporcionan un confortable marco de sentido y de reconocimiento sin traumas en el que se congregan - entre otros factores- la fruición visual que nace con la perspectiva, perfeccionada y ampliada por el *raccord*, el naturalismo en las interpretaciones, la agudeza psicológica de los personajes y el vigor narrativo de la novela decimonónica.

Paralela en el tiempo a esta nueva epifanía del cuerpo y del espacio en el que se halla emplazado, las distintas manifestaciones artísticas insisten en la voluntad *deconstructora*: La sala de exposición vacía de Klein, las telas en blanco o monocromáticas de la abstracción plástica, los silencios angustiantes de los conciertos de Cage, la *merde* de artista de Giacometti que dinamita la subjetividad del creador en un paso más en la senda abierta por el retrete de Duchamp o las reproducciones en serie de la factoría Warhol, son ejemplos altamente significativos del desgarramiento, la ausencia o el eclipse de la representación del soporte del sujeto.

Mártir - que en griego significa *testigo*- del nuevo paradigma que destituye al cuerpo del estado de gracia y de la identificación con lo divino que emerge, como en la Venus de Botticelli, de las aguas claras del Renacimiento, el cuerpo en nuestros días es dilacerado, tatuado y perforado, como sucede en la práctica habitual del *piercing*, objeto de manifestación artística y de consumo, como en el *Body Art*, territorio cotidiano de toda clase de modificaciones físicas y estéticas, mercancía escópica en el porno duro o en *el Gran Hermano* televisivo, siniestra ventana por donde asoma sin ninguna traba la más horrenda huella de lo Real, como sucede en las *snuff movies*, y reflejo hueco de su organicidad en la duplicación digital por las nuevas tecnologías.

Esther Mera (1993: 80) sintetiza el progresivo desplazamiento que sufre el sujeto y, consecuentemente el cuerpo, a medida que avanzan en el tiempo algunos de los principales fundamentos del proyecto moderno:

La revolución copernicana destituyó al ser humano de su lugar privilegiado en el centro del universo; el darwinismo eliminó la discontinuidad existente entre la especie humana y las otras especies de animales, con Freud desapareció la dicotomía entre consciente e inconsciente y el humano se convirtió en un ser dominado por impulsos y deseos cuyo origen se ocultaba a su voluntad y a su consciencia; Mazlish introdujo finalmente la llamada cuarta discontinuidad, aquella que existía entre el individuo y la máquina: el ser humano se había convertido definitivamente en un ser incapaz de habilidades propias de los artefactos mecánicos. El humano es, por tanto, sucesiva y rápidamente desposeído de unos atributos que le habían permitido percibirse a sí mismo como un ser esencialmente distinto y trascendente. Inmediatamente el cuerpo del individuo, su propia constitución orgánica material, adquiere en esta coyuntura ontológica una dimensión nueva: Lo efímero y potencialmente corruptible del ser humano, el sucesivo e inevitable deterioro orgánico que se produce en nuestra carne, adquiere una mayor presencia y un mayor peso específico. Es esto lo que llevó a escribir a Lautréamont: El hombre es un cadáver que respira.

El panorama trazado por Mera destaca el carácter orgánico de un cuerpo que se descompone y cuya pérdida de hegemonía se expone en las instalaciones o las videoperformances de museos y bienales, a la vista de todos, como el cadáver de un perro recién atropellado. El paradigma perceptivo que alumbra el desarrollo de las nuevas tecnologías digitales incide aún más en el desplazamiento y la ausencia de la figura humana mediante la supresión de su organicidad. El cuerpo no sólo no es más el testigo de ese desplazamiento, sino que incluso no se puede hablar propiamente de un cuerpo convertido por la tecnología digital en un espectro con el que se pretende colmar el vacío que provoca su destierro.

Claudia Giannetti (1995: 50) describe el trayecto que experimenta la dramaturgia corporal en las praxis multimedias contemporáneas, sometida a una constante tensión entre su exaltación y la tendencia hacia la fragmentación y la desaparición.

El proceso continuo de dramaturgia y apoteosis corporal ha seguido una vía progresiva en dirección a la fragmentación del cuerpo y su desintegración mediante el proceso digital. El ritual físico es reemplazado por el ritual tecnológico. La desmaterialización del cuerpo [...] a través de la electrónica y de la telemática, induce a un proceso de renuncia sucesiva a la presencia orgánica, que se vuelve superflua o minimizada. Mientras la que podíamos llamar *etapa-espejo* de la performance se caracteriza por la utilización del cuerpo como lugar de producción del imaginario del

sujeto, la etapa electrónica lo emplea en su forma sintética y artificial como plataforma del espectáculo.

3. LA SACRALIZACIÓN DEL CUERPO EN LA OBRA DE PASOLINI

En este contexto de fugacidad, desaparición y brusca oscilación entre su progresiva desorganicidad y la exaltación de sus rasgos más fisiológicos, situamos nuestra reflexión sobre la obra de Pasolini, comprendiéndola como un ensayo agonístico por restaurar la centralidad del sujeto y del cuerpo en el que se encarna.

Los signos del proyecto moderno se dispensan o se someten a la representación de un cuerpo desnudo y cotidiano, al tiempo que la puesta en escena se depura en busca de una sencillez formal repleta de contenidos alegóricos.

En la demorada ascensión del protagonista de *Teorema*, que avanza solitario y desnudo hacia una cumbre rugosa y abstracta, *tabula rasa* inherente a todo renacer, Pasolini muestra la lucha del hombre por librarse del pesado fardo que las utopías teletecnológicas de la modernidad le imponen para cumplir su programa de destino, sin por ello tomar el camino de regreso hacia una nostálgica sumisión al relato fuerte. La obra de Pasolini no invita, por tanto, a un repliegue hacia un *mundo reencantado*. Parte, por el contrario, siempre hacia delante, tal vez con rumbos menos definidos que los que orientan los firmes pasos del hombre en el fulgor del proyecto moderno, pero no por ello con una menor esperanza. Esta operación activa una *acción comunicativa* que, como la propuesta Habermasiana, no se doblega ante ningún presupuesto, sea de la razón o de la doctrina religiosa institucional, sino que se despliega con las armas de la circularidad propias del diálogo y la comprensión hacia los otros. En lugar de la univocidad de los discursos que consagran el imperativo de la felicidad medido por las posibilidades de elección y de consumo o el inflexible anatema con el que se estigmatiza al disidente o al diferente, según constata Leonardo Boff [1], el universo simbólico de Pasolini lanza un desafío que toma la forma de una constante travesía en pos de una *razón fronteriza*.

Eugenio Trias (1999:43) sintetiza los fundamentos de esta razón con las siguientes palabras:

Sólo una razón fronteriza, consciente a la vez de sus límites y de sus alcances, puede servir de antídoto a una Razón (con mayúsculas) que atrae para sí los atributos de lo sacro. (...) La razón fronteriza es aquella que corresponde a nuestra propia inteligencia; una inteligencia que se comprueba en su capacidad de diálogo con sus propias *sombras*: con todo aquello que la reta y la cuestiona, pero que por lo mismo la pone a prueba, la fortalece y la enriquece. Esa inteligencia es la que corresponde a nuestra condición de habitantes de la frontera: pobladores del estrecho cerco de *cordura* que nos salvaguarda de la locura; o del empeño porfiado en recatar el *sentido* ante el asedio del general *sinsentido*. O que repone en su lugar *lo sagrado* como la referencia a todo aquello que nos rodea y circunda bajo forma de enigma y de misterio.

Esta reconfiguración de la razón demanda, asimismo, un nuevo sujeto que, desde la conciencia de sus límites y desde la autocrítica permanente, acepte el desafío de buscarla y crecer junto a ella, desarrollándola. De ahí que en su adaptación cinematográfica del Evangelio según San Mateo, Pasolini utilice vestuarios y localizaciones que remiten al epicentro de la gestación del proyecto renacentista,

como una estilizada alegoría que propaga la necesidad de un nuevo nacimiento del hombre que reformule radicalmente su relación con el saber racional y sus aplicaciones técnicas y monoparadigmáticas.

A diferencia de las estampas inmovilistas y fuertemente codificadas legadas por la tradición iconográfica de la Pasión, el Cristo de Pasolini es un hombre común y cercano, lo transcendental de su mensaje se transmuta en la familiaridad de los rostros de los intérpretes, tanto en el caso del actor que encarna al Mesías como en el de su progenitora, interpretada por la madre de Pasolini.

El martirio cristiano constituye, por otra parte, un elemento esencial para comprender sin sesgos la filmografía de Pasolini. El hijo de la *Mamma Roma*, por citar uno de los más tempranos ejemplos, fallece crucificado en la lóbrega sala de la enfermería penitenciaria como el *ecce homo* de una representación tenebrista, con el rostro bañado por el sudor y por una sola fuente de luz que desciende de la claraboya, reflejo diáfano de los días azules de su infancia en la plenitud estival de la Italia meridional.

Frente a la aproximación especular que promueve el movimiento neorrealista en la primera posguerra del segundo conflicto mundial con la que se pretende alcanzar la verdad borrando las distancias que separan la realidad fílmica y la realidad filmada, Pasolini articula un movimiento de formulación indirecta de la puesta en escena que procura una sublimación telúrica del cuerpo y del paisaje a través de la que se propone una radical transformación del sujeto, fraccionado o ausente en los movimientos artísticos que lo reflejan.

Los cuerpos desnudos y toscos que emanan de paisajes de gran textura visual debilitan la pulsión del espectáculo: el hombre ya no es espectador privilegiado de las obras que su esfuerzo y su razón forjan modificando constantemente la naturaleza, sino que emana indisolublemente de ésta. La fluida transitividad, los rostros incólumes del *star system*, característicos de la puesta en escena de los grandes estudios norteamericanos en el periodo clásico se transforman en la multitud de primeros planos de caras comunes de la periferia romana o del profundo sur transalpino, rostros surcados de grietas, a menudo desdentados o plagados de cicatrices que se insertan en un tiempo de exposición narrativa demorado y a veces incluso espeso.

Como sucede en el Barroco, el cuerpo desnudo, imperfecto o ensangrentado aflora en épocas que asisten al desmoronamiento de determinados sistemas axiológicos o cuando un abundante caudal de referencias transita sin llegar a fraguar en nuevos y estables paradigmas. Por tanto, a un orden fragmentado y sin un punto central que condense el sentido le corresponde una representación de un cuerpo sangriento y dañado.

Esta opción en la puesta en escena conduce al distanciamiento y a una extrañeza en los espectadores derivada de la complejidad alegórica y el alejamiento referencial que preside la mayor parte de la obra del intelectual italiano. Esta circunstancia se complementa con la fusión que Pasolini articula constantemente entre contenidos de extremada erudición con registros de gran apelo emotivo y popular, como puede observarse en la banda sonora de *Mamma Roma* que fusiona los conocidos trinos de Joselito con interpretaciones eruditas de Bach o Vivaldi.

La hibridación alegórica de estos registros abarca en otros casos un mayor caudal de referencias. La primera aparición de la chica de la que se enamora Ettore en el mismo film, se enmarca en los escenarios pastoriles idealizados en los sonetos de Petrarca, una imagen que relaciona la vitalidad de la juventud con el frescor del

paisaje. Sin embargo, entre las ruinas del pasado imperial romano transitan, como telón de fondo, rebaños de ovejas que pastan junto a los bloques de edificios que salpican la periferia de la capital italiana a comienzos de la década de los sesenta. Los elementos que forjan la sublimación platónica de Petrarca (la plenitud artística clásica representada por las huellas del glorioso pasado romano, la plenitud vital de la adolescente que juega en el prado con su hijo y los rebaños pastando que fijan la estampa como un *locus amoemus*, indemne a la presión teleológica del tiempo histórico y del progreso) se convierten en signos que delatan la miseria de la vida en los arrabales capitalinos, como el rostro de la chica marcado por las horas de trabajo al sol en el puesto donde vende fruta, las axilas sin depilar o el sexo que se ofrece sin demora a cambio de una baratija.

La sublimación telúrica y carnal del cuerpo inserto en el aquí y ahora de las circunstancias en las que se encuentra emplazado alcanza, no obstante, su mayor grado de expresión en *Saló*. Para Pasolini el horror del fascismo no puede ahorrarse a la metáfora alegórica, por ello el cuerpo se sublima a través de la plasmación del sufrimiento extremo, de su dilaceración más exacerbada que subraya su organicidad, no con la complacencia morbosa de la Pasión filmada por Mel Gibson, sino con la decidida voluntad de provocar una pausa catártica y regeneradora, el hiato necesario del que brota la reflexión y el cuestionamiento permanente de nuestras acciones.

El ciclo de la mierda y de la sangre establece, por tanto, una relación dialéctica entre la ausencia y la presencia en el corazón del medio de expresión artística que más privilegia la acción placentera del mirar. Frente al *cuerpo sin órganos* que Deleuze y Guattari identifican como espejo del sujeto esquizoide de la postmodernidad, Pasolini alza el cuerpo torturado y sometido a las más crueles vejaciones, sublimado en su más esencial y rasgada organicidad. Los cuerpos desnudos e indefensos de los adolescentes secuestrados contrastan con la suntuosidad de las salas que acogen la infamia, repletas de cuadros y de otros signos de la alta cultura y la razón, incapaces de frenar el horror del fascismo.

En el grito de protesta pasoliniano convergen una reflexión intelectual y un alegato político que se enlazan en la sacralización del cuerpo a través del sufrimiento. La extrañeza y la abominación, como opuestos a lo familiar y a lo harmónico propios del equilibrio, aparecen como una siniestra amenaza para los fundamentos sobre los que se asienta la sociedad occidental tras la segunda guerra mundial. En la repulsión que destilan los fotogramas de *Saló* reposa la última alegoría pasoliniana: la metáfora escatológica que fusiona los dos prefijos griegos, tanto el *éskhaton* “extremo, último”, destino final del mundo y de la humanidad y el *skatós*, el “excremento”, imbricados en la necesidad de una radical renovación de un universo agotado y sin nuevas pistas que le señalen el rumbo.

4. LA VERDAD DEL OCULTAMIENTO: LA SUBLIMACIÓN DEL CUERPO EN ALMODÓVAR

Similar movimiento de distanciamiento respecto a la representación naturalista del mundo y del cuerpo observamos en la obra de Almodóvar, aunque por caminos en principio opuestos que, no obstante, convergen en la fusión de un cuerpo que, a diferencia de los rostros naturalistas y desgarrados de la filmografía pasoliniana, se muestra altamente estilizado e igualmente imbricado con la tierra y los elementos esenciales en *Volver*, obra en la que centraremos nuestra reflexión. Si en el caso de Pasolini identificamos una sublimación telúrica del sujeto y de la naturaleza que incide en la desnudez especular y en la plasmación de sus rasgos más escatológicos, en esta obra de Almodóvar nos hallamos frente a una sublimación de un cuerpo que

oscila entre el naturalismo elemental de Pasolini y el revestimiento manierista que dialoga afectivamente con la memoria fílmica del espectador y con el periodo histórico y estético que alumbra la filmografía pasoliniana. Tanto el velo como el desnudo intentan salvar lo que las otras manifestaciones artísticas ignoran o desfiguran. El vínculo entre la verdad despojada (Pasolini) y el sutil juego de revelación y ocultamiento (Almodóvar) es la común preservación del cuerpo amenazado.

La mirada de Almodóvar en *Volver* intenta recuperar las voces, los gestos y las músicas que conoció en su primera infancia, a finales de los años cincuenta y principios de la década de los sesenta. Almodóvar explica:

"Hay un momento, entre los 40 y los 50 años, en que uno se detiene. Mira adelante y hacia atrás. A mí, este momento me ha llegado en la cincuentena. He vuelto la mirada hacia atrás, hacia mi infancia, y hacia delante, sobre el tiempo que me queda hasta la muerte. El resultado de ambas miradas son mis dos últimas películas. En las dos, de un modo u otro, evoco los primeros años de mi vida. No me gustaba mi infancia y no tenía el menor interés en recordarla, y mucho menos en contarla. Hasta hace tres o cuatro años. Resultado de esta primera visita es *La mala educación* (curiosamente, al principio se llamaba *Las visitas*). Pero no me ha bastado. Mi niñez continúa llamando a mi puerta como si todavía no me hubiera enseñado el muestrario completo de recuerdos. Y de nuevo he accedido a su llamada. He vuelto a los parajes donde viví los ocho primeros años de mi vida: La Mancha". [2]

Durante estos años a los que vuelve Almodóvar, en paralelo a la alegoría neorrealista de Fellini, Visconti y Pasolini, el cine de Hollywood conoce una exacerbación de los elementos de su puesta en escena, de tal manera que la pantalla aparece saturada de máscaras y objetos ornamentales que embadurnan la mirada limpia y transitiva características del periodo fílmico clásico en declive por aquellas fechas. Las señales de agotamiento del modelo de representación de los grandes estudios se fijan en ejercicios cargados de autoreferencialidad, de una saturación de los escenarios y de un estatismo que pretenden congelar para la eternidad, como la nieve que aparece copiosamente en los melodramas de la época, el vigor comunicativo de unas convenciones estilísticas en el límite de su hegemonía.

González Requena (1986:48) establece un principio de contigüidad entre los pintores del manierismo histórico y las producciones de los principales maestros (Hawks, Hitchcock, Sirk, etc.) entre finales de los cincuenta y comienzos de la siguiente década. En su análisis sobre la obra de Douglas Sirk, Requena identifica en la praxis fílmica del director norteamericano de origen alemán:

La misma distancia de los pintores manieristas, también ellos amantes de los espejos, con respecto a la pintura renacentista. Distancia que consiste en una forma precisa de desviación, en un determinado grado de desorden, en una serie de pequeños desplazamientos transgresores con respecto a las escrituras clásicas. Y distancia que es la huella de una desconfianza con respecto al sistema de valores clásicos cuya reconfortante evidencia ha comenzado a resquebrajarse. Desconfianza ante el mundo -ante su racionalidad postulada por los clásicos- que conduce inevitablemente a un redescubrimiento del lenguaje (concebido no ya como transparencia del mundo, sino como espesor interpuesto y lugar de ambigüedad). Dado que no hay nuevos valores con los que sustituir los antiguos, tampoco hay una nueva escritura con la que enunciarlos. Las formas clásicas siguen por ello presentes, pero ya no es

vigente su ley, pues es objeto de constantes -aunque no siempre evidentes- ejercicios transgresores.

Frente a los cuerpos de Pasolini que se confunden con la naturaleza en una diégesis repleta de tomas exteriores con luz natural y actores no profesionales, los cuerpos filmados por Almodóvar apenas si se distinguen del atrezzo y de las escenografías saturadas en las que se reflejan. Sofia Loren, Claudia Cardinale y Anna Magnani con sus trabajos en los Estados Unidos ensamblan la tradición telúrica italiana con la corriente manierista que hemos descrito y cuyo legado se refleja esplendorosamente en la composición visual del personaje de Penélope Cruz en *Volver*. El cuerpo femenino sublimado en los vestidos ajustados en cuyos pliegues se adivinan las formas generosas y el busto escotado que estilizan la figura de la heroína *a la manera* de las grandes actrices transalpinas cubre toda la pantalla clausurando los ya de por sí angostos espacios, repletos de muebles y otras piezas de decorados en el pequeño piso de la periferia madrileña donde vive Raimunda. Penélope Cruz compone un personaje polifacético en el que perviven los rasgos visuales y psicológicos de las actrices del neorrealismo italiano, desde Anna Magnani, a la que Almodóvar homenajea explícitamente reproduciendo en la parte final de su obra fragmentos de *Belísima*, a Sofía Loren, pasando por Gina Lollobrigida, Silvana Mangano y Claudia Cardinale o la Giuleta Massina de *La Strada* o *Las Noches de Cabiria*.

Almodóvar en la entrevista anteriormente citada reconoce esta fuente de inspiración:

“Si tuviéramos que adjudicarle un género, *Volver* hace claras referencias al neorrealismo italiano. Penélope es un tributo a todas esas *maggioratas*, auténticas fuerzas de la naturaleza, con un culo y unas tetas en las que toda la familia se apoya para sobrevivir. El género y las características del personaje la sitúan muy cerca de *¿Qué he hecho yo para merecer esto?* La Raimunda de Penélope es prima hermana de la Gloria de Carmen Maura. La diferencia es que Raimunda acarrea desde pequeña un gran problema sin resolver y eso provoca que pase de mostrar una fuerza arrolladora a convertirse en una niña frágil y desamparada”.

La cámara y el escenario enmarcan esta figura con el fin de exhibirla de la mejor manera posible para la delectación escópica del espectador, tal y como sucede en la apoteosis de la representación de la figura humana en la pintura renacentista o en el apogeo del texto fílmico clásico en la primera mitad de los años sesenta que, en el orden sociológico, coincide con las primeras fisuras de un modelo de mujer cuyos rasgos de identidad prácticamente se circunscriben a la devoción maternal y la sumisión patriarcal.

Al igual que en el manierismo fílmico, escenas dotadas de gran emotividad se destacan forjando un nuevo nivel de percepción simbólica en el que determinadas representaciones procedentes de la imagería del kitsch reciben nuevas pinceladas que enriquecen el relato. Identificamos esta sublimación formal en el motivo del río y la música en *Volver*. Estas analogías aparentemente desgastadas por su reiterado uso sueltan las amarras del puro cliché formal por medio de una puesta en escena que recorre constantemente al artificio para distanciarse del sentido elemental que propaga la metáfora y que, no obstante, parten precisamente del corazón de la misma. La extroversión de algunos elementos de la puesta en escena adquiere tal grado de elaboración que la alegoría del río como espejo de las lágrimas fácilmente identificable en una apresurada mirada, sobre todo al final del relato, se desvanece enseguida para alcanzar un nivel de autonomía expresiva que se desvincula del sentido original que despliega.

Estrategias similares de potenciación semiótica conducen la banda sonora cuyo tema principal y que le da título a la película no solo no comparece en el texto como plana y redundante ilustración musical, sino que adquiere una nueva significación al relacionarse creativamente con imágenes de hondo calado expresivo. En un constante movimiento de acercamiento y retirada sobre algunos elementos centrales de la tradición melodramática y de la literatura de papel couché española, Almodóvar somete a sus personajes a una operación discursiva que realza su organicidad y su complejidad en un constante movimiento centrífugo que, partiendo de los atribulados motivos que forjan el pastiche audiovisual sentimental, se fuga hacia composiciones visuales rebosantes de sentido y de complejidad.

Santos Zunzunegui (1999:102) destaca la proliferación de motivos populares de la cultura española pasados por el filtro personal del director manchego:

“[Almodóvar] es un ejemplar revisitador de innumerables formas estéticas de la tradición española, desde el folletín o la novela sentimental hasta el cuplé, pasando, claro está, por el bolero (...) cuya función no se limita a ilustrar sus filmes sino que, en bastantes casos, sirve de modelo (como espectáculo melodramático completo en sí mismo, como obra autosuficiente) para determinadas interpolaciones tan habituales en su cine”.

El cuerpo desnudo e imperfecto de Pasolini y el cuerpo cubierto, estilizado y bello de las heroínas de Almodóvar son los extremos en los que se tensa el desequilibrio que provoca la quiebra de los espejos que reflejan nuestro tránsito por el mundo y la extrañeza frente a la desorganicidad y la artificialidad de lo que soporta al sujeto.

A pesar de ello, la figura femenina que alumbra el último film del director manchego no es un cuerpo vacío ni una bella efigie sin secreto. De hecho, el personaje de Raimunda cobra todo su sentido expresivo, en buena medida por la estrecha vinculación con los otros personajes femeninos en torno a los que gravita la acción. Es un ser cargado de memoria, emplazado en un universo fronterizo entre el recuerdo de la infancia y la primera juventud del ámbito rural y las penurias económicas y sentimentales que vive en la gran ciudad. No se trata, por todo ello, de un personaje desplazado, ni mucho menos, *desemplazado*, cuyo concurso en el relato se pliega al mero aderezo visual, sino que es un personaje complejo emplazado en la frontera zozobante de la recuperación de un pasado que creía haber dejado atrás, aunque fuera consciente de la imposibilidad de soltar amarras con la primera luz que vieron los ojos, y la inseguridad de un futuro incierto, pero por primera vez comandado por sus acciones.

Vázquez Medel (2003:21) nos ofrece algunas claves para comprender mejor los imponderables del emplazamiento y la incuestionable densidad humana de un personaje de de tan significativo calado

“La eternidad es imaginación y artificio, y nuestra corporeidad, nuestra materialidad está impregnada, preñada, de espacio y tiempo. Somos espacio y tiempo. No podemos escapar a ellos: ni en el movimiento, ni en la inmovilidad. En el uno y en la otra se manifiesta la sucesividad y, con ella, el cambio, la mutación, el discurrir del flujo en el que estamos. Sólo nuestra desaparición, la pérdida de la materialidad que nos constituye, haría difuminarse -para nosotros- el espacio y el tiempo (nuestro espacio, nuestro tiempo). Estamos, pues, repletos de vida y heridos de muerte. Abocados al fluir, al discurrir en que todo se transforma y nada permanece.”

De nada sirve la sublimación de un cuerpo que no es perecedero, que no se encuentra sometido a las inexorables reglas del tiempo, del acaso y la finitud. Privado de la memoria, encadenado a palabras que jamás alumbrarán una metáfora que no haya sido proferida antes, el cuerpo que soporta a ese *sujeto vacío* (Talens, 2000) sólo puede existir en la quimérica y bestial forma que toma Homero en la ciudad de los inmortales magistralmente narrada por Borges. No es lo que procura Almodóvar en *Volver*, el cuerpo sublimado de su heroína se modela a partir de la memoria indeleble que forjan los olores de la comida (los dulces que les deja a sus hijas y a su nieta en la casa del pueblo), de los sonidos de los besos en el velatorio, del tango aflamencado cuya interpretación cicatriza la herida y clausura la distancia entre la madre y la hija, del mundano contacto de las manos con el cabello y el agua en la peluquería de la hermana o el rumor de la corriente que anima el río junto al lecho de muerte del marido. De hecho, Almodóvar plantea su película a partir de una profunda imbricación del cuerpo con los elementos esenciales: el aire del viento que azota las hierbas de las tumbas y hace girar las aspas de los modernos molinos, el agua del río que riega la memoria de todos los protagonistas y junto al que descansa el cuerpo de Paco, el fuego que devora a los amantes infieles y deflagra la desaparición de la madre y la tierra árida y seca de la Mancha, vientre y tumba de los seres que procrea.

Recorrimos en estas líneas el trayecto que emprende el sujeto desde su centralidad renacentista hasta su desplazamiento, su duplicación o su ausencia en los registros artísticos que plasman su trayecto mundano. El cuerpo publicitario, exhibido como carnaza comercial en el programa de telerealidad al que acude el personaje interpretado por Blanca Portillo como última esperanza para vencer el cáncer que lo devora, lleva al paroxismo este proceso de debilitación del mundo orgánico y de desplazamiento de lo humano, puesto que ni siquiera puede asumirse como verdadero soporte de un sujeto: ya no es Ser (*sein*), sino pura apariencia (*shein*). Almodóvar consigue ensamblar ambos polos, la esencia y la apariencia, en un cuerpo bello, sublime y sublimado en las generosas formas de las heroínas del neorrealismo, un cuerpo, no obstante, esencialmente humano, empapado de recuerdos y de futuro que vuelve a sus raíces, a la primera y acogedora morada que tuvo su ser.

NOTAS:

- [1] Leonardo Boff, "Um atraso no ajuste de contas da Igreja", *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 7 de abril de 2005, p. H 6.
- [2] Entrevista de Angel S. Harguindey a Pedro Almodóvar. *El país*, edición de 17 de marzo de 2006.

BIBLIOGRAFÍA

- BENJAMIN, Walter (1990): *El origen del drama barroco alemán*. Taurus, Madrid
- BAUMAN, Zigmunt (1998): *O mal-estar da pós-modernidade*. Jorge Zahar editor, Rio de Janeiro
- DELEUZE, Gilles y GUATTARI, Félix (1995): *El antiEdipo. Capitalismo y esquizofrenia*. Pre-textos, Valencia

BEAUNE, Jean-Claude (1990): “Impresiones sobre el automatismo clásico (siglos XVI-XIX)” en FEHER, Michel (ed.): *Fragmentos para una historia del cuerpo humano. Parte primera*. Taurus, Madrid

GIANNETTI, Claudia (1995): “Metaformance. Proceso troposomático en la performance multimedia” en GIANNETTI, Claudia (ed.) *Media Culture*, Associació de Cultura Contemporànea L’Angelot. Barcelona

GONZÁLEZ REQUENA, Jesús (1986): *La metáfora del espejo. El cine de Douglas Sirk*. Instituto de Cine y Radio-Televisión, colección Eutopías/Film, Valencia.

MERA, Esther (1993): “Tecnología digital y universos descorporizados” en EXPOSITO, M. Y VILLOTA, G (eds.) *Plusvalías de la imagen*. Rekalde, Bilbao

PANOFSKI, Erwin (1982): *Vida y arte de Alberto Durero*. Alianza, Madrid

VÁZQUEZ MEDEL, Manuel Ángel (2003): “Bases para una Teoría del Emplazamiento”, en VÁZQUEZ MEDEL, Manuel Ángel (director): *Teoría del Emplazamiento: Aplicaciones e implicaciones*. Alfar, Sevilla

TALENS, Jenaro (2000): *El sujeto vacío*, Cátedra, Madrid

TRÍAS, Eugenio (1999): “Religión ilustrada, razón secularizada”, en *Archipiélago*, nº 36, 1999, pp. 43-45

ZUNZUNEGUI, Santos (1999): *El extraño viaje: el celuloide atrapado por la cola o la crítica norteamericana ante el cine español*, Episteme, Valencia

© Óscar Domínguez Núñez y Elena María Barcellós Morante 2007

Espéculo. Revista de estudios literarios. Universidad Complutense de Madrid

2010 - Reservados todos los derechos

Permitido el uso sin fines comerciales

Súmesese como [voluntario](#) o [donante](#) , para promover el crecimiento y la difusión de la [Biblioteca Virtual Universal](#). www.biblioteca.org.ar

Si se advierte algún tipo de error, o desea realizar alguna sugerencia le solicitamos visite el siguiente [enlace. www.biblioteca.org.ar/comentario](http://www.biblioteca.org.ar/comentario)

