

Cuando las pasiones llevan al crimen en el cine de Almodóvar

When passions lead to crime in the cinema of Almodóvar

José Luis Sánchez Noriega

RESUMEN

Aunque destacan el melodrama y el humor, en la filmografía de Almodóvar tienen peso las historias criminales que se caracterizan por tratamientos singulares, alejados de las convenciones del género; en ellas predomina la narrativa anticonvencional, la renuncia a los estereotipos y a los mecanismos de intriga, la ambigüedad del acto criminal o la ausencia de juicio moral y las motivaciones exóticas en los personajes. Los actos criminales están vinculados a situaciones extremas determinadas por el amor, el sexo, las pasiones y los deseos, que se sobreponen a la voluntad y libertad de los personajes.

PALABRAS CLAVE

Almodóvar, asesinos, violencia machista, crimen pasional

ABSTRACT

Although emphasizing melodrama and humor, the films of Almodóvar carry heavy criminal histories characterized by singular treatments, far from conventions of the sort. In prevails the unconventional narrative, the renunciation to stereotypes and mechanisms of intrigue, the ambiguity of the criminal act or the absence of moral judgment and the exotic motivations in the characters. Criminal acts are linked to extreme situations determined by love, sex, passions and desires, which overlap with the will and freedom of the characters.

KEYWORDS

Almodóvar, murderers, macho violence, passion crime

Como se sabe, los cineastas de personalidad más fuerte, poseedores de un mundo propio y de una estética singular, son refractarios al cine de género, entendiendo por tal las películas sometidas al régimen de la *repetición* y la *diferencia*; esto es, que se valen de esquemas conocidos de un determinado género cinematográfico aplicados a obras que hacen compatible el *efecto género* con la creación genuina, sea en el argumento, el diseño de producción, la caracterización de personajes, la ambientación o cualquier otro aspecto. Melodrama, comedia y *thriller* son los géneros de referencia en el cine de Pedro Almodóvar, aunque siempre hay que tener en cuenta que sus películas se apartan de los recursos y esquemas heredados y, si hacen referencia a ellos, es para una apropiación personal que los reformula.

Así, Almodóvar lleva a cabo una fuerte reescritura del melodrama al introducir en sus argumentos con personajes heridos por el desamor o el deseo elementos exóticos, al borde de la verosimilitud, particularmente de tipo humorístico. Ello ha llevado a hablar de *almodramas*, que es como llaman algunos autores (Molina Foix, Jesús Rodríguez, Anxo Abuín) a la apropiación personal que el cineasta manchego lleva a cabo del género. Igualmente, llama la atención el hecho de que el público percibe como muy humorísticas las películas de Almodóvar, siendo así que únicamente hay tres comedias -*Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón* (1980), *Mujeres al borde de un ataque de nervios* (1988) y *Los amantes pasajeros* (2013)- en la veintena de largometrajes de su filmografía; y se trata de piezas singulares, decantada hacia el melodrama la segunda y de humor transgresor y salvaje las otras dos. Pero encuentro más interesante el tratamiento de sucesos criminales que hay en un cine que, de entrada, parece bien alejado del *thriller*.

A propósito de *La mala educación* el cineasta subraya la facilidad de hibridación del cine negro con otros géneros y con diversas formas de melodrama; y recalca cómo “puede no haber policías, ni pistolas, ni siquiera violencia física, pero debe haber mentiras y fatalidad, cualidades que normalmente encarna una mujer: la mujer fatal” para añadir a continuación que esta figura en *La mala educación* es el “enfant terrible” encarnado por García Bernal (Almodóvar 2004). El peso de los sucesos criminales y de violencia letal es determinante –aunque con valores muy diversos en cada caso- en los argumentos de *Matador* (1986), *La ley del deseo* (1987), *Átame!* (1989), *Tacones lejanos* (1991), *Kika* (1993), *Carne trémula* (1997), *La mala educación* (2004), *Volver* (2006) y *La piel que habito* (2011), lo que constituye casi la mitad de la filmografía. Pero el tratamiento que se otorga a esos sucesos, alejado de las convenciones del género, relega a un segundo plano la adscripción al *thriller* de esos títulos.

Nos proponemos, en estas páginas, indagar en ese tratamiento preguntándonos por la naturaleza, motivaciones y consecuencias de las conductas criminales en las historias de Almodóvar y por el lugar que el crimen ocupa en el conjunto de su filmografía. Para ello hacemos un recorrido por los títulos más representativos con una perspectiva centrada fundamentalmente en el análisis de personajes y en la causalidad narrativa sustentada en las motivaciones de los mismos.

1. Narrativa anticonvencional y rechazo del estereotipo

De entrada hay que constatar el peso de los sucesos criminales¹ y/o violentos en los relatos del cineasta manchego: sólo en contados relatos de la veintena de largometrajes que conforma la filmografía hay una ausencia total. En varios casos no hay crímenes pero la muerte violenta, aunque sea accidental, o la amenaza de suicidio otorgan a los relatos -*La flor de mi secreto* (1995), *Mujeres al borde de un ataque de nervios*, *Todo sobre mi madre* (1999), *Los abrazos rotos* (2009), *Los amantes pasajeros*, *Julieta* (2016)- una dimensión trágica muy similar.

En Almodóvar hay notables diferencias respecto a los tratamientos habituales presentes en las narraciones del cine criminal al uso, la más importante es la renuncia a los mecanismos de intriga o suspense empleados para lograr la atención del espectador a quien se hace partícipe del relato mediante la implicación psicológica. No se narra la planificación cuidada de un crimen o su reconstrucción a través de instancias investigadoras, no hay persecuciones ni sofisticadas huidas de personajes criminales ni se busca la sorpresa o el espectáculo en la representación de sucesos de esa naturaleza. La violencia presenta un tratamiento más que austero, alejado por completo del habitual en el cine de género, que busca la espectacularización. Tampoco los personajes vienen caracterizados como antagonistas ni obedecen a estereotipos de “malos”, exhiben miradas torvas o se definen por una patología o rasgo dominante que les aboque a la conducta delictiva². Por el contrario, en prácticamente todos los casos el delito es cometido por una persona “normal” que, en otras ocasiones, ha demostrado conductas positivas.

Este cineasta se aparta del cine de género en cuanto la narración de sucesos criminales no sirve – como en las mejores piezas de cine negro- para el análisis social, histórico y hasta político, de manera que, más allá de las individualidades o las incertidumbres del azar, los delitos tienen lugar

¹ Aunque se suele presuponer asesinatos y delitos de sangre, también hay que considerar otros “delitos graves” –según define el DLE- como secuestros, violaciones y abusos sexuales, chantajes, robos, etc.

² Solamente la figura de María Cardenal (*Matador*) está próxima a esos estereotipos; también el policía prepotente Sancho (*Carne trémula*) resulta un tanto convencional, pero la motivación para su comportamiento criminal es de tipo sentimental, al igual que en el resto de los personajes de Almodóvar.

en un trasfondo de pobreza y desigualdad social, racismo, emigración clandestina, miseria moral, corrupción policial y política, economía ilegal, etc. Esto se pone de manifiesto de forma más palmaria en el tratamiento de las drogas: en esta filmografía es bastante habitual el uso de drogas ilegales y legales, y, sin embargo, no aparece la delincuencia (tráfico, crimen organizado, robos, extorsiones, ajustes de cuentas, etc.) asociada a los estupefacientes, tan recurrente en el cine de acción y en intrigas criminales.

El anticonvencionalismo que preside los elementos criminales de estos relatos puede concretarse en los siguientes rasgos y casos que, a mi juicio, se encuentran entre los más elocuentes de esta filmografía.

1. *La narración adopta estrategias alejadas de la intriga criminal.* Es lo que sucede con el relato exclusivamente oral que lleva a cabo Irene en *Volver* al contarle a su hija Raimunda cómo se enteró de que su marido abusaba de ella y, luego, asesinó al marido y a la amante de éste incendiando la casa de campo donde le eran infieles.

Dos narraciones de sendas violaciones se sitúan en los antípodas del relato criminal: una por su tratamiento humorístico (*Kika*), otra por su condición alegórica (secuencia de “Amante menguante” en blanco y negro de *Hable con ella*, 2002)³ que sólo simbólicamente remite a la violación de Alicia, postrada en coma. En el caso de la primera, la caracterización de los personajes (Kika y Paul Bazzo) como tipos un tanto excéntricos y la situación tragicómica con la mujer quejándose de lo mucho que tarda en eyacular el actor porno mientras su hermana Juana trata inútilmente de separarlo de Kika, mitiga la condición criminal de los hechos narrados al primar el humor – necesariamente (?) empático- sobre la aversión que debería provocar el abuso sexual. En *Hable con ella* se omite la narración de la violación mediante esa estrategia de simbolizarla en la penetración del amante en el cuerpo de la mujer a través de la vagina; además, al permanecer en coma, no hay resistencia en la mujer³. También había un tratamiento humorístico en el caso de la violación incestuosa de *Laberinto de pasiones*, donde Queti se ve sometida a recurrentes abusos por parte de su padre que simula no saber lo que hace. Obviamente, el tratamiento dado a estas violaciones no implica rebajar su condición criminal ni, mucho menos, la exculpación de la conducta de los

³ Con todo, la pieza “Amante menguante” es mucho más compleja y su significado y función en el relato marco excede, con mucho, la mera condición de alegoría de la violación. De hecho, no parece que ésta sea la principal, y en todo caso, hay que entenderla de forma más radical como “Un dejar-de-ser uno mismo para ser en el otro. Una negación de los límites de nuestra individualidad para alcanzar una afirmación de identidad en el otro.” (Gregori 2005).

personajes; pero la polémica está servida cuando se rechaza ese tratamiento... Aquí simplemente nos interesa constatar la ruptura del género cinematográfico.

2. *Ausencia de juicio moral y ambigüedad del acto criminal.* En varias ocasiones, el crimen no es tal o no resulta evidente que lo sea. Cuando Gloria (*¿Qué he hecho yo para merecer esto!*) atiza con el hueso de jamón a su marido y éste cae golpeándose fatalmente con la encimera de la cocina no está claro si la conducta de la esposa puede tipificarse como homicidio imprudente o involuntario. En otras historias, se explica como respuesta a una amenaza letal: la esposa de *Tráiler para amantes de lo prohibido!* se deshace de su marido cuando éste, habiéndola abandonado previamente, trata de impedirle rehacer su relación de pareja con otro hombre.

Hay una evidente ausencia de juicio moral –y quizá justificación implícita del crimen- en los casos de algunas mujeres dolidas por el desamor o que tratan de proteger a un ser querido. En el caso de Rebeca (*Tacones lejanos*), siendo niña provocó la muerte de su padrastro y de adulta asesina a su marido que le es infiel, crimen del que queda exculpada por su madre, quien lo asume con una falsa confesión.

En los asesinatos cometidos por la abuela Irene y por su nieta Paula en *Volver*, hay una legitimación moral del crimen en función del previo comportamiento criminal de quienes acaban siendo víctimas, pues ambos cometen abusos sexuales, agravados por su carácter incestuoso y por tratarse de menores de edad. Son cuatro mujeres que perpetran crímenes sin que haya reprobación moral. Tampoco hay castigo porque todas estas mujeres antes de convertirse en verdugos –a veces de forma azarosa, como Gloria- han sido víctimas en unas relaciones machistas y/o presididas por la violencia de género. Además, en dos de los crímenes, *las madres asumen el delito de las hijas*: en Becky del Páramo (*Tacones lejanos*) y en Raimunda (*Volver*) el instinto de superprotección prima sobre cualquier otro y justifican los asesinatos cometidos por sus hijas como respuesta al maltrato de hombres. En el caso de *Volver*, la profesora Elizabeth R. Bell (2010) asocia esta ausencia de juicio moral o suspensión de la ley al cuerpo femenino que adquiere una doble y paradójica dimensión, pues es lugar del crimen al tiempo que se oculta o desaparece de la realidad para los otros personajes.

El secuestro violento de Marina por Ricky en *Átame!* viene seguido de una improbable historia de amor que hace olvidar el crimen o, por lo menos, supone una “redención” para Ricky cuyo comportamiento criminal tiene consecuencias felices, tanto para la víctima como para él. En una

lectura simple, la crítica feminista ve una reiteración de la dominación machista en la rendición de Marina a la agresiva seducción de Ricky, sin embargo, como hace ver Navajas (1991, 72-73), Almodóvar va más allá al plantear en esa mujer “la dedicación a la afectividad como un objetivo vital central”.

3. *Motivaciones exóticas para el crimen.* Además de la pasión amorosa y/o el deseo sexual que se indica más abajo, resulta curioso cómo en otros casos la motivación para el crimen se aparta de las habituales ambiciones del dinero o el poder, o la recurrente venganza, para justificarse por otras vías. La muerte de Antonio (*¿Qué he hecho...*) puede explicarse como fruto del azar, lo que la sitúa más próxima al accidente que al crimen, aunque Gloria quede liberada de un marido machista para quien la esposa es un objeto sexual. La niña Rebeca (*Tacones lejanos*) provoca un accidente en el que muere el marido de su madre motivada por el sentimiento de orfandad que le hiere cuando aprecia que su madre no se dedica suficientemente a ella. En el caso de *Kika* la motivación resulta aún más barroca en los crímenes que tienen lugar a lo largo del relato, cuando el novelista Nicholas Pierce asesina con el propósito de llevar a la ficción sucesos reales –estimula su inspiración mediante la representación realista de sus obsesiones necrófilas- y, en la conclusión, cuando la presentadora de televisión Andrea Caracortada dispara sobre él para exigirle una exclusiva periodística. ^[1]_{SEP}

4. *Antirrealismo.* Esas exóticas motivaciones para el crimen, la relativización de muchos de ellos mediante el humor y otros tratamientos llevan los relatos a un talante antirrealista de piezas construidas laboriosamente. El juego entre realidad y ficción –el metacine tan presente en todo Almodóvar- lleva en *Carne trémula* a la narración barroca de la bala perdida que mata a la mujer en la película emitida por televisión (*Ensayo de un crimen / La vida criminal de Archibaldo de la Cruz*, Luis Buñuel, 1955) mientras en el relato marco el disparo fortuito cuyo sonido coincide con el televisivo produce el desmayo de Elena. También el crimen del final de *Matador* resulta antirrealista con la ritualización del asesinato mutuo que cometen la abogada y el torero en su búsqueda del máximo placer en el orgasmo agónico con que culmina su pasión necrófila.

2. Las pasiones y el deseo sin límites

En el conjunto de la filmografía hay un evidente predominio de diversos tipos de *crímenes pasionales y relacionados con el sexo*: ^[1]_{SEP} además de asesinatos, hay violaciones y abusos sexuales (*Pepi, Luci, Bom...*, *Laberinto de pasiones*, *La ley del deseo*, *Matador*, *Kika*, *Volver*, *Hable con ella*, *La mala educación*, *La piel que habito*); cambio de sexo forzado (*La piel que habito*); violencia

machista (*Pepi, Luci, Bom..., Átame!, Carne trémula, Los abrazos rotos*), chantajes (*La mala educación*) y secuestros (*Átame!, La piel que habito*). Amor, sexo, pasiones y deseos se amalgaman y confunden en el psiquismo humano donde adquieren tal centralidad que un desajuste o conflicto puede llevar a conductas criminales.

En el caso de los hombres, los crímenes pasionales aparecen motivados por el desamor o la frustración por un deseo que no logra una realización medianamente gratificante y que pueden llevar a la persona a la criminalidad y al abismo nihilista de la autodestrucción; me refiero a dos figuras de asesinos suicidas: el Antonio de *La ley del deseo*, que arroja por un acantilado al amante de Pablo para conseguir a éste y se mata cuando la policía lo cerca y es consciente de que nunca será amado por Pablo; y el policía maltratador Sancho, que deja parapléjico a su rival amoroso, asesina a su mujer Clara en un intento desesperado de que no lo abandone y, a continuación, se suicida porque su vida carece de sentido sin su amada (*Carne trémula*).

En el primer caso, la atracción que Antonio siente por Pablo se vive como una pasión más conflictiva al haber ocultado y reprimido su homosexualidad: tras el primer encuentro se marcha de su casa tachándolo de “cerdo” y, al mismo tiempo, se comporta de forma protectora y posesiva. Las cartas que Pablo dirige a Juan suscitan en Antonio unos celos irreprimibles que le llevan a cometer un crimen premeditado: busca en el faro de Tarifa a Juan y lo arroja por el acantilado. Progresivamente enloquecido llega a secuestrar a Tina a punta de pistola para conseguir a Pablo y, convencido en que su amor es del todo imposible, acaba suicidándose junto al altar de la Cruz de Mayo. En este personaje la pasión y el deseo homosexual emergen de golpe con fuerza como si el encuentro con el director de cine –cuya película “El paradigma del mejillón” excita a Antonio a la vez que convence de salir del armario– fuera la ocasión de romper con el conservadurismo familiar y el rol de hijo obediente que ha desarrollado. Almodóvar deja claro que la orientación sexual y el amor están más allá de coacciones sociales o normas morales: en un momento dado, Pablo explicita la condición indomable del deseo que se ubica más allá de la libertad/responsabilidad del individuo: “Tú no tienes la culpa de no estar enamorado de mí como yo no tengo la culpa de estar enamorado de ti” le dice a Juan.

En *Carne trémula* el amor/pasión está en el origen de sucesos que llevan a dos hombres a intercambiar su condición de víctimas y verdugos; Sancho es, inicialmente, víctima de los celos y de la infidelidad de Clara, lo que le lleva a convertirse en verdugo de David, disparándole y provocándole las lesiones que lo dejan parapléjico. David termina damnificado en una silla de

ruedas, víctima de los celos de Sancho tras haber humillado a éste con el adulterio de su mujer. Por su parte, Víctor se ve involucrado en un episodio violento cuando llega a casa de Elena, de quien ha quedado prendado tras un fugaz encuentro sexual, y ella lo confunde con su “camello”: acaba en prisión como víctima inocente al ser identificado como el autor de un disparo; sin embargo, tras cumplir la condena no emprende venganza alguna. El amor posesivo (“mientras yo te siga queriendo tú no te separas de mí” le responde cuando ella le plantea el divorcio) lleva a Sancho y Clara a una perversa e insana relación caracterizada por la violencia que, en la escena final, iguala a los dos amantes, que se disparan mutuamente; no obstante, queda subrayado que Sancho no puede vivir sin su amada, pues, malherido en el suelo, toma el revólver de Clara y se suicida.

La irracionalidad de la pasión/deseo determina todas las relaciones y se aprecia particularmente en el comportamiento de Sancho, cuyos estallidos de violencia tienen su origen en el deseo de posesión de Clara al tiempo que le llevan al alejamiento de su amada; esa misma irracionalidad está presente en el azar y la fatalidad de los sucesos narrados: los encuentros y desencuentros fruto de la casualidad, las ambigüedades de las conductas y los comportamientos pasionales convierten a los personajes en una suerte de marionetas a merced del destino. David, víctima del disparo en su silla de ruedas, persigue a Víctor cuando éste sale de la cárcel porque ve en él un rival que le disputa el amor de Elena (y la relación con Clara, antigua amante de David) y alienta en Sancho la venganza.

No obstante, en *Carne trémula* hay que subrayar la diferencia de focalización y tratamiento dispensados a varones y mujeres, pues éstas casi siempre aparecen en roles subsidiarios y sus deseos vienen condicionados por los de aquellos; en cierto modo, siempre son víctimas, como ya enuncia en la primera secuencia del disparo en la casa de Elena la cita de *Ensayo de un crimen* con la mujer muerta por una bala que entra por la ventana y el maniquí de la mujer arrastrado por el varón. Este es uno de los sentidos en que hay que interpretar la ambientación en el tardofranquismo, durante el Estado de excepción, en una situación social de violencia en que la madre de Víctor da a luz en condiciones deplorables.

Tanto estos hombres como las mujeres que matan a varones, poseen la condición de *víctimas que son verdugos* aunque, en última instancia, estos son víctimas de la perversa motivación que les lleva a su crimen. Que los personajes reúnan la doble cualidad de víctima y verdugo responde a una poética que evita todo maniqueísmo y que, probablemente, hunde sus raíces en el cine negro clásico, carente de los estereotipos duales de héroes/villanos y cuya visión del mundo revela una antropología pesimista, pues las fronteras de moralidad/legalidad, culpabilidad/inocencia, siempre

son difusas, probablemente porque las pasiones y sentimientos que explican los comportamientos criminales se encuentran más allá de la voluntad y la libertad de la persona.

En el relato marco y en la película que hay dentro de *La mala educación* Ignacio chantajea al padre Manolo para no revelar el intento de abuso sexual sufrido tiempo atrás en el internado: le pide dinero para una operación de cambio de sexo con la amenaza de enviar a *Diario 16* un relato que entrega al padre Manolo. Los curas reaccionan y uno de ellos ahoga a Juan delante del otro, en un crimen que carece de consecuencias, aunque Juan como actor llora tras el rodaje al recordar el crimen real que ha cometido con su hermano Ignacio con la colaboración de Berenguer. Éste visita el plató y cuenta a Enrique ese crimen, precedido por el chantaje del relato “La visita”: relata cómo se enamoró de Juan y quitó de en medio a Ignacio con una sobredosis de heroína, de suerte que el crimen sirve para realizar su pasión al tiempo que desactiva la amenaza. Por tanto, ese relato sirve para sendos chantajes, en el relato marco y en la ficción de la película que se rueda, que son, en realidad, el mismo, protagonizados por Ignacio y con la misma víctima en dos momentos de su vida: el padre Manolo y el señor Berenguer.

A la postre, Ignacio y Berenguer son verdugos que acaban convertidos en víctimas (y viceversa): el primero asesinado por el segundo para liberarse del chantaje, y Berenguer a manos de Juan, un cómplice en ese asesinato que quiere liberarse de un ulterior chantaje. En el relato “La visita” Ignacio repite el mismo ciclo de verdugo devenido víctima al resultar asesinado por un cura tras pretender chantajear al padre Manolo. En consecuencia, tanto la víctima Ignacio convertida en verdugo con el chantaje como el verdugo padre Manolo (y señor Berenguer) terminan como víctimas mortales.

En *La piel que habito* se encadena la sucesión de roles de víctima y verdugo: Vicente es el verdugo que viola a Norma y se convierte en víctima de Robert que lo somete a una forzada operación de cambio de sexo, pero después, ya como Vera tras la operación, será nuevamente el verdugo que mata a Robert y a Marilia. Del mismo modo, Robert es víctima subsidiaria –del crimen cometido en la persona de su hija- del deseo sexual desordenado de Vicente y emprende una venganza que lo convierte en verdugo, aunque la violencia contra el cuerpo de Vicente le llevará a ser víctima. Asimismo Zeca termina asesinado por Robert tras haber violado a Vera. El sexo y la venganza es la motivación en los crímenes; llama la atención la sofisticada represalia de Robert, con un cambio de sexo que le lleva a convertir al verdugo de su hija en objeto de deseo para él, lo que establece una muy turbia relación entre criminal y víctima, cuyo odio no es incompatible con la atracción sexual.

Esa relación inopinable y ambigua explica la indecisión de Vera que, en el desenlace, parece dudar entre ir a buscar la crema lubricante para hacer más fácil la relación sexual con Robert o matarlo.

Antes de adoptar el papel de verdugo secuestrador que rapta a Marina para que se enamore de él, se adivina en Ricky (*Átame!*) un pasado de víctima de soledad e infancia triste en establecimientos públicos. Su motivación para amordazar y retener a Marina es el amor y el deseo de compañía, lo que de algún modo sublima el comportamiento criminal –y relativiza la etiqueta de “delincuente” al mostrar la existencia de una motivación noble- y explica el cambio de actitud de Marina que del miedo por la amenaza pasa a sentirse amada por este ser solitario que siente nostalgia del pueblo de su infancia y de unas raíces familiares definitivamente quebradas. En la que ha sido calificada como “la más optimista de las películas sadomasoquistas” (Colombani 2007) la forma agresiva y violenta es la expresión desesperada de un deseo lleno de ternura, según revela la secuencia en que Ricky toma en sus brazos a las bebés de la médica.

Ya queda indicado cómo dos hombres (*La ley del deseo* y *Carne trémula*) se suicidan tras cometer un asesinato por desamor; a ellos se puede añadir Benigno (*Hable con ella*), que termina con su vida en la prisión tras haber violado a la mujer en coma que cuidaba; tiene en común con el citado Ricky la motivación amorosa para su conducta criminal: previamente le vemos asear y perfumar el cuerpo de Alicia postrada en la cama del hospital, con una dedicación que no tiene límites, dispuesto a asumir horas extras de compañeras.

Tanto Benigno como Ricky revelan desajustes en su personalidad fruto de un pasado familiar complicado -una madre posesiva en el primero y el abandono en el segundo- lo que mitiga la culpabilidad de sus conductas. Nuevamente en el cine de Almodóvar se desbaratan los estereotipos del relato criminal y del cine de género con estos dos personajes y sus sentimientos amorosos: el criminal puede albergar sentimientos nobles para su conducta y la incoherencia entre la motivación y el resultado de la criminalidad se explica por una personalidad con taras cuyo origen está más allá del propio individuo. Incluso, para algunos analistas, el acto de Benigno no es en rigor una violación, sino “un acto de amor que sólo podía ser consumado de esa manera” (Conteris 2004) o una representación de la parafilia necrófila; y su “realidad” hay que interpretarla junto a la “ficción” de la pieza de cine mudo “Amante menguante” que lleva mucho más allá de una lectura realista-

inmediatista⁴. De igual modo, su suicidio no es tanto por la huida de la prisión cuanto por la desesperación de la soledad (Ortiz de Zárate 2002, 91).

Matador es un muy particular *thriller* donde la intriga y los sucesos criminales están al servicio de una reflexión sobre la relación eros-thanatos; es decir, que el relato adquiere una dimensión alegórica al abundar en el placer del orgasmo (*petite morte*) y el sexual, y al llevar a la tauromaquia esa reflexión. La abogada María Cardenal está movida por la pasión erótica y llega al crimen en su búsqueda de una experiencia de placer sublime. También tiene un origen sexual el abuso (y frustrada violación) de Eva por parte de Ángel, quien trata de afirmar su orientación sexual con el asalto a la novia del torero. Pero el sentido de pecado de este joven de familia muy católica le lleva a inculparse ante la policía.

En los tres personajes (Ángel, María y Diego) está presente esa pulsión tanática de búsqueda del placer; Ángel vincula el sexo y la muerte en sus fantasías a partir de la práctica del toreo; María ha desarrollado una sexualidad patológica buscando el placer en orgasmos agónicos; y el torero Diego, retirado de los ruedos, ha prolongado su placer de “matador” en asesinatos de jóvenes que entierra en su jardín. El final del relato es un compendio del mismo con el asesinato-suicidio ritual de la abogada y el torero, que fusionan sus cuerpos en un éxtasis erótico-tanático: estos dos personajes reúnen esa doble condición de asesinos y suicidas, es decir, criminales que son víctimas/verdugos arrastrados por la pasión sexual. El cineasta explica la pregunta sobre la muerte que alberga el fondo de su historia: “Si me atengo al resultado del guión, la muerte para mí es un elemento de excitación sexual, con todo lo que eso arrastra. Un acto supremo de vitalidad, limpio, doloroso, amoral y estrechamente vinculado a la belleza y al amor.” (en Duncan y Peiró 2011, 84).

En fin, podemos concluir de modo sucinto,

- A pesar de la relevancia de historias con sucesos criminales, la filmografía de Almodóvar se aleja de las convenciones del *thriller* para indagar en las situaciones de los personajes.

⁴ Por ejemplo, esta que hace Gregori (2005): “Alfredo se introduce en Amparo, es decir, se convierte en Amparo. Benigno penetra a Alicia para convertirse en Alicia, para ser parte integral de su ser. De una manera evidente, *Amante menguante* simboliza lo que es, en el fondo, todo contacto sexual. Una comunicación radical. Un dejar-de-ser uno mismo para ser en el otro. Una negación de los límites de nuestra individualidad para alcanzar una afirmación de identidad en el otro. Alfredo es Alfredo en la medida en que se convierte en Amparo. Benigno es Benigno porque ama a Alicia; una vez roto ese vínculo, esa comunicación por causa de su encarcelamiento, la vida deja de tener sentido alguno para él. Su suicidio no es más que un intento desesperado por entrar en un estado comatoso y habitar el mismo mundo que Alicia. Hablar con ella.”

- Tanto por su motivación como por su naturaleza, los crímenes tienen relación directa con el sexo y género. Amor, pasiones o deseo se confunden en los personajes que, en las situaciones más radicales, matan o mueren por esos sentimientos y pulsiones.
- Los personajes de mujeres cometen crímenes que vienen explicados o justificados por el relato y carecen de reprobación moral y/o consecuencias penales.
- Los hombres matan y mueren por imposibilidad de tener a su amada/o; son víctimas de su impotencia para el amor o de su prepotencia que les lleva a abusos sexuales.
- Fuera de todo estereotipo, los verdugos aparecen simultáneamente como víctimas de sentimientos e impulsos que escapan a su control.

3. Referencias bibliográficas

Abuín González, A. (2012). *El teatro en el cine*. Madrid, Cátedra.

Almodóvar, P. (2004). *Press-book 'La mala educación'*, en www.eldeseo.es (18-4-2017).

Bell, E. R. (2010). El cuerpo femenino en *Volver*. El crimen cometido y suspendido. *Espéculo. Revista de estudios literarios*, núm. 46 (<http://www.ucm.es/info/especulo/numero46/volver.html>) (20-3-2017).

Colombani, Fl. (2007), Un amour fou. *Le Monde*, 4-5 de noviembre (edición del dvd de *Átame!*).

Conteris, H. (2004). Ritual de sexo y muerte en 'Hable con ella', de Pedro Almodóvar. *Letras Hispánicas*, vol. 1, otoño.

Duncan, P. y Peiró, B., eds. (2011). *Los archivos de Pedro Almodóvar*. Colonia, Taschen.

Gregori, E. (2005). El tratamiento del género en *Hable con ella*, de Pedro Almodóvar. El caso del *Amante menguante*. *Espéculo. Revista de estudios literarios*, núm. 29 (<http://www.ucm.es/info/especulo/numero29/hablecon.html>).

Navajas, G. (1991). Lo antisublime posmoderno y el imperativo ético en *Átame* de Pedro Almodóvar. *España Contemporánea. Revista de Literatura y Cultura*, núm. 1, vol. 4, pp. 65-83.

Ortiz de Zárate, A. (2002). Imágenes con Halo. *Trama y Fondo*, núm. 12, pp. 89-91.

Rodríguez, J. (2004). *Almodóvar y el melodrama de Hollywood: historia de una pasión*. Valladolid, Maxtor.



Grupo de Investigación
AdMIRA

Análisis de Medios, Imágenes y Relatos Audiovisuales

*Este trabajo se enmarca en el proyecto de investigación I+D+i HAR2015-66457-P del Ministerio de Economía, Industria y Competitividad.