

La Mancha en el cine de Pedro Almodóvar

BASILIO CASANOVA

Universidad Complutense de Madrid

La Mancha in Pedro Almodovar's Cinema

Abstract

This work explores the presence of the landscape of La Mancha in Pedro Almodovar's films *La flor de mi secreto* (1995) and *Volver* (2006). We are interested in observing how La Mancha director displays that which was his first vital scenario, as well as the forms that the spaces take in both films, which left a deep impact on him. We also ask ourselves for the scene that drives the filmmaker's desire of coming back to his place of origin.

Key words: La Mancha. Almodóvar. Primal Scene. Freud.

Resumen

Este trabajo explora la presencia del paisaje de La Mancha en los filmes de Pedro Almodóvar *La flor de mi secreto* (1995) y *Volver* (2006). Nos interesa ver cómo representa el cineasta manchego el que fue su primer escenario vital, así como las formas que adquieren en ambos filmes los espacios que más profunda huella dejaron en él. Nos interrogamos, así mismo, por la escena que late tras el deseo del cineasta de volver a su lugar de origen.

Palabras clave: La Mancha. Almodóvar. Escena primaria. Freud.

ISSN. 1137-4802. pp. 25-32

La flor de mi secreto (1995)

Jacinta (Chus Lampreave), cansada de vivir en la ciudad, decide regresar al pueblo. La acompaña en el viaje de vuelta Leo (Marisa Paredes), una de sus hijas.

Madre e hija llevan gafas negras con las que ocultan sus ojos. La presencia de una luz cegadora –la de La Mancha–, es suscitada desde un primer momento.



F1

Madre: Cuando nació, pesó cinco kilos doscientos, después de dos días de parto. Y nació asfixiadita. Y gracias a mi suegra, que era un sargento que en gloria esté, que dijo: "¡La niña al patio!". Y yo dije: "¡Pero si está helando! ¡Usted no sabe el frío que hace

en estos patios en el invierno!". Pues gracias a que era un sargento sacamos a la niña al patio, la niña reaccionó y la niña se salvó.

Como cuenta su madre, Leo nació en un frío patio manchego. Y lo hizo *in extremis*, cuando estaba a punto de morir asfixiada. Alumbramiento y muerte aparecen estrechamente relacionados en la vida de la protagonista de *La flor de mi secreto*.

Jacinta recita a continuación un poema que habla de la luz de un sol que centellea:

Qué hermosa está la mañana, Leo.

La luz del sol centellea.

*Las flores dan sus perfumes,
sus rumores la arboleda.*

*De rama en rama,
sin cesar revolotean
los alegres pajarillos,
cuyos trinos me embelesan.*

*Allá una casita blanca,
más blanca que la azucena.*



F2

Incluso sin las gafas, los ojos de Leo resultan invisibles para el espectador.

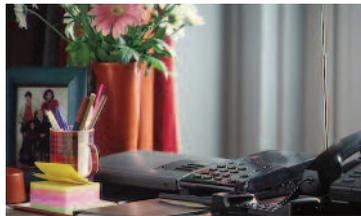
Parece insinuarse, nada más iniciarse el viaje de vuelta al lugar de origen, cierta ceguera en la mirada tanto de la madre como de la hija.

Una madre deprimida que no ve ni gota

En una secuencia anterior Jacinta, en llamada telefónica a su hija, manifestaba su deseo de volver a La Mancha:



F3, F4, F5



Leo: *¿Mamá? ¿Mamá?*

Jacinta: *Te llamaba para despedirme. Estoy muy deprimida, hija mía. Tengo una tensión que no sé cómo no me da algo...*

Jacinta: *No veo ni gota, hija mía.*

Desmayo

Nada más bajarse del coche, y mientras su madre saluda a varias vecinas, Leo se desmaya en plena calle.

Llevada en brazos por Ángel (Juan Echanove), la mujer cruza el umbral de la casa materna. Un umbral de aspecto áspero, visualmente agresivo –véase la pintura en extremo rugosa de las paredes, o los clavos que puntúan la puerta de entrada a la casa; pero también las secas y visualmente hirientes formas vegetales que adivinamos tras la hoja abierta de la puerta–, da paso al interior de la vivienda.

Es evidente el contraste entre la negra y rígida figura de la madre abriendo la puerta de la casa y la de una Leo desmayada, frágil, incapaz de atravesar por su propio pie ese umbral.

Cuando los personajes ya han salido de cuadro por la izquierda, la cámara se detiene en mostrarnos la entrada vacía, con la puerta trazando un rectángulo de luz.



F6, F7, F8

Donde Ello era, Yo debo devenir

La presencia de la cámara en ese lugar preciso y en ese momento concreto, consigue dar forma a algo que debió ser vivido en su momento como desgarrador. Solo en la medida en que la cámara consigue estar presente ahí –y ahora–, la representación deviene posible.

Se trata del eterno combate entre la *fuerza* y la *forma*; entre la descomposición y la composición. Como nos recuerda Massimo Recalcati en su libro sobre Vincent van Gogh, ese es precisamente el poder del arte: “dar a la fuerza una forma”¹.

¹ RECALCATI, M. (2009): *Melanconia e creazione in Vincent van Gogh*, Torino: Bollati Boringhieri (2014).

Sigmund Freud, por su parte, afirma en *La descomposición de la personalidad psíquica* que una de las tareas básicas de la cultura consiste en que, *Donde Ello era, Yo debo devenir* (*Wo Es war, soll Ich werden*).

Se trata, después de todo, de una misma cosa: retomar algo que quedó en su día pendiente y que solo la capacidad formal del artista puede, en un momento dado, resolver.

Donde probablemente hubo amenaza de desintegración –donde Ello era–, deviene ahora Yo para, como dirá Freud, *apropiarse de nuevos fragmentos del Ello, ensanchar su campo de percepción, fortalecerse*².

² FREUD, S. (1933): *La descomposición de la personalidad psíquica*. 31ª Conferencia. *Obras completas*, Volumen 22, Buenos Aires: Amorrortu editores (1991), 74.

Y es que la descomposición psíquica –es decir, la locura– es el tema de fondo de *La flor de mi secreto*.



F9

Madre: *¿Qué te pasa, Leo?*
 Leo: *Me estoy volviendo loca, mamá.*
 Madre: *¿Tú? Esa es tu hermana, pero tú no.*
 Leo: *Sí. Como las tías. Como su abuela. Loca.*
 Madre: *Ay qué pena, hija mía. Tan joven y ya estás como vaca sin cercero.*
 Leo: *Como vaca sin cercero.*
 Madre: *Sí, perdida, sin rumbo, sin orientación... como yo.*

Leo reconoce ante su madre estar volviéndose loca – como “vaca sin cercero”. Y esto lo confiesa tumbada en la cama, convaleciente del desmayo sufrido nada más llegar a su pueblo natal.

A continuación, en imagen, el plano detalle de un encaje de bolillos.



F10, F11

Con el enloquecedor sonido de fondo de las agujillas y los alfileres, irrumpe en pantalla la imagen de cinco encajeras y de Leo, a quien oímos hacer la siguiente pregunta:

Leo: *Oye, Perica, ¿y la tía Dominguina?*

Perica: *Pues se echó al pozo.*

Leo: *¿Que se echó al pozo?*

Perica: *Se echó al pozo.*

Leo: *¿Quieres decir que se mató?*

Perica: *Pues sí.*

(...)

Leo: *Ay. ¡Qué horror!*

El tema del diálogo es pues el de una muerte por suicidio, y también el horror que produce que alguien se haya “echado” al pozo.

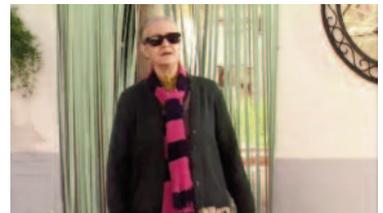
Leo, que no soporta oír hablar más de desgracias –eso de lo que seguramente oyó hablar con frecuencia de niño Almodóvar en un escenario si no igual, sí muy semejante a éste–, pide a las encajeras que canten “Soy de Almagro”.

Setenta segundos durará este plano fijo que muestra el interior del patio de una casa manchega. La cámara permanece estática durante ese largo intervalo de tiempo.

Un pájaro enjaulado, situado justo sobre la cabeza de Perica, la mujer que acaba de nombrar el suicidio de la tía Dominguina, parece colgar de la larguísima rama de parra que atraviesa la parte superior de la imagen. Un pájaro tan estático como la cámara de Almodóvar.

¿Seguirá la mirada del cineasta atrapada todavía en ese patio; seguirá aún deslumbrada por esa intensa luz?

Madre: *Leocadia, que te llaman.*



F12

La presencia de la madre de Leo llevando gafas negras pone fin a la canción y a ese largo plano fijo de las mujeres haciendo encajes.

***Volver* (2006)**

El regreso al paisaje de La Mancha tendrá lugar en 2006.



F13, F14, F15

El título del filme aparece en rojo sobre una lápida.

El deseo

de Almodóvar

de volver se escribe ya en los títulos de crédito.

Se trata de volver, en primer lugar, a ese cementerio azotado por el viento y poblado por mujeres, en su mayoría viudas, que protegen sus ojos de la luz llevando gafas oscuras.



F16

Raimunda: *Mamá murió abrazada a papá, que es lo que más quería en el mundo.*

Nos enteramos así de que marido y mujer –los padres de la protagonista– murieron abrasados –y abrazados– en un incendio.

El filme nos traslada del cementerio hasta una calle del pueblo.



F17

Una que no se diferencia demasiado de aquella a la que veíamos regresar a Leo y a su madre en *La flor de mi secreto*, aunque la luz es ahora menos intensa.

Tampoco son muy diferentes los patios de las casas que muestra más de diez años después *Volver*.

Y ahí nos aguarda la misma actriz –Chus Lampreave– que en *La flor de mi secreto* hacía el papel de una madre que, cansada de vivir en la ciudad, decidía regresar al pueblo.

Raimunda (Penélope Cruz), su hermana Soledad (Lola Dueñas) y la tía Paula (Chus Lampreave) contemplan un incendio en el aparato de televisión.

Visiblemente molesta, Raimunda lo apaga. El paisaje en llamas desaparece en el interior de la casa que vemos reflejado en la pantalla del televisor.

¿Por qué esas llamas en el interior de la casa familiar?

Ninguna de las mujeres que contemplan la escena del incendio gasta gafas oscuras. ¿No será porque es ahora la cámara la que las lleva? ¿Y no lo hará para protegerse del brillo que desprenden las llamas que proceden del interior mismo de la casa?

¿Y no es ese el brillo que Raimunda pretende apagar, apagando ella misma no el fuego, sino el aparato de televisión?

Y bien. ¿Qué otra cosa puede provocar auténtico fuego en el interior de una casa sino el abrazo sexual de los padres?

Hablamos del fulgor de lo que Freud llama la *escena primaria*. La escena del origen del sujeto.

Una de las tareas esenciales de todo ser humano pasa por poder dar forma simbólica a



F18, F19



F20, F21



las llamas que proceden de esa tan ardiente como, si todo va bien, inconsciente escena.

Esa es, como señala González Requena en su artículo *Lo Real*, la tarea de todo relato:

³ GONZÁLEZ REQUENA, J. (2010): "Lo Real", *Trama y Fondo. Lectura y Teoría del Texto* n° 28, *El Relato*, Madrid: Trama y Fondo, 28.

... simbolizar las llamas de lo real. Introyectar "el escenario ardiente de la escena primordial en el inconsciente que por esa misma vía nace, modelado por ese espacio ya para siempre prohibido que es el dormitorio de la madre"³.

Escena primaria

Volver, pues, para saber del origen y dar forma simbólica a esa escena incandescente que es la *escena primaria*.

Volver para construir alrededor de las *llamas de lo real* el relato que haga soportable el fuego, siempre abrasador, que desprende el abrazo sexual de los padres.

¿Qué otra cosa que la necesidad de dar forma –artística, cinematográfica– a esa fuerza pulsional habría empujado a Almodóvar a volver a –rodar en– La Mancha?