

Banda aparte. Formas de ver

(Ediciones de la Mirada)

Título:
Carne trémula

Autor/es:
Escudero, Isabel

Citar como:
Escudero, I. (1998). Carne trémula. Banda aparte. (9):143-146.

Documento descargado de:
<http://hdl.handle.net/10251/42265>

Copyright:
Reserva de todos los derechos (NO CC)

La digitalización de este artículo se enmarca dentro del proyecto "Estudio y análisis para el desarrollo de una red de conocimiento sobre estudios fílmicos a través de plataformas web 2.0", financiado por el Plan Nacional de I+D+i del Ministerio de Economía y Competitividad del Gobierno de España (código HAR2010-18648), con el apoyo de Biblioteca y Documentación Científica y del Área de Sistemas de Información y Comunicaciones (ASIC) del Vicerrectorado de las Tecnologías de la Información y de las Comunicaciones de la Universitat Politècnica de València.

Entidades colaboradoras:



CARNE TRÉMULA

(Pedro Almodóvar, España., 1997) / Isabel Escudero



Carne trémula (1997)

De la Excepción a la Regla... o de la Transición a la Democracia según Almodóvar

APUNTES A PROPÓSITO DE *CARNE TRÉMULA*

I. EL ARGUMENTO Y SUS PROPOSICIONES.

Carne trémula, la última película de Almodóvar, discurre a lo largo del tiempo comprendido entre 1970 y 1997. La acción se inicia, de una manera muy precisa, el mismo día en que el Ministro de la Dictadura franquista, Fraga Iribarne, proclama la Declaración del Estado de Excepción en todo el territorio español, y finaliza veintisiete años después, en la actualidad. Este arco temporal —puntuado por un cierto número de elipsis— abarca, por consiguiente, un período decisivo de la historia contemporánea de nuestro país (el fin de la Dictadura con la muerte del General Franco, la Transición, y la instauración y consolidación del Nuevo Régimen democrático).

Salvo la voz en *off* de la Autoridad, que brota de una radio en la secuencia de apertura (secuencia que da cuenta del desamparado alumbramiento que una joven prostituta hace de un niño, el protagonista de la historia, en el interior de un autobús urbano nocturno, en las vacías calles de un solitario Madrid navideño, amén de las imágenes correspondientes a un noticiero benéfico de la época y las que se desprenden de un espacio televisivo referido a las Olimpiadas de Barcelona 92, fabricadas ambas con notable perfección, ningún otro “eco de Sociedad” se filtra en la película. Las alusiones al acontecer histórico, pues, han sido cuidadosamente seleccionadas y restringidas al máximo. El círculo se cierra, como ya se ha apuntado antes, en nuestros días con un nuevo alumbramiento, esta vez en el interior de un coche en mitad de una calle llena de gente haciendo las compras de esta otra Navidad democrática.

Otra voz en *off* (la segunda y última de la película), que ya no es la del Ministro citado (aunque podría serlo) sino de otra Autoridad —la del propio autor—, advierte pedagógicamente que “*afor-*

t i c k e t s

tunadamente ya hace mucho tiempo que los españoles hemos perdido el miedo", haciéndose así portavoz complaciente del Régimen. Esta estructura narrativa de carácter cíclico tiene, entre otras funciones, la de ofrecernos un amplio despliegue de pasiones, cuyo desenlace —de carácter catártico— proyecta la idea de un balance, de un recuento, cuyo corolario a modo de moraleja, vendría expresado por esa sentencia final. En este sentido, **Carne trémula**, describe un tránsito, el itinerario de aprendizaje, amor y dolor de Víctor, un personaje nacido al margen de la Sociedad y que, como un nuevo Redentor, va a ser el vehículo inocente de condena y salvación de todo lo que toca (las referencias bíblicas no faltan), va a ser el vehículo inocente de condena y salvación de todo lo que toca, y que una vez pagado su tributo de penitencia, será admitido en la Sociedad como ciudadano legítimo del nuevo Régimen. Sus peripecias, sus actitudes y sus propuestas sexuales y sentimentales adquieren el valor de paradigma ejemplar de lo que se ha dado en llamar la Transición hasta su entrada triunfal en el establecimiento Democrático.

En cuanto a los personajes también hay que hacer notar la atribución sumaria y reductora con que han sido delimitados para configurar el carácter paradigmático y prototípico que pretende la obra: aparte del redentor, Víctor, sus antagonistas principales son dos varones (que en cuanto varones ya son necesariamente cabrones) policías, dos cancerberos del Orden y la Moral, dos vigilantes ángeles de la guardia que, paradójicamente, están corridos por múltiples vicios privados, y a los que la azarosa intromisión del inocente *niño transitorio* va a cambiar la vida. A uno le salvará la muerte de Amor, al otro la impotencia superada con voluntad deportiva, que le llevará a campeón de la ONCE. En cuanto a las mujeres (dos de semejante corte, la hembra sufridora de toda la vida y, una tercera, una especie de barbi afro con envoltorio de metacrilato), la reducción toma un carácter aún más fatalmente sexual: todas son putas empezando por la propia madre y la redención tiene que venir, como no, por la otra cara bendecida del Sexo, el Amor. Al medio de todo eso, está la intriga reducida también a un objeto simbólicamente sexual: una pistola y el interrogante de quien es quien aprieta el gatillo. Resumiendo, la película no aborda el "cambio" político histórico, sino que lo utiliza sólo como encuadre para servirnos en bandeja y con toda suerte de halagos, el paradigma (o paradigma) de ¿los nuevos usos amorosos?, partiendo de una nueva Estética y Ética, preconizadas

ya en aquel fenómeno, más o menos localizado, de la Movida Madrileña que se origina en la Transición y que se consagra oficialmente como doctrina de la Postmodernidad Democrática.

Pero ¿Cuáles son sus propuestas?. Parece que Almodóvar convertido en un principio (que coincide con el comienzo del argumento) en oficiante de la incipiente como indiscutible Papa de la sentimentalidad democrática, entronizado y venerado por los Massmedia, aprovecha ahora su máximo poder de convocatoria y de aceptación del Mercado, para desdecirse (ya había iniciado este desvío en sus últimas producciones) de sus primeros escarceos filmicos con la desobediencia moral y la apertura sexual, su salida a las calles, y nos mete de cabeza en la alcoba conyugal plena de desatadas pasiones, pasieones (¡más difícil todavía!) celebradas en santo Matrimonio. Del Amor lo que le interesa es el Amo. Relaciones de propiedad, de dominio, de esclavitud, todo el tópico cortejo pero revestido de impúdico envoltorio, y aliñada con follajes manieristas a lo revista fina para mujeres liberadas. En esa particular cama redonda nos intenta meter con la atosigante seducción que le caracteriza.

II. ANÁLISIS DE LOS RESULTADOS.

Está claro que uno de los peores oficios de las Dictaduras es el hacer luego soportable, y hasta plausible, cualquier tipo de gobierno. Esta es la trampa, tan fácil como evidente, en la que cae Almodóvar, o quizá, más bien, nos quiere hacer caer. Veamos algo de esta falsificación a propósito de su última y celebrada **Carne trémula**, tan unánimemente coreada por la crítica sagrada, lo que sin duda nos confirma en la sospecha del buen servicio prestado por esta obra como halago, no sólo conformista, sino conformado del Régimen que actualmente padecemos. Parece una cómica coincidencia histórica, una broma de mal gusto, pero conviene aprovecharla por lo que nos muestra de verdadero en el sentido de una verdad que descubre y denuncia la mentira de la realidad: justo en los días en que **Carne trémula** se presenta a todo bombo y platillo en las pantallas de esta España democrática, sucede que aquel mismo representante de la Dictadura, Fraga Iribarne, que en el inicio de la película (1970) abre la historia proclamando con su discurso el estado de excepción, veintisiete años más tarde (1997) gana, por votación mayoritaria, las democráticas elecciones gallegas. Esta realidad esperpéntica, pero aceptada como natural, dice mucho del sumiso conformismo que, con disimulos de deshinibición transgresora, domina todo

el filme. En primer lugar, si esta obra hubiera sido honrada —que no lo es— hubiese concluido cerrando el paréntesis con otro discurso del propio Fraga Iribarne triunfante, pero esta vez en gallego y armado de la jerga populista y falsificadora propia de la retórica democrática. En cambio, la secuencia final, el parto en automóvil personal *del niño democrático*, cierra el paréntesis con una frase halagadora del Régimen, a todas luces lamentable: “Afortunadamente ya hace mucho tiempo que los españoles hemos perdido el miedo”. Pero ¿es que no se ha percatado Almodóvar, con tanta astucia como demuestra, que, hoy día, en la llamada Sociedad del Bienestar, paradójicamente, hay más miedo que nunca, sólo que se ha desplazado y presenta nuevas caras? ¿Qué las actuales caras del miedo son los miles y miles de pólizas de Seguros, tanto privados como estatales, que apuntalan la vida de los ciudadanos del Bienestar? ¿Que al miedo hoy da miedo nombrarlo y se le da la vuelta llamándole Seguridad?. Seguros para todo, miedo al futuro, a la calle, al vecino, a la invalidez, a la vejez, al amor, al contagio, a la muerte; hay más policías que nunca y todas las puertas y los portales están cerrados. Si los ciudadanos salen a la calle no es a pasear sino a comprar en manada, como en la secuencia final de la película, para calmar la ansiedad con satisfacciones inmediatas y tranquilizantes con los anuncios luminosos de los escaparates en un eterno infantilismo navideño propio de la ilusión democrática. En medio de ese Belén multitudinario y audiovisual, de envoltorios y luces, de masas solitarias, nace el niño democrático metido en la cápsula del automóvil propio particular, situación ya premonitrice de su destino esencial de futuro conductor (Notése que el niño progresado no se ve en la pantalla). En cambio aquel otro niño transitorio, flor de soledad y desamparo, nace llorón y sangriento, vivo, ante la atónita mirada de un conductor de autobús nocturno, recibido por una improvisada comadrona que corta con sus dientes el cordón umbilical que le une a una niña/madre prostituta, que, mientras pare, contempla asustada el suicidio de un ángel. ¿Por qué nos detenemos en este pórtico de **Carne trémula**? Pues porque, sin duda, es la única zona de la película en la que se desprende verdad y emoción. El resto, diríamos, —salvo algunas mañosas resoluciones sostenidas por el buen aprovechamiento de los actores—, es un amasijo audiovisual, un videoclip de ingredientes preparados para el efecto y el impacto. Un ejercicio manierista de seducción del espectador, no por la difícil vía de despertar el sentido y el sentimiento común, sino por la fácil recu-

rrencia tanto al *schok* como al halago, la autocomplacencia del autor en su propia fe.

Esta película tan aparentemente movida no mueve ni conmueve, toda su deshinción funciona más bien como ocultamiento y represión. Hay que hacer notar, que respecto a eso que los humanos llamamos Sexualidad, la actual censura ya no se presenta como prohibición sino que ha adoptado el carácter de instrucción positiva y mandamiento pedagógico, hasta incluso haberse convertido el Sexo y todo Exo en asignatura escolar para los niños de las Sociedades del Bienestar. Es el nuevo modo de control de lo indefinido y desconocido, la genitalización del deseo, además de la engañosa pretensión de liberación de los tabúes de antaño.

Es **Carne trémula**, según reconoce el autor, la “más política” de sus películas, y sin duda lo es, pero no tanto por su referencia argumental a ciertos episodios de la Política contemporánea, como por su mirada (como decía el otro “todo travelling en una cuestión moral” y por eso es también una cuestión política). No se puede separar la técnica de la política ni la estética de la moral. En el sentido de la política viva y cotidiana, en la presentación de la sentimentalidad y el razonamiento humanos, esta película es tan engañosa —o quizá más astutamente engañosa— que en la presentación también falsa de la Política histórica. Decimos más astuta su falsificación porque, Almodóvar, que utiliza los tópicos sentimentales más conservadores (la propiedad, los celos, la impotencia, el poder...) que tan fácilmente conectan con el miedo y la miseria humana, lejos de limitarse a presentar con piedad un cierto fatalismo de la condición humana (que como el viejo melodrama conduce purificadoramente a la muerte, no podía ser de otra manera) manipula ese fatalismo y lo pone al servicio de sus obsesiones e intereses particulares, en un ejercicio narcisista de autocomplacencia que exige que todos los espectadores comulguemos en su fe y le adoremos incondicionalmente: los jóvenes y los viejos, los progres y los carkas, los maricas y los machitos, los drogatas y las marujas, todos confundidos y satisfechos en él. Esa misma infinita capacidad laudatoria le lleva a él mismo a halagar si es necesario a las partes antagónicas de una irreductible contradicción para no renunciar a nada: quiere ser Buda y conservar el palacio. Cosa a todas luces imposible.

Formalmente, esta última operación Almodóvar, la más seductora y vistosa de la serie, nos ofrece una depurada retórica de Marca que participa hasta la exageración de es manía exhibi-

cionista de una gran parte del cine actual, donde los sentimientos (siempre vagos e indefinidos) son desplegados con impudicia y subrayados con todo tipo de efectos: canciones, decorados, ruidos... Puede que sea esta vana amplificación, la ruidosa caja de resonancia de efectos e intenciones, de huellas de autor, sumadas al lanzamiento a todo bombo y platillo del producto y su Marketing (cada vez más asimilada e identificada una obra con su diseño Multimedia), esa necesidad de apuntalamiento con cosas exteriores al hecho en sí del arte cinematográfico, una de las señales más elocuentes de la agonía del cine, herido de muerte, entre otras cosas, por la expropiación de su ser bajo el dominio del Audiovisual y su prepotente parafemalia. Esta educación visual de las masas va configurando cada día má los gustos de las poblaciones (de televidentes, así que, hoy día, un filme de éxito masivo, una película poderosa, lo será en la medida que cumpla con las condiciones de obediencia al diseño que más perfectamente venga a

satisfacer las expectativas de esas masas previamente fabricadas desde arriba en sus gustos y necesidades. Un cineasta o escritor con éxito declarado es el que ha sabido atinar con los resortes anímicos que el propio Mercado ha ido imponiendo y modelando. Vine así, pues, inevitablemente a coincidir que el autor más vendido es efectivamente el que más se haya vendido al Régimen que lo ha comprado. El pez se muerde la cola y de ese círculo perfectamente vicioso no se salva ni Dios y menos, desde luego Dios mismo, porque cuanto más endiosado y alto esté un autor, cuanto más instalado en la Cultura dominante (o sea en el Mercado de la Cultura) más obligado estará a hacer lo que está mandado. Esto es así y ni Almodóvar ha sabido, pese a su listeza, evitarlo.

(Agradecemos a la revista *Archipiélago* la concesión de publicación de este texto)

GUARAGUAO

REVISTA DE CULTURA LATINOAMERICANA

Nº 5 - OTOÑO 1997

MONOGRÁFICO:
EL EXILIO LITERARIO ESPAÑOL EN
AMÉRICA

Nº 6 - INVIERNO 1998

- Antropología andina
- Cintio Vitier: En memoria de José María Valverde
- Recuperación: Madre Antonia Lucía Maldonado y Roberto Fernández Retamar
- Creación: Poemas de Julio Ortega, Sergio Macías y Hugo Gutiérrez-Vega
- reseñas de libros y artes

Dirección y suscripciones: Pisuerga 2, 1º,3ª - 08028 - Barcelona - Tel.: (93) 334 80 59 -
E-mail: matas@arrakis.es