

Banda aparte. Formas de ver

(Ediciones de la Mirada)

Título:
Carne trémula

Autor/es:
Lomillos, Miguel Ángel

Citar como:
Lomillos, MÁ. (1998). Carne trémula. Banda aparte. (9):139-142.

Documento descargado de:
<http://hdl.handle.net/10251/42264>

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) /Miguel Ángel Lomillos



Carne trémula (1997)

Tremor desencarnado:

un nuevo almodóvar en busca del clasicismo

A pocos días del estreno de **Carne trémula**, se percibe una cierta unanimidad de la crítica, bajo una valoración seria que en este caso se aleja del halago condescendiente, respecto de considerar esta película como la mejor de toda la filmografía de Almodóvar. Lo curioso del caso es que ningún crítico explica o sabe explicar el por qué de tamaña aseveración (como si decir "es la mejor película" *fuese lo mismo* que decir "es la que más me gusta"). Por mi parte, aunque no suelo echar mano de adjetivos superlativos y tajantes, voy a intentar explicar por qué, para mí, se trata de la mejor película de Almodóvar, mejor incluso que **¿Qué he hecho yo para merecer esto!** y **La ley del deseo**, dos trabajos excelentes del manchego.

Todos los trazos o rasgos arquetípicos del cine de Almodóvar están contenidos en esta película (llamar filmes a sus películas sería un sacrilegio; tiene razón Cabrera Infante). Veamos: está su especial rearticulación del melodrama, Eros/sexo como motor de los personajes, de la historia; el

pathos antes adscrito a los personajes femeninos ahora es trasplantado a los masculinos (que ya era hora, por cierto, parecía como si la Transición Sexual Española hubiese sido hecha por hordas de españolas poseídas de furor uterino; siento decirlo pero *todavía* se folia poco en este país, amigo Pedro); las canciones como expresión de la conciencia y los sentimientos de los personajes (en este caso, nótese la sentida música de Albert Pla como reflejo de la estancia en la cárcel del protagonista); la conjugación de los momentos de rarefacción y estiramiento de la narración con los momentos dramáticamente intensos y densos; etc, etc. Sin embargo, en **Carne trémula** existe una precisa y contenida articulación de estos elementos, un proceso de depuración que conforma una obra plena de madurez. La alta temperatura de sentimientos y conflictos sigue vigente (cosa que es de agradecer), pero ahora Almodóvar "ha sabido" regalarse y concederse a sí mismo el valor poético y bello de la contención, las posibilidades *imaginadoras* (para el espectador) de lo elidido, de lo sugerido o levemente anotado, los matices y sutilezas de los pequeños detalles que, luego, con el discurrir de la historia, se redimensionan retro-

proyectivamente. Se trata, pues, de una película de Almodóvar plenamente centrada en la historia, que evita propositalmente los rodeos, apartes y circunloquios, la antaño habitual digresión o dispersión en los diferentes planos de la trama (se da una condensación extrema que **La flor de mi secreto** ya pronunciaba), en fin, la película gana asombrosamente en precisión y fluidez narrativa.

La estructura melodramática de **Carne trémula** es plenamente circular. Entre un prólogo, sencillamente magnífico (una de las escenas más conseguidas del cine español de los últimos veinte años), que relata el parto del protagonista en un autobús público en 1970 (mención a la ley de Fraga que dictaba el estado de excepción) y un epílogo en la época actual, también en Navidad, que recoge las semejanzas, y diferencias entre esos dos momentos, se da el grueso de la película, que también dibuja dos tiempos precisos. Uno, en 1990, con la única y sintética mostración de un episodio, azaroso y singular, que llevará al joven Víctor (Liberto Rabal), a sus veinte años, a la prisión. En este muy azaroso episodio confluyen tres *fuerzas* (Víctor, una joven yonquí y dos policías que hacen la ronda) que, digamos por ahora, desatan heridas, venganzas encubiertas, protección, amores (tan fulminantes como un disparo, pero que la cámara *prefiere* recrear con un hermoso *ralenti*), culpas, deseos de venganza y odios que pueden, o tal vez no, cicatrizar en la cárcel. Acaba de empezar la película, apenas sabemos nada de estos cuatro personajes, que prácticamente no se conocen entre ellos, y ya el episodio contiene en sí mismo el germen y el núcleo, *in absentia*, de toda la película. Pues esta sólo se desarrolla cuando Víctor, cuatro años después, sale de la cárcel, acusado del confuso disparo que dejó parapléjico a David, el policía más joven (Javier Bardem) y se inicia un extraño juego de venganza que, lógicamente, tendrá que remitir, de forma constante empero con maneras de *understatement*, a esa *escena primera*, tan misteriosa, casual y original como el día de la creación. Con esta sumarisísima descripción intento dar a ver el tipo de estructura temporal utilizado en la película, donde las elipsis, los subentendidos, la potencialidad de lo "no dicho" confieren al texto su especificidad más acusada. Incluso las remisiones a esa *escena primera* no se hacen por medio del típico *flash-back* ni con largos parlamentos del personaje de turno, sino con rápidos y estrictos apuntes, leves notas que, de manera inteligentemente expuestas en la trama, provocan nuevas acciones y situaciones en los personajes que hacen avanzar la intriga por su propio *momento presente*, es decir,

sin necesidad de estar apegado al pasado, al conflicto original (entra en escena Clara —Ángela Molina—, esposa del policía más viejo —Pepe Sancho—, y Víctor se convierte en el pivot de un juego desestabilizador para los dos policías y sus respectivas esposas).

Lo curioso es que el Azar, que hizo brotar la *escena primera*, también modelo el nuevo arranque posterior. Pues aunque todo parece indicar que Víctor supera la "injusticia" de su estancia en prisión con un más que aparente deseo de venganza, la película vuelve a articular sabiamente el Azar para hacer de nuevo confluír al protagonista con su amada/odiada Elena (Francesca Neri), la joven yonquí, ahora esposa feliz del policía paralítico¹, en la escena del cementerio (la visita a la tumba de su madre prostituta *coincide* con el funeral de la muerte del padre de Elena; aquí, por cierto, los psicoanalistas tiene un filón). En la ficción siempre es el azar (el acaso, lo casual, las coincidencias...) el que hace que las cosas ocurran, pero en **Carne trémula** es ya el motor mismo, su propia razón de ser. Por otro lado, la paleta de Almodóvar para sus apasionados personajes gana en matices y ambigüedad: Víctor no tiene nada que ver con el trazo único y a piñón fijo del Ricky de **Átame** (que sepan ver trasfondos y formas cuando algunos críticos hacen sus comparaciones). En primer lugar, Almodóvar ancla su personaje principal en la Historia, en nuestra memoria sentimental (¡y de qué manera!, juntando Navidad madrileña, Ley de Fraga, Radio, calles vacías, el Nodo, una pensión, un autobús público, un conductor y dos prostitutas, una vieja y entrañable, otra joven y preñada, consigue una escena ya imborrable en nuestro imaginario colectivo). El personaje de Víctor es el *rezumadero* de todo eso y por ello, se gana nuestro afecto, o sea, la plena identificación con el espectador. En segundo lugar, a poco que avanza la película nos damos cuenta que lo que se esconde tras el deseo de venganza (que parecía asociar al protagonista al universo audiovisual contemporáneo de los psicóticos) es un corazón noble e inocente, con un inmenso deseo de aprender y de ganarse a las mujeres (o sea, a la Mujer) y ser reconocido por ellas. Lo mismo puede decirse para el conjunto de la película: lo que parecía concebirse con maneras de *thriller* (piénsese más que en policías y pistolas en la estructura temporal anteriormente descrita, tan debedora del *film noir*²), no es más que el velo superficial que oculta un poderoso melodrama (almodovariano). Un melodrama, por cierto, poseído de una rara voluntad de alcanzar el clasicismo (moderno).

De hecho, lo que sostiene la *escena primera* (volvemos al momento germinal), narrativamente *débil* en términos de verosimilitud (aunque en sí misma concentre un inmenso capital invertido que poco a poco va dando sus dividendos), es justamente su palpitación de Amor/Eros, su entronque al *melos*. Por primera vez en Almodóvar una escena no mostrada (de nuevo el valor de lo elidido), el encontronazo sexual que ocurre antes del desarrollo de la trama, es el detonante de toda la historia: Víctor y la joven yonquí echan un polvete en el WC de un bar; ella casi no se acuerda, para él es la primera vez. ¿Qué pasa por la cabeza de este joven, tan atrevido como inocente, que insiste en ver a una chica que no quiere saber nada de él y a quien le irita tanto esta situación como los primeros picores del mono? ¿es pasión (adolescente) o simple cabezonería? Reconozcamos que la puesta en escena de esta situación pondría nervioso al más diestro y versátil de los cineastas. Pues bien, Almodóvar la resuelve con la fina inteligencia de un experimentado maestro: evita el riesgo de caer en la caricatura o el ridículo al personaje fomentando la ambigüedad del mismo: no sabemos si se hace el tonto o el listo, si responde a un capricho o a un sentimiento auténtico, si ha visto en la chica su modelo de mujer o tiene hambre de aventuras y peligros, en fin... si es que está muy solo o es que quiere estar acompañado (confusiones, todas ellas, muy típicas del adolescente romántico). ¿Cómo consigue todo esto? Con un personaje demasiado locuaz, al que hace hablar todo el tiempo, incluso en las situaciones más chuscas (alguien dijo, con razón, que la palabra *salva*), con un actor novel y bello del que aprovecha maravillosamente sus fragilidades e indefiniciones (muy acertado el cambio a última hora de Jorge Sanz por Liberto Rabal) y, sobre todo, con una estrategia de metacinema que es un primor. A sabiendas de que la escena era en sí misma bastante forzada, y de que incluso no le interesaba pintar, a bote pronto, un personaje demasiado *pasional* (no se trata, repito, de otro Ricky), Almodóvar echa mano de la genial **Ensayo de un crimen**, amparándose y homenajando a nuestro Buñuel, puntuando el forcejeo entre Víctor y Elena con las fetichistas imágenes, vía TV, de la sangre sobre las piernas de la institutriz o la famosa escena del maniquí. Como Archibaldo, Víctor también quiere llevar adelante los excesos de su imaginación. Como la película de Buñuel, la de Almodóvar también está determinada por dos pulsiones, la del Azar (o el destino) y el Erotismo (o el placer). Y en última instancia, esta estrategia metatextual

evidencia su propio carácter de juego (serio, pero juego al fin y cabo, como la vida misma), así como la lucidez y capacidad de autocritica de Almodóvar como cineasta.

La película puede verse como un juego o contienda que explora *en compendio* el Amor con su amplio abanico de embates y filigranas, tanto en sus diferentes fases y estados (enamoramiento, deseo, flechazo, amor estabilizado, amor están(n)cado, amor en *stacatto*, o sea, violento y masoca, amores rotos...), como en los miedos y vicios que provoca (celos, culpas, infidelidades, venganzas, odios...). Dos parejas —una aparentemente estable, otra totalmente erosionada— y un quinto en discordia componen esta geometría de la carne y el sentimiento. En esta tesitura (que en términos narrativos da más atención a los *efectos* de las cosas que a las cosas en sí mismas), la “venganza” de Víctor como *técnica* de aproximación se percibe más como el miedo de los dos maridos a perder a sus mujeres (claro síntoma de lo quebradizo o inestable de una relación, pero sobre todo, del miedo a lo nuevo que viene de fuera) que como una verdadera estrategia de acoso y derribo. En este sentido, Víctor encarna ese *temblor de la carne* (al que poéticamente alude el título) que hace que el Amor necesite siempre navegar en aguas con corriente, para que aquél no se aquiete y se renueve constantemente. Entre la loca cabezonería de Víctor por Elena (que esconde una *pasión*, tal vez debida a la magia mítica de la *primera vez*, que sólo alcanza consistencia con el desarrollo de la película) y el amor fulminante a primera vista de Elena y David (luego convertido en una relación *normalizada*) se dirime un duelo sobre el Amor-Pasión como una especie de creencia o teleología según la cual, quien pone más fe, tan ciega como masoquista, consigue lo que ansía. La lucha de Víctor por Elena (la belleza griega, la Mujer) es la *batalla* por recibir esa mirada ensimismada y totalmente entregada que ofreció al policía joven y no a él. La película, pues, es el recorrido hacia el encuentro de una mirada que no fue correspondida, de un amor que se tiene que ganar a pulso. Recorrido que es también una prendizaje sexual, una búsqueda en la que el (auto)reconocimiento de la i identidad (sexual) pasa por el reconocimiento que nos da el Otro (en este caso, la Mujer).

En Almodóvar, como en Ripstein, el amor es una fuerza, un *elan* revolucionario, capaz de cometer, bajo su égida, las mayores barbaridades. Cada uno a su estilo, estos dos cineastas realizan su particular visión del melodrama, tan personal y

profunda que resquebraja las fronteras del género. Sin embargo, Ripstein lleva más lejos esta búsqueda porque, amén de conseguir el entronque entre la tradición mejicana y la madurez (y libertad) estilística basada en el plano secuencia (sin olvidarnos su genial colaboración con P.A. Garcíadiego), sus historias están incrustadas como uña y carne en el medio social en el que se dirimen. En el cine de Almodóvar la apertura internacional ha ido pareja a un proceso de descontextualización, a un cine de diseño y abstracción que desembocó en esa *kosa* llamada **Kika**. Ahora, con **Carne trémula** Almodóvar vuelve a abrir los ojos a su país, a su memoria histórica, a su Madrid, a sus personajes marginales, en fin, a la vida que le circunda. Y lo consigue sin necesidad de renunciar a su personal universo, a las pasiones desatadas entre sus personajes, muy al contrario, lo que hace es retornar a su original imaginario popular y urbano de clase media, impúdico y rebelde (ya sin el tono cutre y esperpéntico de **¿Qué he hecho yo para merecer esto!**). La casa prefabricada y cochambrosa de Víctor al lado de las torres Kio (una escena-síntesis como ésta muestra nitidamente la fuerza del plano secuencia) y ciertos apuntes de los personajes (el símil con Sarajevo o la certera réplica de David a Víctor al comentarle que desde que salió de la cárcel no hace otra cosa que mirar al suelo y ver los charcos, el barro y la mierda) apuntan hacia esa dimensión que antes estaba semioculta o *dormida* en el cineasta mache-go. El prólogo mismo de la película reúne todas estas características, engarzadas de forma genial (ahí esta nuestra tradición, el cine de Berlanga, Bardem, Ferrerri, Borau, Fernán Gómez, Erice, Armendariz) y por esta razón, esta escena da el tono y es el alma de la película (nunca hasta ahora un arranque en una película española había sido tan magnético).

De todas formas el grueso de la película, con su "laberinto de pasiones" entre los cinco protagonistas, sin apenas personajes secundarios, sigue, a nivel simbólico, en la dirección del Almodóvar más explosivo (**Matador**, **La ley del desceo**, **Átame**), ciertamente mostrando más densidad, rigor y capacidad de sugerencia en la composición formal, pero sin aportar más espesor y riqueza a su particular y de sobra conocido *pathos*, a su configuración y tratamiento del melodrama. Sus dos últimas películas prefiguran una nueva etapa, plena en su madurez formal, que demanda, en mi modesta opinión, una revisión del personaje o arquetipo almodovariano regido únicamente por la Pasión, capaz de hacer lo que sea por seguir este

ciego impulso. Un impulso que cuando quiere o desea algo fervientemente, "todo el Universo conspira a su favor" (por decirlo con la esotérica frase de Paulo Coelho que acabo de leer en el periódico). Sólo que aquí el Universo es el propio Almodóvar que vela y ampara a sus criaturas y, en este caso, se le nota demasiado el celo puesto en su protagonista Víctor. Si realmente este personaje pudiera representar a la generación nacida más o menos en la Transición Democrática, los jóvenes de ahora, siempre tildados de pragmáticos, consumistas e individualistas, estarían de enhorabuena. En **Carne trémula**, Víctor es el personaje que no sabe, pero urde, busca, crece; el único que articula su propio destino. Su perfil no está trazado como el héroe clásico (el está constantemente aprendiendo, la Biblia simboliza ese hambre de saber), pero su naturaleza es la del Protagonista en el relato clásico. La aureola protectora del Narrador se le nota demasiado en la fórmula que dibuja para él el camino ascendente al tiempo que los demás van hacia abajo irremisiblemente (el nombre de Víctor no es baladí).

De cualquier manera, se adivina en el tremor desencarnado de estos cinco personajes, sobrios y recios, el aliento de sentimientos auténticos que se alejan de la espuma áurea del melodrama mayúsculo (Amor, Pasión, Muerte, Happy End...). Hay una voluntad de escarbar el detalle y las grietas del sentimiento, de mostrar las chispas y heridas que provoca el fuego cruzado de esta ecuación impar de cinco elementos. Si Almodóvar continúa en esta dirección de supurar los márgenes y alledaños del melodrama, incidir en el cortex interno del drama de los personajes, sin perder el aliento trágico (y visceralmente romántico), pero también sin perder el contacto crucial con las coordenadas sociales e históricas, sin duda tendremos a uno de nuestros valores como uno de los mejores cineastas de Europa, un nuevo Fassbinder, pero más cachondo y resultón.

NOTAS

1. Pocas veces la elipsis ha tenido tanta fuerza en el cine de Almodóvar como en esta película. En este caso, un salto en el tiempo indica, más bien sugiere, que el Amor ha redimido a Elena de su drogadicción, como si ésta y su mundo de insatisfacciones pudiesen achacarse, digamos, a su *soledad desafectiva*.
2. Si alguien quiere ver en la novela original de Ruth Rendell (**Live Flesh**) un dato mayor para sumar a esta argumentación debe saber también poner en su justo punto el profundo alejamiento operado en esta libérrima adaptación.