

LA LEY DEL DESEO
(*La ley del deseo*, Pedro Almodóvar 1987)

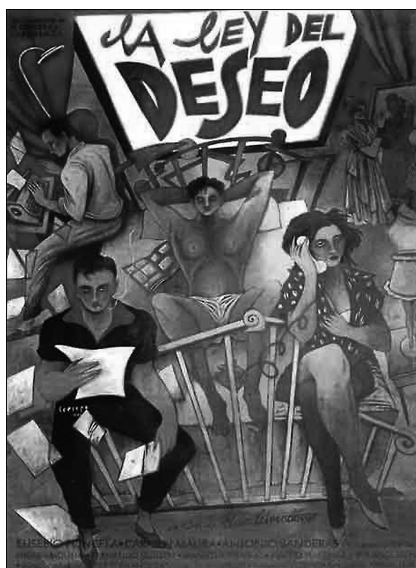
José Carlos Suárez
Universitat Rovira i Virgili

Era en aquel Madrid de hace veinticuatro años; en aquel Madrid donde se había asentado «la movida». Sí Celia, en aquel Madrid, el mismo que tu cohorte de facciosos había convertido en un lugar gris y sin libertad, allí fue donde en 1987 asistimos al estreno del sexto largometraje del manchego-madrileño Pedro Almodóvar, quien estaba revolucionando el panorama del cine español de los 80. La tituló *La ley del deseo* y llegó como una bocanada de aire fresco que mitigó no sólo los calores del verano madrileño en cuyo entorno estaba ambientada.

El comienzo, como suele ocurrir con todas sus películas y en donde demuestra su buen hacer como prologuista, ya nos daba las claves por donde iba a discurrir la historia. En ella veíamos cómo una voz masculina fuera de campo indicaba a un joven que se fuera desnudando ante la cámara que gravaba la situación, tras la cual estaba su interlocutor, mientras éste le decía «Ahora, pídemme que te folle». Inmediatamente se producía un cambio de plano en el que veíamos a un actor, en una sala de doblaje, que ante un micrófono prestaba su voz a ese personaje. A partir de ese momento, se alternaba, en un montaje en paralelo, la imagen de los dos hombres que practicaban sexo con la de los dos actores que los doblaban, que jadeaban y gemían de placer.

La situación no dejaba de ser chocante en tanto que aquellos actores que ejercían el simulacro, hombres de mediana edad, representaban el anti-morbo, o no, pues afortunadamente sobre gustos no hay nada escrito. Pero lo realmente interesante de la secuencia radicaba en cómo nosotros, en tanto que espectadores, descubríamos que, a veces, las cosas no son lo que parecen. Con ello nos enfrentábamos a la contradicción de aceptar como «normal» una situación que acto seguido ya no lo era tanto, en cuanto cuestionaba lo que se entiende deben ser los protagonistas de un tipo de cine de contenido homoerótico, en donde predominan los cuerpos jóvenes y atléticos, y donde quedan excluidos los maduros, fondones y calvos. Así se evidenciaba, mediante la utilización del recurso retórico del simulacro —que permite jugar con lo que es verdadero o falso—, cómo la mirada, entendida como fuente de placer —lo que se conoce como escoptofilia—, está fuertemente condicionada por convencionalismos y estereotipos a los que no es ajeno el mundo homosexual, toda vez que la secuencia abría la posibilidad a la existencia de diferentes miradas.

El tema pues de la apariencia, juntamente con el de cómo percibimos al otro, el deslizamiento de las identidades sexuales y la confusión entre los lazos de sangre y sexo, terminarán convirtiéndose en los ejes sobre los que se construye el relato fílmico. Una historia en la que se nos introduce a través de Pablo (Eusebio



Poncela), la noche del estreno de su película (*El paradigma del mejillón*) —la misma que hemos visto antes cómo se doblaba—, quien espera en el hall del cine a que ésta termine; también vemos cómo Tina (Carmen Maura), que sale de la sala, besa y felicita a Pablo, mientras un personaje —después sabremos que se trata de Antonio (Antonio Banderas)— se cruza con ellos. En ese momento, con los tres personajes dentro de cuadro y la imagen congelada —que momentáneamente pasa a blanco y negro—, aparecen los títulos de crédito. Ellos serán el trío sobre el que girará toda la trama, a la que se irán incorporando el resto de personajes, como contrapunto coral y necesario para su comprensión.

En la fiesta posterior con motivo del estreno, veremos cuál es la relación entre algunos de los personajes y sus proyectos de trabajo. Así, descubriremos que Pablo tiene un amante, Juan (Miguel Molina), que vive y trabaja en la costa gaditana, por cuyo amor no se siente correspondido: «Tú no tienes la culpa de no estar enamorado de mí, y yo tampoco tengo la culpa de estar enamorado de ti»; que Tina, que es actriz, mantiene una relación extraña con la madre (Bibí Andersen) de una niña (Ada, que supone el verdadero debut cinematográfico de Manuela Velasco) a la que ella tiene acogida; o cómo Antonio, que vive en Jerez, muestra una obsesiva fijación por Pablo y todo aquello que lo rodea, llegando incluso a hacerse con el mismo modelo de camisa que aquél llevaba la noche del estreno (de seda satinada y con un estampado muy «Versace», adquirida en la tienda de Teresa Ramallal en la madrileña calle Almirante, epicentro de «la movida»), la cual tendrá un significativo protagonismo, en tanto que se revelará, finalmente, como prueba de cargo, además de objeto que, en una especie de sinécdoque fetichista, hará posible que Antonio sienta que posee a Pablo, objeto y sujeto de su deseo.

A partir de aquí, los acontecimientos se precipitarán y descubriremos, una vez más, que las cosas no son lo que parecen. Así Tina, hermana de Pablo (los hermanos Quintero) —una nota más del desarrollado sentido del humor almodovariano—, que nació niño pero por amor hacia su padre, con el que mantuvo una relación incestuosa, se cambió de sexo en Marruecos: «En tu pasado hay parte del mío. No te ensañes conmigo Pablo, soy muy vulnerable y muy imperfecta». El cura (Germán Cobos), que dirigía el coro del colegio en donde cantaba de niño y que fue el otro hombre de su vida (con el que mantuvo una relación), se encuentra con la mujer: —«Has cambiado tanto» —«No crea, en lo esencial sigo siendo la misma». En el diálogo que mantienen ambos, ella apela al poder de los recuerdos y recibe por respuesta un: —«Huye de ellos, como yo he huido» —«No quiero, los recuerdos son lo único que me queda». Mientras Carmen Maura hace el papel de transexual, Bibí Andersen —nacida hombre y que no llegaría a ser plenamente transexual hasta la década de los noventa—, hace el papel de madre de Ada, y con la que Tina ha mantenido una relación lésbica, siendo posteriormente abandonada: «He tenido que pagar un precio demasiado alto por esos fracasos. Son lo único que tengo».

Antonio se acercará a aquellos que forman parte de la vida de Pablo, utilizando para ello artimañas y mentiras, con el único fin de alcanzar aquello que fervientemente desea, aunque Pablo le diga: «Antonio, no estoy enamorado de ti. Nos enamoramos de quien no se enamora de nosotros», algo que él sabe muy bien. Por ello se acercará a Juan y terminará provocado su muerte de manera fortuita, aunque probablemente deseada, en tanto que es el obstáculo que se interpone en su amor hacia Pablo —en la escenografía de la secuencia previa a esa muerte, en la que Antonio se encuentra con Juan en el bar donde éste trabaja en el Faro de Trafalgar, encontramos, como una premonición, otra de las pinceladas de humor, casi negro, del director: Unas patatas fritas con el nombre de MATARILE—; finalmente se acercará también a Tina, haciéndose pasar por su amante: «Sabía que no podía ser verdad», hasta que finalmente llega a retenerla, juntamente con Ada, en casa de Pablo y así obligarle a que acuda a su lado para ofrecerle la última prueba de su amor incondicional, que se concretará en su suicidio después de hacer por última vez el amor con él.

Tina representa el fatalismo y la resignación, toda vez que asume su papel de perdedora nata, consciente de que también somos, lo que hemos perdido. Así ella será la elegida por su hermano para hacer la protagonista de la adaptación que sobre *La voz humana* de Jean Cocteau está preparando para el teatro. La representación de la obra se inserta en la película —con cuyo argumento guarda grandes similitudes temáticas— como una cuña, contribuyendo a reforzar el sentido de la narración, llegando incluso a difuminar los límites entre «realidad» cinematográfica y ficción teatral. Ese monólogo, que es un hermosísimo homenaje al abandono y a la soledad a la que nos condena el ser amado cuando se va de nuestro lado («Te quiero más que a mi vida», dice Tina), es reforzado de forma sinérgica mediante la introducción en escena de la dramatización —por parte de Ada— del *playback* de la canción *Ne me quitte pas* de Brel —cuyas notas se dejan oír también en otros momentos de la película, aunque de forma latente—, interpretada por Maysa Matarazzo, cuya rotunda voz nos trasmite magistralmente toda la tristeza que provoca la incertidumbre amorosa. Tal

es la importancia y valor que Almodóvar concede a la voz, paradójicamente medio de comunicación e incomunicación a la vez, que terminará convirtiéndose en una constante de su cine, como veríamos en su siguiente largometraje, *Mujeres al borde de un ataque de nervios* (1988), donde los protagonistas son —curiosamente— una pareja formada por actores de doblaje (Pepa e Iván) que se enfrentan a la ruptura de su relación.

Importancia también y mucha es la que el director concede a la música y más concretamente a las canciones, así como al uso dramático que hace de ellas, algo que también encontramos, como un precedente dentro del cine español, en Carlos Saura. Canciones que no son nunca un mero acompañamiento musical dentro de la narración, sino que, por el contrario, se erigen en un elemento más de la trama con una clara función explicativa. Baste recordar su mediodía *Tráiler para amantes de lo prohibido* (1985), en donde la trama argumental no reposa en los prácticamente inexistentes diálogos, sino en los *playbacks* de las canciones que interpretan los actores.

En la banda sonora de nuestra película, escuchamos, juntamente con canciones de Almodóvar y McNamara (*Voy a ser mamá* y *Susan get down*) y de otros músicos e intérpretes, como la señalada de Brel, el tema del trío Los Panchos *Lo dudo*, que corrobora lo antes afirmado. Así, en la secuencia previa al suicidio de Antonio, éste se dirige al equipo de música y pone esa canción, la cual tararea, como si de una declaración se tratase, mientras se acerca a Pablo: «Lo dudo, lo dudo, lo dudo, que tú llegues a quererme como yo te quiero a ti / lo dudo, lo dudo, lo dudo, que halles un amor más puro como el que tienes en mí». Aquí, como ya ocurriera con *Ne me quitte pas*, la aparición de la música se realiza dentro del cuadro y por tanto de forma evidente. Siendo ambos, por su importancia explicativa, los temas musicales centrales de la *banda sonora* de la película.

En la secuencia final vemos cómo Pablo abraza el cuerpo de Antonio que yace inerte en el suelo ante el altar de mayo levantado por Tina y Ada, lleno de vírgenes y flores, que comienza a arder prendido por las velas. Convertido así en pira funeraria donde se ha consumado el sacrificio ritual de la inmolación. Ofrenda que, al fin y al cabo, hay que pagar al amor: («Quererte de este modo es un delito y estoy dispuesto a pagar por ello. Lo sabía ya cuando te abordé en la discoteca. Imaginaba que sería un precio muy alto. Pero no me arrepiento. No me importa lo que ocurra dentro de una hora. Y tampoco quiero que tu pienses en ello, ¡eh!»). Mientras Pablo abraza y besa a Antonio, conformando ambos una composición que simbólicamente alude a la representación iconográfica de La Piedad, suena en la sugerente voz de Bola de Nieve, cual testamento de Antonio que acrecienta el dolor de Pablo, *Déjame recordar*: «Quién, de tu vida borrará mi recuerdo». De nuevo el tema recurrente del recuerdo, reforzado por la pérdida de la memoria sufrida por Pablo tras su accidente con el coche y que luego recuperará —recuperar la memoria es poder apelar al recuerdo—. He ahí la venganza, o simplemente la ley del deseo. A nosotros, espectadores del drama, esa música y esa imagen nos provocan un nudo en la garganta, pensando como no nos damos cuenta de aquello que tenemos, hasta que no lo hemos perdido. Entonces pasamos a ser, como Pablo, de deseados a deseantes, conscientes de que es demasiado tarde para conciliar realidad y deseo.



En Pablo, en Tina, en Antonio y en Juan, vemos reflejadas a personas reales que se enredan en amores y algunas terminan devoradas por ellos. Porque tal vez la ley del deseo lleva implícito el precio que hay que pagar por poder sentir y ser sentido. El deseo nos envuelve, nos domina y nos hace perder la noción de la realidad, jamás debe hacernos perder la dignidad. Por eso y por muchas cosas más merece la pena vivir el momento, porque como nos dejó escrito Lorca: «mañana los amores serán rocas y el tiempo una brisa que viene dormida por las ramas». La representación de las diferencias y su prácticamente nula presencia en el cine español, salvo honradísimas excepciones, alcanza con esta película un alto nivel artístico, además de evidenciar la necesidad de su visibilidad, pues aquello de lo que no se habla, no existe. Estrenada en Madrid el 7 de febrero, seis días después el Ministerio de Sanidad español impondría la aplicación de la prueba del SIDA a todas las donaciones de sangre.

Y ahora, Fernando, me vas a permitir, ya que a ti está dedicado este pequeño texto, que para terminar me dirija a aquellos a quienes aludí al comienzo del mismo. Sí Celia, ya sé que no la visteis ¡os hubierais muerto de la impresión!, pero para que lo sepas, quiero decirte que los que entonces sí la vimos pudimos gritar y bien alto, con la fuerza que da el sentirse libre: ¡YA HEMOS PASAO! Espero que un día podamos pasear juntos por el viejo Madrid y allá por las cercanías del Conde Duque —quién sabe si camino del Palacio de Liria—, encontrarnos con un regador al que poder decirle: «Vamos, riéguenos y no se corte, ¡riéguenos!». Porque todos, alguna vez en la vida, hemos sido regadores regados y el agua es, no lo olvides nunca amigo Fernando, «fuente debida».

