

*Lecturas contrapuestas de «¡Atame!».
De los géneros cinematográficos
a los cabos sueltos de la interpretación*

Domingo SOLA ANTEQUERA

Universidad de La Laguna

M.^a del Carmen MÉNDEZ FERNÁNDEZ

Oxford University

Es un lugar común, al hablar del cine de Almodóvar, el hacer referencia a su sistemático uso de los géneros cinematográficos. El melodrama en sus diversas formas, la comedia, el thriller, el cine de terror/horror, el musical, están frecuentemente incorporados en sus películas hasta el punto de saturar, a menudo, las narrativas. Al margen de las más obvias manifestaciones (extractos de películas clásicas en pantallas de cine y televisión; posters de inolvidables títulos), el complejo entramado de temas, ambientes, personajes y estilos que se entremezclan en los films de Almodóvar crean un subtexto que necesariamente ayuda a reformular, ampliar e incluso cuestionar la historia que la película cuenta. ¿Cuáles, por tanto, el significado de los géneros, y cómo contribuyen los elementos genéricos a la lectura final de una película?

Lo mismo que determinados actores/actrices aportan ya con su misma presencia toda una serie de connotaciones que libran a un director de la necesidad de matizarnos a un personaje, los códigos y normas que rigen los géneros ofrecen la ventaja de confrontar al espectador con lo que le es familiar y reconocible, despertando expectativas que la película debe satisfacer para tener éxito. Si bien la misión del género es la

de facilitar la comunicación con el público por medio de la presentación de elementos que han adquirido sentido por efecto acumulativo, éste no podría funcionar si el director no alcanzase un delicado equilibrio entre lo familiar y lo original, entre la repetición y la innovación, lo predecible y lo que es inesperado. Esta dialéctica es esencial al evaluar la obra de un director que constantemente rompe cánones cinematográficos, puesto que sin la complicidad del espectador la película corre el riesgo de ofender e irritar por su falta de coherencia.

EL MELODRAMA

«A veces uno cree que hace la revolución política hablando de ella como cree que hace la revolución sexual contando historias sucias».

Norman Mailer

Los films de Almodóvar son los films de las apariencias; nada es lo que parece ni está donde debiera. Así, su obra puede ser objeto de continua revisión, ya que sin duda ofrecerá tantas lecturas como visionados de sus películas se realicen. Sus historias están llenas de claves, de significados, y de guiños, que pueden invitar a reformulaciones de muy distinto carácter, porque el espectador no debe comportarse como mero sujeto pasivo.

Si bien esta función pasiva, de simple *voyeur*, condiciona el funcionamiento de un género. Este existe si se siguen ciertas pautas, que deben ser aceptadas por el que las ve, y que están plena y atávicamente instaladas, integradas e interiorizadas en/por el subconsciente colectivo. Por ello que, a veces, se entienda mal su mestizaje.

Pautas que vienen marcadas por dos condicionantes diferentes. Se exige como fundamental la existencia de una «historia», de un determinado contenido, mixturado a partes iguales con el segundo de los condicionantes, el «estilo». Los dos pilares básicos del género¹.

Uno de los logros de Almodóvar radica en pasar continuamente del «modo clásico», respetando normas y modelos, a un estadio dónde subvierte cualquier conducta referencial. Los niveles son varios y la lectura compleja.

Hablar de clasicismo aplicado al «género», es hablar, sin duda, del Hollywood más obvio, y por ende, del extenuante cuidado puesto en los mínimos detalles que componen el film y que revierten en la brillante puesta en escena.

¡Atame! (Almodóvar. España 1990) fluctúa sin brusquedades entre un thriller serie «b» (claras y evidentes son las alusiones al «fantástico»

en el rodaje de *El Fantasma de Medianoche*) y un melodrama romántico. Esta mezcla de géneros reformulará aspectos esenciales del conjunto del film, bien en determinadas caracterizaciones de personajes, como en aquellos aspectos con función más globalizadora.

El «Melodrama» se ha convertido, a estas alturas, en una constante almodovariana. Casi todos sus films se establecen sobre él de una u otra manera. El referente continuo es el gran maestro, Douglas Sirk. De él extrae lo más importante; el convencimiento de que el más nimio detalle es convertible en un significante de la historia. Todo cuenta y contribuye a partes iguales: actores, decorados, objetos, colores, música, vestuario.... Cada elemento de la puesta en escena se lanza al espectador con el fin de que se convierta en objeto activo del discurso fílmico, y no mera estereotipación.

¿Qué elementos genéricos aparecen en *¡Atame!?* Remitiéndonos únicamente al «Melodrama-romántico», vislumbraremos: la subordinación de la palabra a la acción (Ricky queda definido por pautas de comportamiento, lo mismo que la relación que establece con Marina); la importancia dada al Tiempo (que todo lo cura); la acidez e ironía en los diálogos (entre Marina y Lola, su hermana); y «la tendencia del hombre a soñar con su vida, a sublimarla, a franquear la barrera de lo verosímil»², y, a pesar de esto, a «darse de morros» con la realidad de una sociedad asfixiante. Todo ello no dirigido a la razón, sino a los sentidos.

También existe un suave acercamiento al denominado *Woman's Film*: La fascinación que produce la mujer, y sus problemas (actriz, guapa, pero heroinómana); o por el contrario, con su misterio y «maldad», como en el *Film Noir*.

Almodóvar sugiere un tratamiento clásico en ciertos momentos, el más evidente en el rodaje³: Planos generales combinados con planos medios, muchos actores en escena, historias que se cruzan, agilidad y ritmo en la narración; todo al más puro estilo americano. Pero a partir de ahí, los géneros se entrecruzan, y los límites entre una cosa y otra se difuminan.

Así, el personaje interpretado por Antonio Banderas —Ricky—, responde a un modelo marginal, rebelde, de conducta inestable —no olvidemos que ha salido de un psiquiátrico—, inadaptado, que bien podríamos relacionar con esa fauna de vengativos-asesinos-de-mujeres, a las que consideran excesivamente liberadas en el plano sexual. Pero hay algo que lo separa de todos ellos, y es su «inocencia», entendida en el mejor de los sentidos. A pesar de ser violento es una persona que se ofrece (pero que rapta), que rezuma afectuosidad, a la vez que está necesitado de ella. Ahí está el cruce con el «fantástico», con el «cine de terror»; Ricky es la bestia, Marina la bella. Pero en realidad, genérica-

mente, ¿quién es quién?. Marina es la representante —entre comillas, porque es drogadicta y actriz porno— de un modelo social que nunca dejará integrarse a Ricky; así, se vuelve la «tortilla»⁴, y resulta fácil identificarse con la «bestia», que, como vemos, no lo es tanto.

Por otra parte, la música (obviando el homenaje a Gloria Gaynor en el *Resistiré* del Dúo Dinámico), que puntúa y acompaña durante toda la primera parte al personaje de Banderas (como ya lo hiciera con el que interpretara en *La ley del deseo*), tampoco responde al modelo melodramático; si no que más bien se acerca a la banda sonora que compuso Herrman para *Psicosis* (Hitchcock. USA, 1961); con lo que de nuevo se produce la incursión en otro género.

Almodóvar gusta de introducir a «la Familia», bien como desencadenante de historias —*La ley del deseo*—, o bien como necesario punto de apoyo-retorno. Constituida así como el mejor de los sujetos dramáticos, marcará a ambos personajes: de Marina conocemos madre, hermanos, pero, sobre todo, a Lola, su hermana-ángel de la guarda; mientras Ricky tiene a la suya representada en una foto, como único referente de sus orígenes, a los que deberá volver como punto de partida de un ciclo iniciático que tendrá que comenzar a recorrer. Y es que en sus películas la vida transcurre, es dura y agresiva; pero la felicidad es asequible, y a ella se accede, la mayor parte de las veces, vía el sufrimiento. Como el mismo Almodóvar bien sabe, recordando a Djuna Barnes, «No basta con ser desgraciado, hay que saber sufrir». La placidez y el discurrir de cierto melodrama americano está ausentes.

El mundo de las apariencias tiene su metáfora inmediata en el uso de los espejos. Objetos que Sirk mitificara, no sólo por obtener múltiples angulaciones que permitían nuevas y diferentes composiciones, sino por ser reflejo de nuestra propia conciencia, adquiriendo con ello la categoría de personajes.

«Los espejos me sirven como metáfora de la reciprocidad y la comunicación con uno mismo, en solitario, en la intimidad»⁵.

En *¡Atame!*, lo encontramos en el baño; y frente a él la pareja protagonista, ejerciendo por primera vez de tal cosa, de pareja. A Ricky esa escena le recuerda a sus padres, en realidad es lo único que recuerda de ellos, pero suficiente como para querer crear un nuevo núcleo familiar.

El primer contacto físico, no violento, se continuará en una abstracta escena de cama. Se hace el amor, actuando como significante de la comunicación lo corpóreo y lo sensible; además, hay cierta representación simbólica de la pérdida de la inocencia —en el personaje de Banderas—. Los sentidos funcionan como válvulas de escape de una energía liberadora. El sexo no está, desde luego, utilizado como protesta, y por tanto no debería escandalizar —¿Por qué, entonces, la clasificación X en los

USA?—, si no, que como decía Georges Bataille, «La desnudez es un estado de comunicación».

El erotismo es consustancial, también, al melodrama, pero su propia naturaleza rechaza cualquier tipo de encasillamiento.

Las inflexiones entre zonas de calma y zonas de máxima tensión son continuas en el metraje; recalando en un final mal interpretado. En esencia, respondería al modelo americano de *Bigger than life*, chico supera las adversidades y recupera chica. La cosa no es tan simple, estamos ante el típico final feliz-infeliz de los films de Sirk; se ha completado un ciclo con la institución de una nueva figura, el patriarcado, que ha pasado de ser forzoso a voluntario. La nueva situación partirá de cero, sin demasiados buenos augurios.

Hacer notar otro elemento inherente a la filmografía almodovariana, la religión. En este caso las láminas que abren el film, y los cuadros que decoran la casa de Marina. Quizá simbolizan la ausencia de conductas morales, pasando a incorporarse a una tradición netamente hispana en la que el elemento religioso es totalmente pragmático. Pero hay un subtexto que nos habla de «ovejas negras», del «loco» y la «drogadicta», pudiendo adquirir, entonces, una significación moralizante.

El impudor y el exceso con que Almodóvar cuenta sus historias apunta hacia la sublimación del melodrama como género. Lo subvierte pero lo eleva, autocreando no sólo un nuevo estilo visual, sino dotándolo de un carácter analítico, diseccionante.

De *Lirios rotos* (D.W. Griffith. USA, 1919), posiblemente el primer gran melodrama romántico de la historia del Cine, a *¡Atame!* ha pasado mucho tiempo, pero en esencia los modelos siguen siendo los mismos; sólo que Pedro Almodóvar parafraseando un texto de Jon Halliday sobre Douglas Sirk— es «el artista de la España imposible. Sus personajes intentan evadirse en el aire, en los bares, en las iglesias. Otros intentan simplemente disimular su condición bajo la apariencia. A menudo, la gente no es lo que parece ser. Y de la misma forma que los objetos son constantemente elevados por Almodóvar al nivel de personas, con frecuencia se reduce a las personas a la consistencia de sombras (caso de Máximo Espejo). En un mundo de apariencias, acentuado por la multiplicación de objetos intermediarios, en general los personajes de Almodóvar no pueden encontrar salida»⁶.

EL CINE DE TERROR

¡Atame! es un ejemplo claro de las dificultades con las que se enfrenta un director que hace uso de toda una serie de convenciones que

le permiten desarrollar complejas narrativas en un mínimo de tiempo escénico.

Por mucho que *¡Atame!* pueda encajar dentro de las convenciones que rodean el cine romántico, analizado anteriormente, éste no es el único tipo de cine que cuenta historias de amor con finales más o menos felices. Nuestro propósito, por tanto, al analizar el film desde la perspectiva de este género, tiene como objetivo hacer ver cómo la yuxtaposición de distintos modos genéricos multiplica los significados de una obra, ayudando a resolver conflictos e «infelicidades», que de lo contrario se achacan a una falta de profesionalidad de su director.

Muchas disonancias evidentes en esta película desaparecen si tomamos como punto de referencia su conexión con el cine de terror, máxime si recordamos que muchos films de este género también relatan extrañas historias de amor. De entre toda una larga lista de títulos que podríamos citar, dos son primordiales en cuanto a *¡Atame!*: *El fantasma de la Opera* (Rupert Julian. USA, 1925) y *El coleccionista* (William Wyler. USA, 1965). En primer lugar, Máximo Espejo (Paco Rabal en un papel con complejas connotaciones que van desde el «esperpento» de Valle Inclán al cine de Buñuel) es un director que a la manera de Almodóvar prepara un film, *El fantasma de medianoche*, homenaje/parodia del clásico americano. Por otra parte, *¡Atame!*, como las dos películas anteriormente citadas, narra la historia de un hombre obsesivo y solitario, que rapta a una mujer esperando así demostrarle su amor, y encontrar el cariño y la comprensión de ella.

No menos evidente es la asociación del film de Almodóvar con gran número de películas recientes, en las cuáles hombres psicópatas, violentos y agresivos aterrorizan a mujeres, descargando sobre ellas resentimientos, odios y venganzas generados, con frecuencia, por conflictos edípicos sin resolver. Muchos de estos films, cuyo origen, como ya se mencionó, debemos buscar en *Psicosis*, encubren un deseo de destrucción de la mujer, a la que culpan por una sexualidad que ellos consideran abierta y descontrolada.

En este sentido, *¡Atame!* continúa una clara tradición cinematográfica, adoptando modelos fácilmente reconocibles. Ahora bien, ¿cuál es la función del cine de terror, y qué características comparte *¡Atame!* con otras películas de este género que nos digan algo sobre la historia que cuenta este film?. El cine de terror reproduce, en primer lugar, miedos y deseos reprimidos, e invita a considerar situaciones que demuestran cómo los seres humanos son capaces de actuar de forma horriblemente destructora en determinadas circunstancias. De ahí que ciertos críticos hayan visto las películas de terror como proyecciones del inconsciente personal del director, y colectivo del público?. Toda película de

terror, en efecto, reactiva complejas y primarias emociones en el espectador, que pueden identificarse tanto con la víctima como con el monstruo, en determinados momentos, la vulnerabilidad de la víctima despertando temores infantiles cuando, pequeños y vulnerables, nos enfrentamos a un inmenso Otro, pero reconociendo que lo Otro es también parte de nosotros, recuerdo del deseo de aniquilar a todos aquellos hacia los que sentíamos hostilidad.

El cine de terror, por tanto, nos invita a una identificación con fuerzas destructoras que todos llevamos dentro. No es de extrañar, por eso, que el monstruo, en gran número de películas, sea con frecuencia una figura con la que podemos simpatizar, pues sin esa identificación el espectador estaría excluido del juego de la dialéctica normalidad/monstruosidad planteado en la película. En todo caso se impone investigar la definición de normalidad que ofrece el film, y contrastarla con la definición que dé del monstruo, para así poder ver la relación que existe entre ambos. De nuevo volviendo al ejemplo de films de las últimas dos décadas —y Brian de Palma es un caso bien concreto— descubrimos como la definición de normalidad que introducen se ha ido haciendo cada vez más problemática, y como consecuencia la idea del monstruo es también más compleja. Ya no es sólo que éste sea producto de la normalidad, sino que la normalidad se ha vuelto monstruosa, sobre todo en una esfera de la vida social que atañe en particular a *¡Atame!*: la conflictiva relación hombre/mujer. En *¡Atame!*, en efecto, no se introduce el concepto de normalidad, sólo existe como ausencia y valor ideológico interiorizado, ese que Ricky quiere imponer a Marina: el matrimonio, la familia, y el patriarcado.

Tomando en cuenta todo lo dicho, no es difícil encajar a Ricky dentro del esquema del monstruo. Identificado, desde el principio, con un comportamiento social atípico; ya en el plató donde se rueda *El fantasma de medianoche* se acentúa esa referencia, al aparecer en medio de los decorados disfrazado con una peluca de mujer, que le confiere un aspecto a la vez extraño y salvaje. Más tarde, siguiendo a Marina desde el escenario de rodaje, él protagoniza una historia de amor paralela a la ideada por Máximo, quién no duda en afirmar que el cine de terror y la historia de amor son una misma cosa.

¡Atame! amplía además esta proyección de lo monstruoso más allá de Ricky, incorporando otras figuras masculinas, como son el mismo director (obsesionado, también, con Marina y con el cine pornográfico, un tipo de cine que objetiva y controla a la mujer —otra referencia al «género»—) y el actor que interpreta el monstruo de *El fantasma...*, film que, irónicamente, la revista *Fotogramas* califica de «rodaje terapéutico», vinculando así, aún más, a Máximo Espejo con el personaje prin-

cial, necesitado de ayuda. En todos los casos, los aspectos «monstruosos» de estos tres hombres están relacionados con sus conductas con las mujeres (su esposa, Marina, y la hermana de ésta, en el caso de Máximo; la periodista en el del actor; y Marina en el de Ricky), a las cuales humillan, ignoran o avasallan.

¿Cómo es que, sin embargo, *¡Atame!*, a diferencia de otros films de este género, termina con la pareja monstruo/víctima en busca de un futuro feliz? Primero, no podemos olvidar el deseo de Almodóvar por subvertir, satirizar, y parodiar, y su gusto por presentar un mundo al revés, donde lo normal y convencional han pasado a ocupar el lugar de lo marginado. Por otra parte, Almodóvar ya deja suficientes pistas a lo largo del film como para comparar este «final feliz» con el que Máximo Espejo regala a Marina —«No te dejaré morir. Voy a salvarte»— y que, irónicamente, consiste en dejarla colgando de una cuerda en el vacío. Está también la conexión que la película establece entre la relación raptor/secuestrada y la de marido/mujer en un matrimonio «normal», donde el hombre impone las condiciones y la mujer se deja «atar». Por último, no olvidemos que el cine de terror es una versión de lo fantástico, que a su vez procede de los cuentos de hadas, en muchos de cuyos relatos encontramos elementos ya mencionados: ruptura de la normalidad, la mujer pasivo objeto del deseo amenazada por un monstruo, y el héroe, destinado a acabar con el peligro y luego recibir su justa recompensa, una vida feliz al lado de la princesa. Y de entre todos los mitos de lo fantástico, la leyenda de la bella y la bestia: la historia del hombre al cual sólo el amor puede salvar, y de la mujer que pasa de subyugarle a convertirse en su redentora.

Entrelazando todos estos hilos, y los de otros géneros que hemos mencionado aquí, *¡Atame!* se constituye en un texto rico, complejo, y contradictorio, que queda abierto a una multiplicidad de posibles interpretaciones.

NOTAS

¹ Sobre ello se extiende Angel Luis HUESO en *Los géneros cinematográficos*, Ed. Mensajero, Bilbao, 1983.

² José Luis GUARNER: *Terenci Moix*, en *El cine. Historia del 7.º Arte*, Ed. Salvat, t. I, p.7.

³ Rodaje de *El fantasma de medianoche*.

⁴ La sublimación de «La bestia» en, *El hombre elefante*, David Lynch. USA, 1980.

⁵ Pedro Almodóvar en, VV.AA.: *Los fantasmas del deseo. A propósito de Pedro Almodóvar*, Aula 7, Madrid, 1988.

⁶ Jon HALLIDAY: *Douglas Sirk*, Ed. Fundamentos, N.º 39, 1973, p. 15.

⁷ Para un estudio de este tema en el cine americano véase el libro de Robin WOOD: *Hollywood from Vietnam to Reagan*, Columbia University Press, New York, 1986.