

Mujeres, nervios, Madrid:

Almodóvar en la gran ciudad

Luis Fernández Cifuentes

Pedro Almodóvar es uno de los referentes fundamentales del cine y de la cultura contemporáneos. En este ensayo nos adentramos en la obra, al mismo tiempo compleja y lúdica, del gran cineasta español.

Para Jorge Sobredo

La ciudad de Madrid, como algunas grandes actrices, no sólo reaparece en múltiples películas sino que, con significativa frecuencia, no se deja reconocer fácilmente de una a otra. Dos de los *films* más elogiados y más característicos de Almodóvar —*¿Qué he hecho yo para merecer esto?* (1984) y *Mujeres al borde de un ataque de nervios* (1987)— pueden servir de muestra. Gran parte de la acción del primero ocurre en un enorme, vulgar edificio de minúsculos apartamentos, en el Barrio de la Concepción. En los años sesenta, el barrio quedó separado del Madrid más antiguo por una gran autopista de circunvalación conocida como la M-30. Barrio y autopista fueron productos del crecimiento desaforado de la ciudad durante las primeras décadas de la posguerra. En la película, el Barrio de la Concepción se identifica con diversos tipos de escasez, delincuencia, agotamiento, humor negro, persistentes pesadillas, desubicación, tragedia y, en último término, muerte; sus habitantes y, en cierto modo, el mismo *film* citan a la M-30 en ese contexto, como uno de los iconos populares del Madrid moderno o de la modernidad de Madrid. La segunda película apenas si abandona, en algún momento, uno de los vecindarios más distinguidos y céntricos de la capital. Los iconos que la cámara no pierde de vista, en ese escenario, son grandes bancos, compañías de seguros, residencias de las clases

altas y, sobre todo, la torre donde la compañía telefónica tiene (o tenía) su despacho central: un armonioso *collage* arquitectónico que fue ensamblado a comienzos del siglo XX en el entorno de la plaza más reconocible de Madrid, la de la Cibeles. La plaza no aparece en la película más que en una tarjeta postal que los amantes se escriben al alimón desde la misma plaza. Cuando Antonio Banderas descubre la tarjeta y la lee, el espectador contempla la imagen de la Cibeles mientras escucha —al ritmo de los labios de Banderas— las voces de los amantes que la escribieron: hablan de un amor feliz en el centro de un Madrid adorable que no quisieran abandonar jamás.

Con puntual coherencia, el final de *¿Qué he hecho yo para merecer esto?* incluye una forma de desertión de la ciudad implacable; es decir, un retorno al campo, a unos orígenes más o menos rurales que, en el cine de Almodóvar, suelen perseguir a tantos personajes aparentemente urbanos. *Mujeres al borde de un ataque de nervios* se cierra con la propuesta contraria, una reconciliación con la ciudad: Carmen Maura, herida de amores y agotada de ansiedades urbanas, declara que le encantan las vistas de su apartamento y que no está dispuesta a abandonarlo ni a abandonar la ciudad de sus problemas, como había amenazado repetidamente en el curso de la acción. Con dificultad se encontrará en la historia del cine “una habi-

tación con vistas” más representativa que la de Carmen Maura; o, al menos, unas vistas urbanas que determinen de forma tan perentoria el curso de la acción que tiene lugar en tan breve espacio.

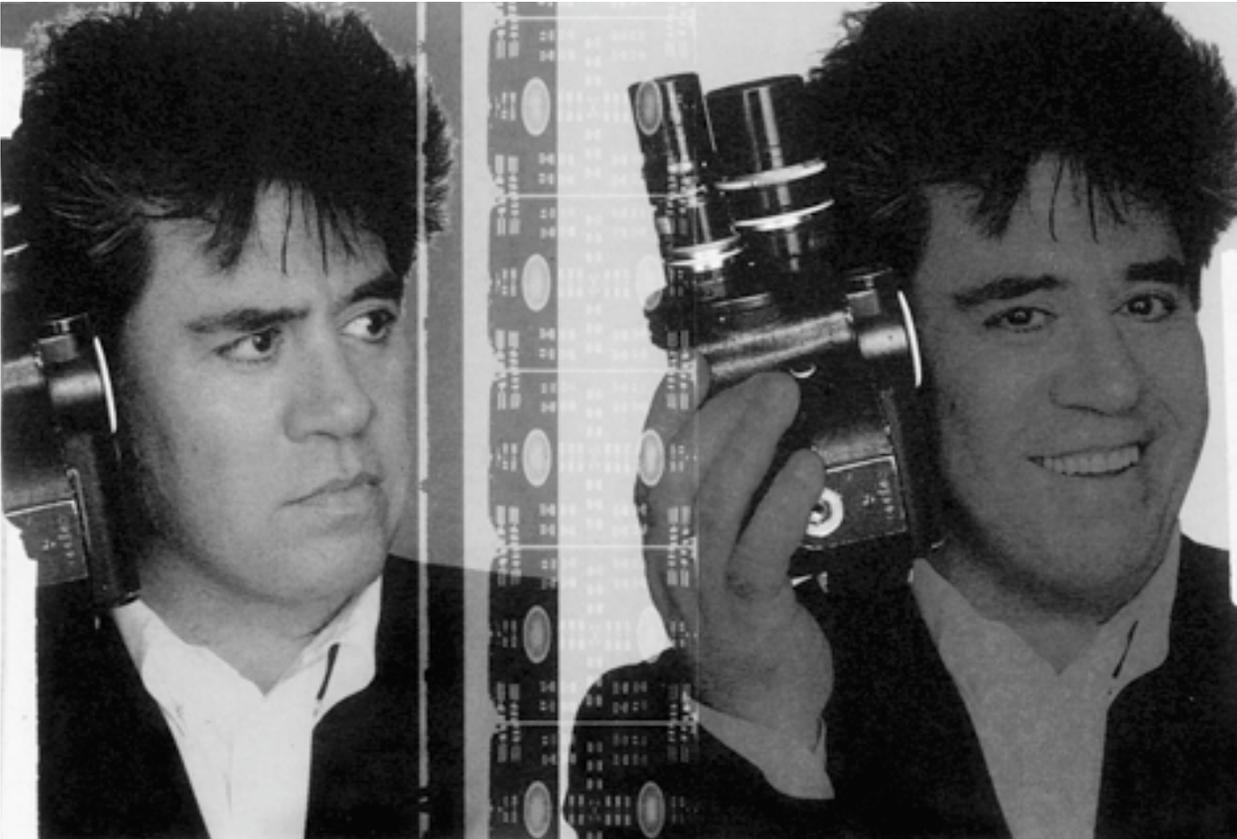
El espectador tal vez habrá previsto ese final: una de las imágenes constantes de *Mujeres al borde de un ataque de nervios* es, precisamente, el trasfondo panorámico del centro de Madrid. Mediado el *film*, tiene una presencia particularmente intensa en cierta secuencia que acompañan los primeros compases del empalagoso *Lento de Scheherazade*. Carmen Maura (Pepa) se inclina sobre la baranda de su terraza como si se encontrara en un *belvédère*: es claro que busca a Iván en la avenida, pero la cámara, entre tanto, dirige los ojos del espectador hacia el paisaje urbano que ejerce de telón de fondo. Esta divergencia entre mirada del personaje y mirada del espectador prefigura de algún modo la victoria final de la ciudad en el argumento de la película. Antes y después de ese momento privilegiado, el mismo paisaje urbano se deja contemplar con regularidad, aunque sólo sea como horizonte o entorno de la acción, hasta que en la última secuencia la cámara le concede toda la pantalla y le permite ejercer su poder de redención final, ahora sobre la voz vigorosa de la Lupe, que recuerda al espectador: “Igual que en un escenario (...), lo tuyo es puro teatro”. Se trata, desde luego, de una oportuna, irónica y literalmente melodramática variación sobre el *topos* del mundo como teatro y la vida como *performance* o actuación. Claro que, esta vez, el “mundo” es Madrid, el corazón de Madrid, un espacio que encanta a los personajes —ellos mismos

actores de profesión— y que se constituye en escenario para todo tipo de historias de amor. Es sin duda indicativo que esa última toma del centro de Madrid llene la pantalla inmediatamente después de un diálogo entre Carmen Maura y Rossy de Palma; del diálogo se concluye que el personaje de Rossy, mientras dormía profundamente frente al paisaje urbano, perdió su hostil virginidad en un magnífico sueño erótico.

Fuera del prodigioso apartamento, otros iconos de la ciudad emergen en momentos significativos y calculadas coyunturas. Notablemente, cuando Carmen Maura regresa a la agencia inmobiliaria que le alquiló el apartamento con vistas. La mera presencia —breve y transitoria como es— de este tipo de negocio, en medio de una comedia sobre las ansiedades de la vida urbana, no deja ya de resultar significativa; las particulares características de su espacio no hacen más que aumentar aquí su valor como signo del lugar. Ocurre que el reducido interior de la agencia aparece abarrotado de representaciones de los exteriores urbanos. Cubre la pared del fondo una enorme fotografía panorámica de la ciudad en la que destaca un icono más del Madrid moderno: la torre de Televisión que los madrileños llaman “el chupachús” y que está directamente ligada al trabajo de Lola como actriz. Volverá a aparecer en otras tomas; por ejemplo, de forma monumental, al fondo de una gran avenida que Lola cruza de madrugada, después de haber perdido la noche en busca de Iván. Cuando Lola y el empleado de la agencia inmobiliaria se sientan a contratar el alquiler de su apartamento, la mesa que los separa aparece llena de maquetas de ciertos edificios urbanos entre los que se distingue otro emblema de la capital, el Edificio España. Al parecer, el empleado de la agencia —interpretado, curiosamente, por Agustín Almodóvar, productor ejecutivo del *film* y hermano del director— tiene un *hobby* apropiado: es el constructor de esas elaboradas maquetas; se diría que reconstruye compulsivamente Madrid para llenar el espacio de una empresa que lleva el nombre de “Agencia Urbis” (*urbis* de la ciudad, en latín). En el estrecho interior de la agencia inmobiliaria, la cámara registra entonces a Carmen Maura y a Agustín Almodóvar como gigantescos gullivers en un Madrid liliputiense. De hecho, el primer fotograma de la película es una engañosa toma de una de las maquetas del agente, instalada ahora en el apartamento de Lola. Al mismo tiempo, el diálogo del *film* insiste una y otra vez en que *estamos aquí*, en Madrid: Iván “es de aquí, de Madrid”, dice Lola, que también le deja un mensaje para explicarle que ha pasado la noche “buscándote por todo Madrid”; “es mejor que nos marchemos de Madrid” sugiere Lola a Candelas; el presentador de la televisión anuncia que un ataque terrorista podría ocurrir “aquí, en Madrid”; las innumerables cabinas telefónicas del *film* no cesan de recordar al espectador que el comercio de La Oca “acaba de llegar a Madrid”,



Pedro Almodóvar visto por Tullio Pericoli



"La cámara dirige los ojos del espectador hacia el paisaje urbano..."

y en la puerta de cada taxi que detienen los personajes se reconoce el escudo de Madrid. Lo mismo podría predicarse de los nombres de las calles donde la acción tiene lugar: Montalbán, 7; Almagro, 38; Castellana, 31; tan familiares para el paseante de la capital. Claro que se trata ya sólo de apoyos adicionales de aquellas imágenes de los espacios urbanos donde los ojos del espectador se detienen con previsible reconocimiento.

Una marcada simetría entre el comienzo y el final de la película declara la función o el sentido de esta prolífica parafernalia urbana. Como Rossy de Palma en la última escena, Carmen Maura se despierta en la primera de un sueño peculiarmente erótico y teatral. A diferencia del episodio final, sin embargo, la cámara no acompaña ese comienzo con las vistas tranquilizadoras de la ciudad. Al espectador se le entrega entonces sólo una lenta toma descriptiva del dormitorio de Carmen Maura y, en ella, una advertencia de las duras tensiones que el argumen-

to va a desarrollar enseguida. Los múltiples objetos que abarrotan la mesita de noche de Lola —somniaferos, libros, ceniceros desbordantes de colillas y no menos de cuatro despertadores— son señales inequívocas de la enervante vida urbana que se anuncia desde el mismo título. Ahora bien, el espectador descubrirá de inmediato que, paradójicamente, el nerviosismo de las vidas en curso tiene menos que ver con la mirada que con el oído; es decir, depende más de lo que se dice o no se dice que de lo que se ve o no se ve en ese escenario insistentemente urbano. En otras palabras, el *film* de Almodóvar es un *tour de force* que tratará de poner lo visual al servicio de lo auditivo o de exponer un accidente mayormente auditivo mediante un procedimiento ante todo visual. Un fotograma de la película —un fotograma algo aparatoso— lo pone de manifiesto con especial osadía: muestra la mirada ansiosa de Carmen Maura a través de la cubierta de su contestador telefónico, de tal manera que los dos

La intersección de un espectáculo rural
y un escenario enfáticamente metropolitano
forman parte de la visión que tiene Almodóvar
de la condición urbana.



"Ese humor inquietante de Almodóvar..."

ojos de la actriz y las dos bobinas del *cassette* quedan enfáticamente superpuestos. Los grandes sociólogos del mundo urbano, desde George Simmel, a finales del siglo XIX, hasta Anthony Vidler, a finales del XX, han asociado la vida de la ciudad con ciertos tipos de enfermedad, sobre todo desde que la era industrial transformó las modestas capitales del antiguo régimen en metrópolis colosales. Lo apuntan ya los meros títulos de sus trabajos: "La metrópolis y la vida de la mente", publicado en 1896, es quizás el más conocido de los ensayos de Simmel; "Cuerpos en el espacio / sujetos en la ciudad: psicopatologías del urbanismo moderno", de 1993, es uno de los artículos más influyentes de Vidler. Simmel encontró una causa o, al menos, una manifestación de esas enfermedades mentales en las restringidas formas de comunicación —mejor, quizás, en las formas de incomunicación— que caracterizan a los hablantes de la ciudad. En el segundo volumen de su *Sociología*, Simmel propuso que, en la vida moderna, el oído tenía una función superior al ojo, y concluyó:

El hecho de que (en la ciudad) el hombre únicamente visto es más enigmático que el hombre oído, contribuye, seguramente, al carácter problemático que aqueja al sentimiento moderno de la vida, contribuye a la desorientación de la vida general, a la sensación de aislamiento y de que estamos rodeados por todas partes de puertas cerradas; aun así, es más fácil engañar al oído de un hombre que a su vista; y es indudable que el trato social entre los hombres viene determinado por esta estructura de nuestros sentidos.

Desde el comienzo de *Mujeres al borde de un ataque de nervios* el espectador puede observar que la incomunicación o la comunicación trunca o extraviada, en todas sus posibles manifestaciones, desde el mentir obsesivo hasta el tartamudeo, son uno de los acontecimientos ineludibles en una película que se presenta como un muestrario de patologías urbanas. Más aún, esas manifestaciones aparecen conectadas, visualmente, a los artefactos comunes de toda comunicación (o incomunicación) urbana: el teléfono y su contestador automático. Resulta que lo que despierta a Carmen Maura de su laborioso sueño al comienzo de la película no es uno de los innumerables despertadores que atiborran su mesa de noche sino el timbre del teléfono e, inmediatamente, el sonido de la voz que se graba en el contestador, porque Lola no consigue levantarse a tiempo para contestar la llamada ansiosamente esperada. El cine de Pedro Almodóvar se distingue —entre otros aciertos— por la elaborada, minuciosa coordinación de los componentes más reveladores de cada escena. El teléfono (uno solo, deliberadamente rojo, del rojo ardiente que Hollywood prodiga para anunciar o subrayar los amores) ocupa el centro del escenario: teléfono y contestador están emplazados, también deliberadamente, en el justo medio de la habitación con vistas, mientras las vistas, a su vez, aparecen dominadas por el edificio de la compañía telefónica, que en su momento absorberá la mirada del espectador. Más aún: el teléfono rojo —otra víctima de las ansiedades que gobiernan el quehacer urbano— es repetida, violentamente arrancado de su emplazamiento y lanzado por la ventana de las gloriosas vistas urbanas. Entretanto, innumerables cabinas telefónicas y teléfonos privados, que amueblan casi todas las secuencias del *film*, multiplican las oportunidades de comunicarse o, más bien, las oportunidades de fracasar en el trance de comunicarse. En conjunto, las que podrían nombrarse "escenas de teléfono" ocupan más de dieciséis minutos de una acción que en total apenas consume la hora y media; es decir, los teléfonos permanecen activos en pantalla casi el 20 por ciento de la duración del *film* y, en todos los casos, el uso del teléfono sólo sirve para replantear, con creciente intensidad, los diversos tipos de incomunicación que acaban por desquiciar a los personajes. Si hemos de creer a Simmel, el oído es más útil

En *Mujeres al borde de un ataque de nervios* el espectador contempla por momentos una imperiosa competición entre el campo y la ciudad, entre lo pastoral y lo urbano.

que la vista, la vida auditiva más trascendente que la visual, en el irritado mundo urbano de nuestra modernidad. El final de la película de Almodóvar es de una calculada ambivalencia sobre este particular: sólo las vistas —lo que se puede contemplar— consiguen calmar los nervios de los personajes y cancelar las frustraciones generadas por improbables comunicaciones —lo que se puede o no se puede oír—, especialmente por teléfono; pero también es verdad que la vista final aparece sutilmente centralizada por el edificio de la compañía telefónica y la pupila roja de su desmesurado reloj.

La primera secuencia de *Mujeres al borde de un ataque de nervios* añade todavía otro matiz a la función de la ciudad en la película. Lo primero que el espectador contempla en la pantalla, después de los títulos de crédito, no son las vistas ni los teléfonos que habrán de hacer y deshacer las vidas de los personajes. Si el primer fotograma muestra la maqueta de un edificio inequívocamente urbano en el salón de Carmen Maura, el segundo revela al espectador una incongruencia: una especie de corral donde patos y pollos se mueven con libertad alrededor de populosas conejeras, entre una exuberancia de plantas, justamente en el balcón de las vistas. La voz en *off* advierte entonces que Lola se siente como Noé antes del diluvio, y que de hecho le hubiera gustado acoger en su balcón urbano a una pareja de cada especie. Como las vistas que se pueden contemplar desde el mismo balcón, esta presencia del corral resulta ser otra de las constantes del *film*. Más aún, cabría decir que la intersección de un espectáculo rural y un escenario enfáticamente metropolitano forman parte de la visión que tiene Almodóvar de la condición urbana. Sería, incluso, otra forma de caracterizar los despropósitos y rupturas que amenazan constantemente la salud mental de los ciudadanos. En *¿Qué he hecho yo para merecer esto?*, Chus Lampreave recorre cada día los desolados parques del barrio y recoge unas ramas secas y un lagarto solitario que acaban en el diminuto apartamento de la familia porque le recuerdan la vida del pueblo que todos dejaron atrás. En *Mujeres al borde de un ataque de nervios*, el espectador contempla por momentos una imperiosa competición entre el campo y la ciudad, lo pastoral y lo urbano, los animales de corral y los ciudadanos de la metrópolis. Sirvan de ejemplo estos dos detalles, que son otras tantas muestras del humor inquietante de Almodóvar. Una vez que Iván

abandona a Lola y deja definitivamente su apartamento, Lola entrega a las gallinas y a los patos su galán de noche, y los invita a que reposen en él como en barra de gallinero. Más tarde, después de buscar a Iván durante toda la noche, Lola regresa a su apartamento a la hora en que suelen empezar a sonar los despertadores, pero no son los relojes lo que se escucha sino el gallo que anuncia desde el balcón la salida del sol, mientras ocupan la pantalla las vistas ya familiares del centro de Madrid, contra un cielo cada vez más brillante. [U]



"Minuciosa coordinación de los componentes más reveladores de cada escena"