

“CLARÍN” Y PEDRO ALMODÓVAR EN EL ESPACIO DE CONFLUENCIA DEL MELODRAMA

RAFAEL OSUNA MONTAÑEZ
DENISON UNIVERSITY

Al ser preguntado por sus lecturas favoritas, Pedro Almodóvar respondió: “creo que a Clarín hay que tenerle siempre cerca de la mesilla de noche. [...] Una de las historias, “Doña Berta” hace años que es uno de mis caprichos. Algún día me decidiré a llevarla al cine” (Almodóvar, 2001).

Es el propósito de este artículo establecer las relaciones entre el cine de Pedro Almodóvar y *Doña Berta*, la novela corta de Leopoldo Alas “Clarín”, afinidades que convergen en el género del melodrama. Para ilustrar las ideas he seleccionado de la filmografía de Almodóvar los ejemplos más pertinentes.

Del griego μέλος, canto y δράμα, drama, el melodrama es “una obra teatral, cinematográfica o literaria en que se exageran los aspectos sentimentales y patéticos” (“Melodrama”). Nacido¹ a partir de *Pygmalion*, la obra de Jean-Jacques Rousseau estrenada en 1770, y ligado al teatro y la ópera de expresión popular, no podemos separar los orígenes del género de la música que servía de acompañamiento escénico con el fin de reforzar la agitación emocional en el espectador (Smith, 1973: 1). A una definición más precisa habría que añadirle algunas constantes: el protagonismo del mundo femenino (y la maternidad), un lenguaje sentimental y exaltado, tramas repletas de conflictos emocionales (principalmente amorosos) tratadas con cierto

¹ Un recorrido histórico minucioso por el género del melodrama se puede consultar en la introducción al libro de Gledhill *Home is where the heart is*.

sensacionalismo, una inclinación favorable hacia los personajes débiles, la perenne sombra del pasado sobre el presente y, finalmente, los secretos como recurso narrativo.² Pese al puntual uso peyorativo del término melodrama, los ingredientes folletinescos básicos del género continúan atrayendo al público no sólo de culebrones, sino también de series de televisión, películas y novelas (no solamente las de género rosa).

El interés de Almodóvar por *Doña Berta*, centrado en sus elementos melodramáticos, comienza por el argumento. La protagonista de la novela es Berta Rondaliego, una mujer que vive con sus hermanos en una familia perteneciente a la aristocracia decadente. Todos son huérfanos desde niños y viven en una zona rural aislada. El primer acontecimiento dramático se produce con la llegada de un capitán que, extenuado, sangrando y a punto de morir, se derrumba en la puerta de la casa. A pesar del antagonismo político (durante las guerras carlistas), los hermanos terminan simpatizando con el capitán liberal quien, tras un largo periodo de curación en la casa, retorna al frente llevándose el corazón de Berta, que está enamorada y encinta. Más tarde, su muerte en combate desatará la tragedia tras el parto: en nombre del honor de la familia, sus hermanos le roban el hijo a Berta fingiendo que murió. Desde entonces, ella no perdonará a sus hermanos (ni a sí misma) y sufrirá una soledad terrible. El ansia de maternidad se convertirá a partir de aquí en el leitmotiv que hará avanzar el resto de la intriga. Tras años de resignación y aislamiento (reforzado por su sordera), Berta le pregunta a su hermano cuando este se encuentra en su lecho de muerte si su hijo verdaderamente murió, pero el hermano calla y se lleva el secreto a la tumba, pese a lo cual Berta abandonará su aldea para buscar a su hijo al que cree haber visto retratado en un cuadro expuesto en un museo de Madrid. Allí, morirá atropellada por un tranvía que no oyó venir.

1. TODO SOBRE LA MUJER

Al igual que Clarín hace descansar todo el protagonismo de su novela en la figura de Berta pormenorizando sus pensamientos y

² Aunque “Character development is irrelevant to melodrama” (Vicinus, 1981: 134) el núcleo de las ficciones de Clarín y Almodóvar descansa precisamente en la complejidad de sus personajes, alejada de simplificaciones o maniqueísmos.

sentimientos y su evolución a lo largo de su biografía, asimismo adquiere centralidad en Almodóvar el universo femenino, no sólo a través de sus protagonistas sino también de los abundantes personajes secundarios mayoritariamente mujeres, seres más complejos, más ficcionables, en su opinión:

I write better for women than for men, who are dramatically boring to me. Additionally, I am better able to incorporate my talent for wackiness in female characters. I wanted to make a film [*Todo sobre mi madre*] about autonomous women, owners of their bodies and minds, who do without men (Willoquet-Maricondi, 2004: 6).

Si el punto de vista predominante (en ocasiones el único, véase *Todo sobre mi madre*³ o *Volver*) es el de la mujer, éste resalta aún más por la ausencia del punto de vista masculino. Entre los personajes masculinos de Almodóvar abundan los ausentes como padres (el de Benigno en *Hable con ella*, Víctor en *Carne trémula* o Diego en *Los abrazos rotos*), los sentimentales de sensibilidad acusada (Ángel, el periodista-escritor de novelas rosa en *La flor de mi secreto*, Benigno y Marco en *Hable con ella*), los egoístas, machistas e insensibles (Antonio en *Qué he hecho yo para merecer esto*, Iván en *Mujeres al borde de un ataque de nervios*, el padre de Raimunda en *Volver*, Manuel en *Tacones lejanos*), los perversos (el incestuoso de *Volver*, el cura pedófilo de *La mala educación*, el vengativo de *La piel que habito*, o el violador de *Kika*) o los meros causantes del dolor de las mujeres (Paco en *La flor de mi secreto*, Lola en *Todo sobre mi madre*). En su lugar, son las mujeres las que exhiben características masculinas de poder, como Becky en *Tacones lejanos*, Manuela en *Todo sobre mi madre* o Raimunda en *Volver*, madres fuertes e independientes que encarnan valores patriarcales.⁴

Pese a ser los hermanos quienes causan la desgracia de Berta, ellos están relegados del foco narrativo que se concentra en la angustia de ella, a saber, no poder desvelar su más íntimo deseo, realizarse como madre. Si la primera parte de la novela gira en torno a su desdicha, en la segunda conseguirá liberarse, desvelar sus verdaderos

³ Los títulos extensos de los filmes serán abreviados a partir de la segunda aparición para comodidad de la lectura.

⁴ Vernon en la página 60 de su estudio plantea el poder subversivo del melodrama para exponer los valores del patriarcado.

sentimientos, coger las riendas de su propia vida y emprender la búsqueda de su hijo. Si hasta entonces la perspectiva de Berta había sido el centro del relato, en la segunda parte lo ocupará por completo. El verbo utilizado para describir su nuevo comportamiento es significativamente “sublevarse” (Clarín, 1986: 59), y precisamente eso urdió, una rebelión contra la posición masculina dominante que había obliterado su derecho natural a ser madre. Con la excepción del pintor Valencia, todos los hombres a su alrededor la desprecian (sus hermanos, por haber mancillado el honor familiar), la desairan (el capitán que antepone su patriotismo o el dueño del cuadro que la esquivaba) o la ridiculizan (los encargados del museo). A pesar de todo, Berta concentrará sus fuerzas en sacudirse todas las adversidades para cumplir con su último deseo de ejercer de madre, después de haberse visto obligada a renunciar al de esposa.

Será el marco del melodrama, con la motivación tradicional de la maternidad, el que acoja la reparación que Berta reclama y justifique el punto de inflexión en su comportamiento a una mujer que se siente libre para alzar su voz. Esta rebeldía heroica entronca con la mujer almodovariana la cual, pese a su modernidad, aún tiene que hacer valer su autonomía (Judit y Chon en *Los abrazos rotos*, Raimunda en *Volter*, y Manuela en *Todo sobre mi madre*) y liberarse del hombre (*Átame, Qué he hecho yo*): “It’s [...] about women with a tremendous amount of energy who spend their lives struggling. Even though they may live through extremely difficult situations, they fight like lionesses” (Willoquet-Maricondi, 2004: 135).

Walker destaca la asunción del nuevo papel de la mujer: “Almodóvar invests the late-nineteenth-century middle-class mother with agency. She is no longer passive and silent, but has an active role to play” [Walker, 1998: 286].

Dentro del universo femenino, el acento se encuentra inequívocamente localizado en la subjetividad de los personajes y sus sentimientos –el miedo, el amor, los celos, la envidia, la venganza o la culpa encarnan usualmente los móviles de sus actos– que dramatizan así las ficciones. La atención se fija, por tanto, en la indagación psicológica de las mujeres hasta el punto de determinar, por ejemplo, la estructura en *Doña Berta*, dividida según la evolución del sentir de Berta en dos partes: la de la resistencia pasiva y la de la acción. De este modo, la mirada de Clarín se dirige al “hombre [persona] interior, su pensamiento, su sentir, su voluntad” (Clarín, 1973: 8), dejando a un lado “la descripción del mundo exterior”.

Dicha primacía melodramática de las emociones cae en la irracionalidad. El excesivo empeño de Berta de pedir prestado el dinero al usurero, pese a que necesitará un milagro para devolvérselo, viene motivado por su ilusión absurda de ver el cuadro donde podría aparecer su hijo. Almodóvar, por su parte, evita cualquier crítica del comportamiento voluntarista de sus personajes, pero sí representa la irracionalidad en forma de una espiritualidad religiosa indistinguible de la superstición, situada generalmente en el mundo rural (*Volver, Hable con ella* o *Qué he hecho yo*). Los arrebatos viscerales responden a una etopeya ubicua en el melodrama que tiene que ver más con lo deseable y menos con lo factible. En el texto, la actitud contemplativa, imaginando, soñando imposibles, de Berta revela un origen desnaturalizado. La reacción de Berta ante su vacío existencial se presenta como una respuesta aprendida en la lectura de novelas, lo cual es condenado firmemente por el narrador: no la lectura en sí, sino el traslado erróneo de lo que lee a la realidad.

[Las novelas francesas] en Berta hacían estragos interiores. El romanticismo, que en tantos vecinos y vecinas de las ciudades y villas era pura conversación, a lo más, pretexto para viciucos, en Posadorio tenía una sacerdotisa verdadera, aunque llegaba hasta allí en ecos de ecos, en folletines apelmazados. Jamás pudieron sospechar los hermanos la hoguera de idealidad y puro sentimentalismo que tenían en Posadorio. Ni aun después de la desgracia dieron en la causa de ella, pensando en el romanticismo; [...] Berta se dejó engañar con todas las veras de su alma. La historia fue bien sencilla; como la de sus libros: todo pasó lo mismo (Clarín, 1986: 53).

En otras palabras, Berta enlaza lo vivido con lo imaginado por medio de la emoción. No obstante, no existe confusión alguna entre realidad y fantasía sino que la ficción participa de la experiencia real que se integra en la vida. Tanto es así, que se apunta al arte como el galvanizador de la maternidad frustrada de Berta: la representación de su hijo es su hijo, esto es, a sus ojos la realidad equivale a su representación, y por consiguiente, sus creencias se construyen a partir de la realidad de la imaginación tanto como de la realidad exterior:

El cuerpo le pedía aventuras, atrevimientos. ¡Cuántas veces, frente a aquel postigo, escondido entre follaje oscuro, había soñado su juventud que por allí iba a entrar su felicidad, lo inesperado, lo poético, lo ideal, lo inaudito! Después, cuando esperaba a su sueño de

Carne trémula y hueso; a su capitán que no volvió, por aquel postigo le esperaba también (Clarín, 1986: 132).

Por su parte, en *La flor de mi secreto* Marisa modela sus sentimientos a partir de las frases que subraya en la novela *El bosque de la noche* de Djuna Barnes o en la de J.J.Millás *Ella imagina*, de apropiado título. De igual modo, Ángel explica lo que siente vicariamente a partir de una cita de *Casablanca*:

Ingrid le pregunta si recuerda la última vez que se vieron. Fue en París... Bogart le responde con cara de palo: Nunca olvidaré ese día (fue el día que los alemanes ocuparon París). Los alemanes vestían de gris y tú de azul... De azul vestías tú el día que huyendo de tu vida te chocaste con la mía (Almodóvar, 1995a).

En la misma línea, los sucesos de la vida de Manuela en *Todo sobre mi madre* han sido condicionados por la obra de teatro que interpretó de joven, *Un tranvía llamado deseo*, que determina la manera en que ella y Huma viven su sufrimiento. Finalmente, las inquietudes literarias de su hijo, Esteban, reciben el impulso definitivo tras leer *Música para camaleones* de Truman Capote.

2. MADRES

La figura maternal adquiere una presencia dramática muy poderosa en el novelista:

Clarín sintió vivamente los afectos familiares. Sobre todo por su madre sintió una cordial veneración y la presencia heroica de las madres aparece en “Doña Berta” [...]. Cuentos hay donde la madre es la fuerza impulsora. Madres delicadas y devotas, entregadas a sus hijos, que contrastan con otro tipo de madres campesinas con una fuerza defensora de su familia casi masculina (Ríos, 1965: 170).

Y también en el cineasta, quien afirma que *La flor de mi secreto* es una vuelta inconsciente a sus orígenes, siendo la raíz primera las madres⁵ (Almodóvar, 1995b: 165) y explica así la génesis de la obra:

⁵ El director manchego afirmó que el embrión argumental de su película giraba en torno a una madre sola y su miedo a la locura, perfil semejante a la protagonista de *Doña Berta*.

Ambos filmes (*El sol del membrillo*, de Erice, y *A través de los olivos*, de Kiarostami) me hicieron sentir de nuevo la necesidad de reunirme con mi madre, escucharla y construir una película con sus palabras. [...] En lugar de hablar con ella me convertí en mi propio interlocutor y escribí (y rodé) “La flor de mi secreto”. [...] y le escribí a Chus Lampreave diálogos dichos una y mil veces por mi propia madre (Almodóvar, 1995c).

El cineasta manchego manifiesta su confesada adoración hacia las madres incluyéndolas en sus obras: “Fathers are not very present in my films. I don’t know why. This is something I just feel. When I’m writing about relatives, I just put in mothers” (Vernon, 1995: 147). Así, *Todo sobre mi madre* está específicamente dedicada “a todas las mujeres que actúan [...] a todas las personas que quieren ser madres. A mi madre”. Este film habla desgarradamente sobre la herida más dolorosa en la vida de una madre: la muerte de un hijo. Cuando Esteban muere atropellado, Manuela ha de simular fortaleza a pesar de su enorme tristeza, del mismo modo que lo hace Berta, quien actúa todo el tiempo para ocultar su instinto maternal mutilado. Tras la muerte de su amiga Rosa, Manuela retoma su vitalismo, identificado con la maternidad, adoptando a su hijo. Al final de la película, aparece el ensayo de una tragedia de Lluís Pascual, *Haciendo Lorca*, que combina *Bodas de sangre* y *Yerma*, en la que Huma interpreta a una madre que pierde a sus hijos, en el caso de *Bodas de sangre*, y que sufre gravemente conflictos psicológicos y sociales por su imposibilidad de tener descendencia, en el caso de *Yerma*. *Carne trémula* arranca con un parto complicado de una madre sola: al ver que no llega a tiempo al hospital, Isabel tiene que parir precariamente en un autobús público asistida por la dueña de la pensión que corta el cordón umbilical con los dientes. Para sacar a su niño adelante, se prostituirá. Delante de su tumba, su hijo le agradece el sacrificio:⁶

⁶ Allinson desliza figuradamente el concepto del sacrificio por los demás hacia el terreno sexual: “That Spain’s treatment of women historically has left them virtually a stark choice between the roles of mother or prostitute is a paradox which Almodóvar’s films both recognize and also confute [...] Similarly, in *All about my mother*, Manuel and Agrado represent the whore-mother dichotomy but they are not so different. Manuela is happy to pretend she is a prostitute to accompany Agrado to the sex-workers’ shelter and help centre. Later she confesses to Sister Rosa, “I’m not a whore despite how I’ve been treated sometimes”, significantly equating whore

“Esta mañana he ido al banco a cobrar tu herencia. 150.000 pesetas. ¿Cuántos polvos habrás tenido que echar para ahorrar 150.000 pesetas? Por los menos... mil polvos”. En *La flor de mi secreto*, Leo vuelve en sí a la vida después de haberse intentado suicidar tras oír la voz de su madre que la rescata en el teléfono. La vida de Rebeca en *Tacones lejanos* gira en torno a su madre, la histriónica Becky, a quien ama y odia intensamente. Ésta, que prioriza su carrera y los hombres, humilla a su hija acostándose con su yerno. Con todo, en su lecho de muerte, Becky se arrepiente de su egoísmo y se redime por medio de ese sentimiento de generosidad comúnmente asociado a las madres:

BECKY. Padre, me acuso sobre todo de haber mentido. Acabo de declararme culpable de la muerte de mi yerno. Yo no lo hice.

CURA. Entonces, ¿por qué has mentido?

BECKY. Para salvar a mi hija.

CURA. Pero si tu hija ha cometido una falta tan grave, sólo a Dios le corresponde salvarla a través de la confesión.

BECKY. Yo soy su madre, y seguro que Dios lo entenderá. En vida no le he dado nada. Es justo que mi muerte le sirva de algo (Almodóvar, 1995a).

Las madres suelen construirse como personajes complejos, a la vez resistentes y frágiles emocionalmente, muy lúcidos, abnegados y portadores de secretos (*Volver, Los abrazos rotos, Todo sobre mi madre*); supervivientes que superan su desesperación y luchan por sus familias desestructuradas, motivo melodramático recurrente. Berta, huérfana, soltera y madre sin hijos, se encarga sola de la casa tras haber sido abandonada por sus hermanos. En Almodóvar tampoco se integran las mujeres en modelos de unidad familiar que respondan al tradicional, y cuando aparecen (*Volver, Qué he hecho yo*) resultan claramente disfuncionales. Berta, que representa la valentía de la gente común, mártir de la renuncia diaria a sus esperanzas, se define como “una estatua de la Historia vertiendo lágrimas sobre el polvo anónimo de los heroísmos oscuros, de las grandes virtudes desconocidas, de los grandes dolores sin crónica” (Clarín, 1986: 71)

with what is done to someone rather than what they do. On the other hand, Agrado’s role in life is “to make other people’s lives happier”, not that different from the role of mother” (Allinson, 2001: 74).

que, sin embargo, termina por encarnar la derrota del heroísmo, víctima de su inadaptación.

3. SECRETOS Y ENGAÑOS

Otra constante melodramática habitual son los secretos, empleados como recurso narrativo y también como escudo gracias al cual los personajes se protegen de una verdad. Berta en un momento del relato sufre una crisis de identidad.⁷ Siente que no puede ni perdonar ni perdonarse⁸ por haber reprimido sus ansias de maternidad por culpa de sus hermanos. Esta represión familiar condenatoria, que obligó a Berta a censurarse —“Primero se había mentido para castigar a la infame que aún se atrevía a pedir el fruto de su enorme pecado; después se mintió para que ella no se desesperase de dolor, maldiciendo a los verdugos de su felicidad de madre” (Clarín, 1986: 60)— es reconocida por Almodóvar y así lo personifican Rebeca (*Tacones lejanos*), Rosa (*Todo sobre mi madre*) y Gloria (*Qué he hecho yo*):

Family is essential, and if you don't have it, you look for it, you begin to form it throughout your life [...] The family fulfills a role, but that's no reason for me to stop recognizing that it's a primary instrument of repression. No one can blackmail you so well, so brutally, and so painfully as the family (Willoquet-Maricondi, 2004: 130).

Tres secretos oculta Berta. El primero lo guarda junto con sus hermanos ante la sociedad y se refiere al hijo que engendró del capitán: “El secreto que habían sabido guardar había quitado a la deshonra mucho de su amargura” (Clarín, 1986: 58). El segundo es su voraz deseo, inconfesado durante años, de conocer el paradero de su hijo. Pero el mayor tesoro de Berta es el tercer secreto, haber vendido todas sus posesiones, haber entregado su vida entera, y aguardar a la

⁷ Berta no se reconoce en su retrato: “Dicen -prosiguió- que se parece como una gota a otra gota, a una Berta Rondaliego, de que yo apenas hago memoria” (Clarín, 1986: 73).

⁸ “No sólo no perdonaba a sus hermanos, sino que tampoco se perdonaba a sí misma. «Sí -se decía-: yo debí protestar, yo debí reclamar el fruto de mi amor; yo debí después buscarlo a toda costa, no creer a mis hermanos cuando me aseguraron que había muerto». (Clarín, 1986: 59)

muerte de su último hermano para desvelarlo y marcharse en busca de su hijo. Con este gesto impetuoso de su yo más auténtico que soslaya la desaprobación de la sociedad, demuestra Berta su anhelo de que se produzca el milagro de reencontrarse con su hijo.

El secreto en *La flor de mi secreto*, reside, por un lado, en el engaño de Paco a su mujer con su mejor amiga y, por otro, el seudónimo de Leo (Amanda Gris) que le proporciona un anonimato equivalente al aislamiento de Berta, lo que refuerza aún más sus respectivas soledades. En *Todo sobre mi madre* hallamos las abundantes mentiras que cuentan los personajes para protegerse: Manuela nunca le habla a su hijo sobre su padre, ni a éste le contó que había sido padre; cuando llega a Barcelona se hace pasar por prostituta; miente a Rosa sobre Lola; Rosa a su vez miente a su madre (quien falsifica Chagalls) sobre su embarazo y el sida; Nina engaña a Huma, etc. En *Los abrazos rotos*, Judit mintió a su hijo sobre la identidad de su padre, Mateo Blanco, y a éste le ocultó su paternidad; en *La mala educación*, los abusos sexuales son silenciados; en *Tacones lejanos*, la diva Becky actúa todo el tiempo como si estuviese encima de un escenario, su hija Rebeca no confesó el asesinato de su padre ni el juez comparte con nadie su doble o triple identidad; en *Volver*, Raimunda calló la violación de su padre y la hija que tuvo de él, por lo que Paula desconoce que es al mismo tiempo, hija y hermana de su madre, etc. Podemos concluir pues que el secreto constituye un engranaje muy utilizado por los mecanismos del melodrama.

4. EL LENGUAJE, LOS ESCENARIOS Y LAS CANCIONES

Los elementos melodramáticos también están contenidos en la enunciación, la puesta en escena o el paisaje (a modo de correlato objetivo) y la utilización de las canciones⁹ para describir a los personajes.

En Clarín encontramos abundantes muestras de lenguaje sentimentalista. Madrid, desde la perspectiva de Berta, es un calvario,

⁹ Véase Marsha Kinder (“Re-voicements”) para un completo análisis sobre la relación imagen-sonido en el cine de Almodóvar. En dicho artículo la autora formula el concepto de macro-melodrama para definir el melodrama no como un sustantivo sino como un adjetivo que se caracteriza por su hibridez con otros géneros y su capacidad proteica sin abandonar su rasgo esencial: el exceso.

una “batalla de los choques, de los atropellos” (Clarín, 1986: 90) y un “infierno” (Clarín, 1986: 92); su desolación es exclamada con un “yo debía haberme muerto sin ver esto” (Clarín, 1986: 88) porque

Temía el ser atropellada, pisada, triturada por caballos, por ruedas. Cada coche, cada carro, era una fiera suelta que se le echaba encima. Se arrojaba a atravesar la Puerta del Sol como una mártir cristiana podía entrar en la arena del circo. El tranvía le parecía un monstruo cauteloso, una serpiente insidiosa. La guillotina se la figuraba como una cosa semejante a las ruedas escondidas resbalando como una cuchilla sobre las dos líneas de hierro (Clarín, 1986: 89).

Además, el leitmotiv de la Pasión y muerte aparece reiterado, como bien señaló Gallo: la crucifixión resuena en “los golpes secos de muchos martillos que clavaban cajones” (Clarín, 1986: 94), la figura divina en la del capitán “con los brazos abiertos” (Clarín, 1986: 97) y de modo explícito en la visualización del vahído de Berta: “parecía a su manera, un Descendimiento” (Clarín, 1986: 97). Algunos ejemplos más: “amor inocente, de un corazón que se derrite al contacto del fuego que adora” (Clarín, 1986: 53), “moriré de hambre si es necesario” (Clarín, 1986: 81) y

Así se quedó Berta; el ruiseñor la hizo desfallecer, perder las fuerzas con que se resiste, que son desabridas, frías; una infinita poesía que lo llena todo de amor y de indulgencia le inundó el alma; perdió la idea del bien y el mal; no había mal; y absorta por el canto de aquel ave, cayó en los brazos de su capitán (Clarín, 1986: 56).

Este uso afectado de la expresión, hiperbólico en ocasiones, para transmitir sufrimientos exaltados resulta paradigmático en el cine de Almodóvar. Así, este diálogo de *La flor de mi secreto*:¹⁰

PACO. Soy un militar. ¡No tengo que explicarte cuál es mi deber!
LEO. Eres mi marido. ¿Tengo que explicarte yo cuáles son tus obligaciones conmigo? [...]
PACO. ¡Estoy intentando salvarle la vida a mucha gente!
LEO. ¿Por qué no salvas la mía?

¹⁰ Pillado-Miller defiende que *La flor de mi secreto* ofrece un distanciamiento del estilo artificioso habitual en Almodóvar diluyendo los excesos del melodrama en una estética más realista. También comparten esta visión Rooney y Matthews.

PACO. Te estoy hablando de gente inocente, gente que no tiene para comer, gente a la que matan cuando están haciendo la cola del pan, que no tiene luz, ni medicinas... ¡ni esperanza!

LEO. ¡Estás hablando de mí! [...]

LEO. El gran estratega... se supone que eres especialista en grandes conflictos...

PACO. Sí, pero no hay ninguna guerra comparable contigo.

LEO. Paco, yo soy muy burra y a veces no me entero, o sea que te ruego que respondas de una puta vez. ¿Existe alguna posibilidad por pequeña que sea de salvar lo nuestro? (Almodóvar, 1995a).

Con respecto al escenario, Clarín dramatiza un espacio romantizado muy subrayado que correlaciona el paisaje exterior con el estado anímico del personaje: “Todas las cosas que veía se la aparecieron entonces a ella como presidiarios que se lamentan de sus prisiones” (Clarín, 1986: 86). De este modo trasciende el realismo estricto y lo supera con pasajes como el anterior que priorizan lo lacrimoso de las emociones. De igual modo, Susacasa aparece emplazada en un lugar incomunicado para remarcar el aislamiento de Berta y su anacronismo, y Madrid es descrita para transmitir la hostil inhumanidad de la vida moderna frente a la indefensión de Berta. De hecho, un símbolo de esta modernidad, el tranvía, atropellará trágicamente su vida en el desenlace.

En cine, el expresionismo de proyectar en el exterior el estado emocional de los personajes o los rasgos de su personalidad se transfigura en la (altamente estetizada en el caso de Almodóvar) puesta en escena. Ésta incluye las casas (el piso de *Qué he hecho yo* refleja el ahogo económico de la clase baja; en *Hable con ella* el vínculo umbilical de Benigno con su madre lo retiene en el hogar familiar; la portería¹¹ donde pasó su infancia Becky acoge el arrepentimiento y la reconciliación con su hija; los cristales junto a la puerta fragmentan las figuras de Leo y Paco, y proyectan la imagen de su relación rota), los libros (apilados en primer plano en *La flor de mi secreto*, translucen la personalidad de Leo: Virginia Woolf, Djuna Barnes, Dorothy Parker, Edith Wharton...; *Las horas*, de M.Cunningham, nos remite a la exasperación de Benigno que

¹¹ La idea de Becky de despedirse en su antigua casa aparece también en *Volver* y en *La flor de mi secreto*. Esta costumbre de morir en el mismo lugar donde se nace está presente por ausencia en la muerte de Berta quien fallece en un lugar hostil y alejado de su hogar, lo cual añade tristeza a su desgracia.

desembocará en suicidio), las películas¹² (*Te querré siempre* es el film que Mateo y Lena ven enamorados en *Los abrazos rotos*; *Eva al desnudo* es un homenaje a las actrices en *Todo sobre mi madre*), los cuadros (*Dánae* de Tiziano, en *Carne trémula*, narra cómo Dánae no evita que Júpiter le arroje el polvo de oro entre las piernas, como Elena y Víctor; o *La Venus de Urbino*, del mismo pintor, que ensalza la voluptuosidad de Vera en *La piel que habito*), los objetos (los botines que expresan la angustia de Leo; el gazpacho y el teléfono roto que simbolizan la tristeza por la ruptura de Carmen Maura en *Mujeres al borde*; el soldadito pequeño en *Carne trémula* que describe el coraje luchador de Isabel, las fotos despedazadas de la vida previa a la ceguera de Mateo en *Los abrazos rotos*), etc. Otras veces no son elementos codificados sino directamente escenas que explicitan el sentir de los personajes como, por ejemplo, la manifestación de estudiantes que engulle con indiferencia el dolor de Leo en *La flor de mi secreto*, el sexo bajo las sábanas por el que Ernesto ahoga a Lena en *Los abrazos rotos*, las creencias de las mujeres que limpian sus propias lápidas en *Volver*, el cortometraje *El amante menguante* que refleja el enamoramiento de Benigno, o la metaficticia puesta en escena de *Un tranvía llamado deseo* dentro de *Todo sobre mi madre*.

Para cerrar esta sección, voy a referirme a las canciones. El dolor que siente Berta, calificado de “infinito” (Clarín, 1986: 59), se alivia cantando como si la melodía y la letra exorcizaran su mal. Significativamente, el contenido de la canción acompaña a su sentimentalidad romántica:

Se puso a canturrear una de aquellas baladas románticas que había aprendido en su inocente juventud, y que se complacía en recordar cuando no estaba demasiado triste, ni Sabel delante, ni cerca. En presencia de la criada, su vetusto sentimentalismo le daba vergüenza. [...] La letra, apenas pronunciada, era no menos sentimental que la música, y siempre se refería a grandes pasiones contrariadas o al reposo idílico de un amor pastoril y candoroso (Clarín, 1986: 62).

¹² En Clarín, también destaca la construcción de significados provenientes del teatro, como indica Ezama: “La intertextualidad mejor trabada es la teatral, muestra de una vocación teatral que asoma repetidamente en las novelas y cuentos clarinianos; podría decirse que Clarín construye la realidad de sus relatos *sub specie teatralis*” (Clarín, 2010: 21).

Además del uso habitual de la música extradiegética para ambientar las imágenes, Almodóvar introduce canciones de manera incidental en la banda sonora que definen las circunstancias de los personajes como, por ejemplo, el desamor de Leo que escucha “El último trago”, de Chavela Vargas en *La flor de mi secreto*; “Lo dudo” de Los Panchos que perfila los sentimientos de Pablo en *La ley del deseo*; o “Sufre como yo” de Albert Pla que en *Carne trémula* pone palabras a la ira de Víctor en la cárcel. En otras ocasiones, las canciones se escenifican. Es el caso de “Ne me quitte pas” en *La ley del deseo*, “Piensa en mí” de *Tacones lejanos*, “Cucurrucucú paloma” en *Hable con ella* o el tango *Volver* en versión aflamencada en la película del mismo título. Tanto la letra y el tono como la música exponen invariablemente el hondo penar que atraviesan los personajes.

5. EL AMPARO A LOS MÁS DÉBILES

Con el objetivo de involucrar emocionalmente al espectador, el melodrama, una especie de degradación de la tragedia, despliega fatalidades entre la vida y la muerte (con un grado prominente de sensacionalismo) en forma de enfermedades o accidentes que despiertan la sensibilidad en el espectador y producen una rápida identificación. En aras de esta misma empatía, el melodrama se alinea con los personajes indefensos, marginados o débiles.¹³

Justamente de esta forma empática se relaciona el narrador de *Doña Berta* con su protagonista, transmitiendo para ello una cercanía emocional hacia la anciana, víctima inocente de sus hermanos: “Los Rondaliegos se habían portado en este punto con la crueldad especial de los fanatismos que sacrifican a las abstracciones absolutas las realidades relativas que llegan a las entrañas” (Clarín, 1986: 59).

¹³ En Almodóvar hasta el más débil puede encontrar a otro más débil. El director tiene la habilidad de poner al espectador de parte del personaje en principio más reprobable. Al ya clásico ejemplo del violador Benigno en *Hable con ella*, podemos sumar el secuestrador de *Átame*. Cuando Marina le recrimina a Ricky haberla raptado, la cámara se centra en el dolor de Ricky que rompe a llorar a causa de los insultos de Marina. Mediante la victimización del personaje del “malo” se modifican las simpatías del espectador. Este proceso empático culminará con el enamoramiento de Marina.

En Almodóvar la inclusión de las minorías y la apelación al morbo (en su doble acepción de alteración de la salud y atracción hacia acontecimientos desagradables) están omnipresentes: las prostitutas y transexuales de *La ley del deseo* o *Todo sobre mi madre*, las enfermas en coma (*Hable con ella*), de sida (*Todo sobre mi madre*) o de cáncer (*Volver* y *Carne trémula*) y el invidente (*Los abrazos rotos*), así como los paralíticos (*Átame* o *Carne trémula*) o los muertos en accidente (*Los abrazos rotos*, *Todo sobre mi madre*). En *Doña Berta*, recordemos que la anciana protagonista sufre varias desgracias: la orfandad, la “viudedad” (sin marido), la “maternidad” (sin hijos) y la sordera; y que el pintor Valencia no pudo casarse con su amada porque “al volver por la primavera [...] la encontró muriendo tísica” (Clarín, 1986: 66).

A las enfermedades se añaden las violaciones (*La piel que habito*, *La mala educación*, *Kika*), los suicidios (*Hable con ella* o *La piel que habito*), los secuestros (por venganza en *La piel que habito* o por amor en *Átame*), las muertes o asesinatos (*Qué he hecho yo*, *Volver*, *Todo sobre mi madre*), la cárcel (*Tacones lejanos*, *Carne trémula*, *Hable con ella*) y la guerra (el padre del hijo de Berta y su hijo mueren en combate; en *La flor de mi secreto*, entre Paco y Leo también hay una guerra en la antigua Yugoslavia). Los ingredientes melodramáticos no siempre se activan tal cual sino que se adaptan a la imaginación almodovariana que eleva el grado de truculencia: el despecho se convierte en violencia (Ernesto Martel en *Los abrazos rotos*), el enamoramiento en secuestro (*Átame*), el odio en venganza patológica (la operación forzada de cambio de sexo en *La piel que habito* o el relato en *La ley del deseo* que comienza así: “Cuando la dejó uno de sus amantes, Laura corrió detrás de él, se cayó y se rompió un tobillo. Ella se hizo cortar la pierna diciendo que tenía gangrena para que el otro se sintiese culpable. Aun así su sed de venganza no estaba satisfecha”). En la novela se recalca con insistencia la sordera de la anciana, la palidez de su aspecto físico (“amarilla, por culpa de sus achaques”) (Clarín, 1986: 45) y el espeluznante accidente final, aplastada por los caballos en la vía pública.

El dramatismo de la enfermedad se realza también a través de la somatización de las emociones. Berta cae enferma justo después de vislumbrar a su hijo en el retrato que el pintor Valencia hizo de ella. Posteriormente, cuando cree reconocer de nuevo a su hijo en el cuadro del museo, se cae de la escalera desmayada y pasa dos días postrada

en la cama. A este respecto, Almodóvar (cuyos personajes también somatizan penas, como cuando Leo se derrumba en plena calle en *La flor de mi secreto*) traza una descripción de la protagonista de *Todo sobre mi madre* trasladable a la debilidad de Berta:

Manuela (Cecilia Roth) isn't sad: she's destroyed, as if she had been charred by a lightning bolt. She's not a woman who can be wounded; she's almost a zombie; she's debilitated, and nevertheless, when life rips her apart again, she doesn't know how to deny herself any longer and she ends up unleashing all of her love for her dead child (Willoquet-Maricondi, 2004: 135).

La última enfermedad representada es la enajenación.¹⁴ Desubicada en su propia casa, Berta consume su vejez y sus remordimientos a solas e incomprendida por los demás. Es entonces cuando se le impone enmendar el error de toda una vida:¹⁵ para darle a su hijo todo lo que no pudo darle, hipoteca sus bienes y se marcha Madrid con la disparatada intención de comprarle el cuadro al millonario, pese a la abierta descalificación de los habitantes de su comarca que la consideran loca. Incluso ella se dice a sí misma: “será que definitivamente me he vuelto loca; pero, mejor, así estoy más a gusto, así estoy menos inquieta” (Clarín, 1986: 77). Luego, se sugiere que el retratado en el lienzo no sea verdaderamente su hijo y, por tanto, que Berta esté proyectando su deseo sobre la figura. “La buena señora estaba loca, sin duda; pero no por eso su dolor era menos cierto” (Clarín, 1986: 102), dirá el millonario americano, la misma opinión que tienen algunas gentes de Madrid (la dueña de la pensión,

¹⁴ En las películas de Almodóvar se repiten los hospitales como escenario habitual. Psiquiátricos para enfermos mentales aparecen en *Mujeres al borde, Átame* y *La piel que habito*.

¹⁵ El respaldo final se lo da un extraño con el que Berta se topa en el bosque. En este encuentro resuena una cita del dramaturgo americano Tennessee Williams: “Whoever you are—I have always depended on the kindness of strangers” (Baym, 1994: 1869), palabras exactas que recita Huma en *Todo sobre mi madre*. Para Berta, el desconocido (que resultar ser el pintor Valencia) es esa persona que aparece como una casualidad favorable en un momento vital en que la necesita: un extraño que la trata con una amabilidad, empatía y sensibilidad nuevas para ella. Y de hecho el rumbo de su vida virará por completo tras la amistad con aquel hombre que rompe su aislamiento, alienta su sueño e impulsa su marcha a Madrid. Las coincidencias como recurso narrativo en el melodrama almodovariano son estudiadas por Kakoudaki.

el dueño del cuadro, los sirvientes del dueño, los trabajadores del museo y algunos transeúntes) que la ridiculizan o “la dejaban con la palabra en la boca” (Clarín, 1986: 90).

Mujeres perturbadas no escasean en la filmografía de Almodóvar. En *La piel que habito*, Marilia le explica a Vera que sus hijos Zeca y Robert están los dos locos, pese a tener padres muy diferentes: “la culpa es mía: llevo la locura en mis entrañas”. Lucía se enajenó en *Mujeres al borde* tras las continuas infidelidades de su marido. La madre del juez en *Tacones lejanos* está tan trastornada que lleva diez años sin salir de su habitación. Según Almodóvar, el proyecto original de *La flor de mi secreto* incluía el aislamiento de una madre viuda y su miedo a la locura, experiencia verdadera de su madre que el director trasplantó al personaje que interpreta Chus Lampreave (Almodóvar, 1995b: 161-2). En esta película, el enloquecimiento de Leo es sinónimo de una vulnerabilidad que la desquicia: “Me estoy volviendo loca”, dice. “No puedes seguir tan frágil” le había dicho su amiga Betty, quien alude a uno de los sustratos discursivos del melodrama, la defensa de los débiles: “El dolor y el miedo justifican cualquier reacción”. Durante la lectura de un libro de Djuna Barnes, Leo hace la siguiente anotación: “Indefensa frente al acecho de la locura”, propia de alguien emocionalmente trastornado y a la deriva. Como acertadamente le dice su madre, está sola como “como vaca sin cencerro”, desorientada y entristecida igual que Berta en Madrid.

6. PESO DEL PASADO SOBRE EL PRESENTE

La palabra “zombie”,¹⁶ usada en la cita de la página anterior, pone de relieve el peso del pasado (muerto) sobre el presente (vivo) de los personajes del melodrama, en general, y sobre Manuela y Berta en particular. Así se refiere Almodóvar a la primera: “When you set a character like Cecilia in motion, since she is looking for someone and

¹⁶ En *Átame* Marina mira la película *La noche de los muertos vivientes* en televisión. Antes, en la sala de montaje, Máximo no distingue entre las películas de terror y las de amor: “se confunden”. En la puerta, cuelga un cartel de *Invasion of the Body Snatchers* traducida en Argentina como *Muertos vivos*. La sinopsis de la última novela de Amanda Gris en *La flor de mi secreto* describe “una gente que vive en un barrio miserable, sin trabajo, jubilados prematuros, auténticos muertos vivientes”. (Almodóvar, 1995a)

is so desperate that she will look for anything... What I mean is that the character is a kind of living dead, looking for someone, vaguely, wandering ...” (Willoquet-Maricondi, 2004: 143). Otros ejemplos de muertos en vida destacan en el arranque de *La flor de mi secreto* a través de la metáfora de la muerte cerebral¹⁷ (descriptiva de la situación de Leo, quien revive tras su intento de suicidio), en *Hable con ella* en el coma irreversible de Alicia y Lydia (aunque al final la primera revive), en el cadáver que resucita en *Kika*, en la muerte preludiada de Clara en *Carne trémula* (“Llevo media hora por el cementerio dando vueltas como una zombie”) (Almodóvar, 1997) y, por último, en *Volver*, los fantasmas que regresan a la vida para arreglar conflictos emocionales irresueltos.

En cuanto a Berta, la angustia que no deja de atormentarle obedece a varios motivos: por un lado, las muertes de su amado y su hijo,¹⁸ que la anclan emocionalmente al pasado revivido por un presente “entre olvidos y recuerdos” (Clarín, 1986: 74); y por otro, su soledad impuesta como castigo por sus hermanos que la aislaron y nunca la perdonaron. Todo ello la convierte en una muerta en vida que no se reconoce a sí misma. Irónicamente, cumplir su voluntad no pondrá fin al conflicto sino a su vida: en Madrid, descrito su cabello con el color ceniza (Clarín, 1986: 107) y su apariencia como una muerta en vida, una momia (Clarín, 1986: 61), el desenlace aciago se anuncia desde el inicio: “Muchos transeúntes la habían salvado de graves peligros, sacándola de entre los pies de los caballos o las ruedas de los coches” (Clarín, 1986: 89) lo que convierte su estancia en la capital en un barroco irse muriendo.

CONCLUSIÓN

En 2009, Pedro Almodóvar aún mantenía el interés en el proyecto de llevar a la gran pantalla la adaptación de *Doña Berta* como se puede ver en el póster de la (¿futura?) película que decora el despacho de Mateo Blanco, protagonista de *Los abrazos rotos*.

¹⁷ La escena de la donación de *La flor de mi secreto* se repite en *Todo sobre mi madre*: el hijo está muerto pero sus órganos están vivos (y pueden salvar a otra persona), distinción que la madre no asimila.

¹⁸ Puesto que nunca llegó a conocerlo y dada su influencia sobre ella, el hijo actúa como un fantasma.

Si su cine pudiera reducirse a un tema primordial éste sería indefectiblemente el amor, la misma relación humana básica que, en sus distintas formas, Clarín representa en su literatura de acuerdo con López: “Desde el amor conyugal y maternal a la amistad, la fraternidad y la comprensión, todas las manifestaciones de amor son defendidas por Clarín como la más perfecta encarnación del vitalismo por el que aboga” (Clarín, 1994: 271). Ha sido el propósito de este artículo señalar que el tratamiento melodramático común adquiere centralidad en la ficción de ambos autores a partir de la preponderancia de los sentimientos de los personajes y de sus conflictos amorosos, un registro lingüístico de emotividad exagerada, algunas concesiones al sensacionalismo, una defensa de los personajes más débiles, una instrumentalización de la empatía para conectar con el receptor, el espacio, el pasado, los secretos y la ficción como atributos de los personajes y, finalmente, una perspectiva femenina con una presencia titánica de la figura de la madre.¹⁹

BIBLIOGRAFÍA

- Almodóvar, Pedro (2009), *Los abrazos rotos*, El Deseo S.A.
 — (1984), *¿Qué he hecho yo para merecer esto?*, El Deseo S.A.
 — (1987), *La ley del deseo*, El Deseo S.A.
 — (1988), *Mujeres al borde de un ataque de nervios*, El Deseo S.A.
 — (1990), *¡Átame!*, El Deseo S.A.
 — (1991), *Tacones lejanos*, El Deseo S.A.
 — (1993), *Kika*, El Deseo S.A.
 — (1995a), *La flor de mi secreto*, El Deseo S.A.
 — (1995b), *La flor de mi secreto*, Barcelona, Plaza y Janés.
 — (1995c), "Entrevista" en *Clubcultura.com*,
http://www.clubcultura.com/clubcine/clubcineastas/almodovar/esp/peli_flor5.htm (31.07.2015).
 — (1997), *Carne trémula*, El Deseo S.A.
 — (1999), *Todo sobre mi madre*, El Deseo S.A.

¹⁹ Quisiera agradecer sinceramente a David K. Herzberger su apoyo en la elaboración de este trabajo.

- (2001), “Pedro Almodovar nos presenta "Hable con ella"...y sus lecturas favoritas” en *Revista Literaturas.com*, http://www.literaturas.com/especial_literatura_y_cine_toma1almodovar.htm (31.07.2015).
- (2002), *Hable con ella*, El Deseo S.A.
- (2004), *La mala educación*, El Deseo S.A.
- (2006), *Volver*, El Deseo S.A.
- (2011), *La piel que habito*, El Deseo S.A.
- Allinson, Mark (2001), *A Spanish Labyrinth. The films of Pedro Almodóvar*, London, I.B.Tauris.
- Baym, Nina (1994), *The Norton Anthology of American Literature*, 2, New York, Norton.
- Clarín, Leopoldo Alas (1986), *Relatos breves*, Madrid, Castalia.
- (1994), *Cuentos*, ed. Ricardo López, Instituto de Estudios Zamoranos, C.S.I.C.
- (1973), *Cuentos morales*, Madrid, Alianza Editorial.
- (2010), *¡Adiós, Cordera! y otros cuentos*, ed. Ángeles Ezama, Barcelona, Crítica.
- Gallo, Maria Rosso (2001), *El narrador y el personaje en el mundo de Leopoldo Alas "Clarín"*, Alessandria, Edizioni dell'Orso.
- Gledhill, Christine (1987), *Home is where the heart is: Studies in melodrama and the woman's film*, London, BFI Pub.
- Kakoudaki, Despina (2009), “Intimate Strangers: Melodrama and Coincidence in Talk to Her” en Bradley S. Epps *et al.*, *All about Almodovar. A passion for cinema*, Minneapolis, University of Minnesota Press, pp. 193-238.
- Kinder, Marsha (2013), “Re-voicements and Reverberations in Almodóvar's Macro-Melodrama”, en Marvin D'Lugo *et al.*, *A Companion to Pedro Almodóvar*, Malden, MA, John Wiley & Sons, pp. 281-304.
- Matthews, P. (1996), “The flower of my secret”, *Sight and Sound*, 6, p. 40.
- “Melodrama”, *Diccionario de la Real Academia de la lengua española*, 22nd ed., 2001, <http://dle.rae.es/?id=OqF3it9> (4.3.2016).
- Pillado-Miller, Margarita (1996), “Entre el capricho y la obligación: el efecto realidad en “La flor de mi secreto”, de Pedro Almodóvar”, *Moenia. Revista lucense de lingüística e literatura*, 2, pp. 327-36.

- Ríos de García Lorca, Laura de los (1965), *Los cuentos de Clarín: proyección de una vida*, Madrid, Ed. de la Revista de Occidente.
- Rooney, D. (1992), "The flower of my secret", *Variety* 360, p. 92.
- Smith, J. L. (1973), *Melodrama*, London, Methuen.
- Triana-Toribio, Nuria (1996), "Almodóvar's Melodramatic Mise-en-scène: Madrid as a Setting for Melodrama", *Bulletin of Hispanic Studies*, 73.2, pp. 179-90.
- Vernon, Kathleen M. and Barbara Morris (eds.) (1995), *Post-Franco, postmodern: the films of Pedro Almodóvar*, Westport, Conn., Greenwood Press.
- Vicinus, Martha (1981), "Helpless and Unfriended: Nineteenth-Century Domestic Melodrama", *New Literary History*, 13.1 Autumn, pp. 127-43.
- Walker, Lesley Heins (1998), "What did I do to deserve this? The "Mother" in the films of Pedro Almodóvar", en Jenaro Talens *et al.*, *Modes of representation in Spanish Cinema*, Minneapolis, UP of Minnesota, pp. 273-88.
- Willoquet-Maricondi, Paula (ed) (2004), *Pedro Almodóvar: interviews*, Jackson, UP of Mississippi.