

Fernando Vallejo y Pedro Almodóvar: notas para un estudio comparativo

*Jorgelina Corbatta**

Wayne State University, Detroit (Michigan)

Recibido 15 de abril de 2008. Aceptado: 19 de mayo de 2008

Resumen: El objetivo del artículo es establecer un paralelo entre el escritor colombiano Fernando Vallejo y el cineasta español Pedro Almodóvar mediante el análisis de aspectos ideológicos semejantes (respecto del lugar de origen, la patria, la familia, Dios y la ficcionalización de elementos autobiográficos), y divergentes (la actitud respecto del hombre y la mujer) a la vez que se estudian las diferentes estrategias narrativas utilizadas para presentarlos.

Descriptor: autobiografía, región y país de origen, familia, religión, salud, sexualidad, política, transgresión, parodia, farsa, humor, hombre/mujer.

Abstract: The objective of the article is to establish a parallelism between the Colombian writer Fernando Vallejo and the Spanish filmmaker Pedro Almodóvar by analyzing similar ideological approaches (related to their native place, the fictionalization of autobiography, their feeling towards their country, family and God) and their dissidence towards women and men. It also studies the narrative strategies developed in their work.

Key words: autobiography, country, family, religion, health, sexuality, politics, transgression, parody, farce, humor, men/women.

A Betty Davis, Gena Rowlands, Romy Schneider... A todas las actrices que han hecho de actrices. A todas las mujeres que actúan. A todos los hombres que actúan y se convierten en mujeres. A todas las personas que quieren ser madres. A mi madre.

Pedro Almodóvar, dedicatoria de *Todo sobre mi madre* (1999)

* Licenciada y Profesora en Letras, Universidad Nacional del Sur. Master y Ph.D Universidad de Pittsburgh. Profesora del Departamento de Lenguas Romances, Wayne State University, Detroit (Michigan), USA, desde 1988. El presente artículo forma parte de la investigación Aspectos ideológicos y divergentes en la narrativa y el cine Iberoamericano.

Pero de mi casa digo? Pendejo! Cuánto hacia que ya no era mi casa, desde que papi se murió, y por eso el polvo, porque desde que él faltó ya nadie la barría. La Loca había perdido con su muerte más que un marido a su sirvienta, la única que le duró. Medio siglo le duró, lo que se dice rápido. Ellos eran el espejo del amor, el sol de la felicidad, el matrimonio perfecto. Nueve hijos fabricaron en los primeros veinte años mientras les funcionó la máquina, para la mayor Gloria de Dios y de la patria. Cuál Dios, cuál patria! Pendejos! Dios no existe y si existe es un cerdo y Colombia un matadero.

Fernando Vallejo, *El desbarrancadero* (2003)

I

Por qué comparar la obra de un cineasta español manchego (que también es escritor de la mayoría de los guiones que dirige) con la narrativa de un escritor colombiano, *paisa* para más datos? Porque en estos tiempos de globalización y postmodernismo me atraen varios aspectos que Pedro Almodóvar (1949) y Fernando Vallejo (1942) tienen en común. Veo en ambos una actitud semejante en el uso de la autobiografía, en su fidelidad crítica a la región y país de origen y en su cuestionamiento de costumbres y valores tradicionales: la familia, la religión, la salud y la sexualidad, la política. Junto a una transgresión constante a todo nivel, los une también el gusto por la parodia, la farsa y el humor (tremendista y corrosivo en Vallejo, comprensivo y absurdo en Almodóvar).

Hay sin embargo un aspecto que los diferencia: es el de la representación de la figura de la madre (y de su contrapartida: el padre) y su repercusión en la construcción de la sexualidad de sus personajes. En tanto que en Almodóvar se da una predilección por las mujeres —cuya comprensión/identificación y casi adoración va *in crescendo* en sus últimos films¹, en Vallejo la mujer encarna todos los pecados capitales, sintetizados en su capacidad reproductora (de hijos, de ignorancia, de avaricia y de abusos de toda clase). Esta diferencia determina la proliferación, y comprensiva descripción, de una diversidad de mujeres en las películas de Almodóvar. Tenemos la fatigada y víctima ama de casa (*Que he hecho yo para merecer esto*); la madre abnegada (*Carne trémula, Todo sobre mi madre*); la amante abandonada (*Mujeres al borde del ataque de nervios, La flor de mi secreto*); la *travesti* complaciente (*Todo sobre mi madre*); la mujer inocente (*Kika*)

1 Ver el artículo de Daniel Mendelsohn, "The Women of Pedro Almodóvar."

o la mujer enferma y postrada (*Habla con ella*) en clara oposición con las escasas figuras masculinas que pronto desaparecen —ya sea por olvido, homicidio y/o suicidio, cárcel u otros dispositivos que ponen en evidencia su falta de importancia. En la obra de Vallejo, por el contrario, predominan las figuras y modelos masculinos (el padre y el hermano enfermo de sida en *El desbarrancadero*, el protagonista y los sicarios en *La virgen de los sicarios*, las ‘bellezas’ que seducen al narrador y a sus amigos, los escritores colombianos en *La rambla paralela*, otros hermanos, etc).

En el prólogo a *Patty Diphusa y otros textos* (1991) Almodóvar caracteriza a Patty [su alter ego] como su personaje favorito —tierna y grotesca, envidiosa y narcicista, amiga de todos y de todos los placeres, que ve siempre el lado positivo de las cosas. Por su parte, en el primer epígrafe de este apartado vemos la dedicatoria de Almodóvar de *Todo sobre mi madre* en donde expresa su concepción del género sexual (como rol social y como actuación) a la vez que rinde homenaje a la maternidad en general y a su madre en particular. Vallejo, en cambio, sigue fiel al rol del macho tradicional (hetero u homosexual) interesado en acostarse con jóvenes bellos, en permanente enfrentamiento con figuras de poder a las que maldice constantemente, y para quien su madre es *la Loca* que les ha empozoñado la vida, siendo la causante de todas las desgracias (familiares, nacionales, planetarias). Abordar un estudio comparativo de las semejanzas y diferencias apuntadas en cuanto a la construcción de la sexualidad y de los roles sexuales, en relación con las coordenadas biográficas y socio-culturales en las que se inscriben las obras respectivas, es el objetivo del presente trabajo.

II

Vidas paralelas: apuntes biográficos de Vallejo y Almodóvar

Hijo legítimo del ex senador de la república, ex ministro de desarrollo, ex miembro de la constituyente de Colombia, ex presidente del Directorio Conservador de Antioquia, ex secretario de gobierno, director del periódico *El Poder* y abogado conservador Aníbal Vallejo Alvarez. Nació y creció en la ciudad de Medellín. Aficionado a la música, llegó a ser un pianista excelente. Es remarcable su gusto por Mozart, Gluck y Richard Strauss. Sin embargo, se licenció en Biología. Viajó por Europa para estudiar cine en Italia, en Cinecittá. Como cineasta, ha escrito y dirigido en México dos películas sobre la violencia en Colombia: *Crónica roja* (1977) y *En la tormenta* (1980). (Citado por *Wikipedia*).

Pedro Almodóvar nació en La Mancha en los años cincuenta. Era la época de la Guerra fría, del mambo, de Balenciaga, de la Guerra de Corea, de la rebelión húngara, de la muerte de Stalin, etc. Pero ninguno de estos acontecimientos se notó en lo más mínimo en la Calzada de Calatrava, el pueblito donde nació. Almodóvar miró a su alrededor y no le gustó lo que vió. Se sintió como un astronauta en la corte del rey Arturo (Strauss, 22).

O en la postmoderna biografía en 'key words' de María Antonia García de León:

Manchego	cultura rural
Curas	cultura religiosa
Autodidacta	cultura urbana
Telefónica	empleado
Bolero	su educación sentimental
Moda/movida	coyuntura y contexto social urbano
Escandalo/éxito	cultura publicitaria
Singular/atípico/diferente	resultado de todo lo anterior. (25-26)

Vallejo y Almodóvar provienen de diferente clase social (Almodóvar es de origen humilde, clase media baja con un padre arriero), pero tienen en común un origen rural/urbano, una intensa educación religiosa temprana –de la que luego han de renegar–, una actitud crítica ante todo lo que los rodea y, en especial, una constante investigación de la sexualidad. También hay en los dos una voluntad autobiográfica, más o menos velada, a lo largo de sus obras respectivas.

Vallejo, en *Los días azules* (1985), lleva a cabo un recuento de los principales acontecimientos de su infancia transcurrida entre la finca de sus abuelos y el barrio de Boston en Medellín. Su adolescencia en Medellín y Bogotá, con sus incursiones en la homosexualidad y en la droga aparecen en *El fuego secreto* (1987), mientras que en las obras siguientes, *Los caminos a Roma* (1988) y *Años de indulgencia* (1989), cuenta su vida en varias ciudades de Europa y en New York. En *Entre fantasmas* (1993) narra su estancia en México en donde reside desde 1971 habiéndose hecho recientemente ciudadano mexicano.

Almodóvar ha rescatado a menudo su lugar de origen y usa a su madre como símbolo de ese lugar y esa cultura. El Madrid de sus películas, por su parte, recrea lo que ha dado en llamarse "La Movida" o el *destape*, tras la represión franquista, con el uso indiscriminado y voraz de droga y sexo. Su propia experiencia musical durante ese período aparece en su actuación

con Fabio McNamara en *Luci, Pepi y las chicas del montón* (1979-1980) y, también, en *Laberinto de pasiones* (1982) en donde el director de cine opera como su doble. En las conversaciones con Strauss, Almodóvar menciona de qué modo ser un director de cine influye en la vida personal: “[...] como director no permite que las cosas sean como son sino que las impone, las dirige, las crea y se las inventa. Es decir, que se convierte casi en el creador de su propia vida. *Esto, que es una deformación profesional, es algo que siento muchas veces*” (84, el énfasis es mío). Otros dobles suyos: el niño cantor seducido por el sacerdote y el joven ya crecido que busca ajustar cuentas por ese acto en *La mala educación* (2004) o la contrapartida paródica del mundo religioso y del convento en *Entre tinieblas* (1983).² Almodóvar ha dicho a menudo que ni Franco, ni el Papa, ni toda la jerarquía eclesiástica lo impresionan o lo han marcado: “No me siento afectado por todas las barbaridades que dice Juan Pablo II” (Vidal, 91). Por otra parte su gusto por el bolero, el pop y el camp, las actrices de Hollywood y la frivolidad femenina son parte de un imaginario que se desborda en vestidos, zapatos, maquillaje como un modo de expresión de su lado femenino.³ A su modo, deliberadamente frívolo, Patty lo explica así: “Si has tenido la GRAN IDEA de ESCRIBIR TUS MEMORIAS, sin otra pretensión que demostrar que también tienes máquina de escribir, y esas memorias son alegres, desvergonzadas, frívolas, ingeniosas, etc., y ponen de moda la alegría, la desvergüenza, la frivolidad y el ingenio, una no tiene la culpa de eso” (87).

III

El terruño y la nación Pasado, presente y futuro

A pesar de que tanto Vallejo como Almodóvar han andado bastante por el mundo y, aunque el primero vive desde hace mucho tiempo fuera de Co-

2 La crítica ha señalado a menudo la presencia de elementos autobiográficos en *La Mala Educación*: la escuela parroquial en Extremadura a la que asisten Ignacio y Enrique, la presencia del padre Manolo y su artera seducción de Ignacio y posterior expulsión de Enrique, el don del canto de Ignacio manipulado por el cura, etc.

3 Ese universo femenino que lo fascina se hace presente en el vestuario diseñado por José María Cossío en *Matador* (1986), *La ley del deseo* (1987), *Mujeres al borde un ataque de nervios* (1988), *Atome* (1989), *Tacones lejanos* (1991), *Kika* (1993), *Carne trémula* (1997) y *Todo sobre mi madre* (1999) y que ha de incluir también Armani y Chanel en *Tacones lejanos* y a Jean Paul Gaultier en *Kika* y *La mala educación*.

lombia (Europa y actualmente en México), persiste en ambos la ligazón con el terruño —Antioquia y La Mancha, respectivamente— y con el país de origen: Colombia (representada también por Bogotá) y España, especialmente Madrid y también Barcelona. En Vallejo toma la forma de una constante recuperación del pasado mediante una memoria a menudo elegíaca y nostálgica que idealiza el pasado y reniega del presente. En *La virgen de los sicarios* las caminatas del narrador con su amante, por las calles de Medellín y las veredas circundantes, así como la peregrinación que llevan a cabo por las diferentes iglesias de la ciudad, constituyen intentos frustrados y dolorosos de recuperar un pasado urbano, familiar y personal.

Y la nostalgia de lo pasado, de lo vivido, de lo soñado me iba suavizando el ceño. Y por sobre las ruinas del Bombay presente, el casco de lo que fue, en una nube desflecada, rompiendo un cielo brumoso, me iba retrocediendo a mi infancia hasta que volvía a ser niño y a salir el sol, y me veía abajo por esa carretera una tarde, corriendo con mis hermanos. Y felices, inconscientes, despilfarrando el chorro de nuestras vidas pasábamos frente al Bombay persiguiendo un globo. Con su aguja gruesa una vitrola en la cantina tocaba un disco rayado: “Un amor que se me fue, otro amor que me olvidó, por el mundo yo voy penando. Amorcito quién te arrullará, pobrecito que perdió su nido, sin hallar abrigo muy solito va. Caminar y caminar, ya comienza a oscurecer y la tarde se va ocultando [...]”

Y los ojos se me encharcaban de lágrimas mientras dejando atrás ese Bombay, para siempre, volvía a soñar a tumbos, en mi corazón rayado, ese “Senderito de amor” que oí de niño en esa cantina por primera vez esa tarde. [...] Wilmar no lo podía entender, no lo podía creer. Que alguien llorara porque el tiempo pasa... Al Diablo con la bomba de Bombay y los recuerdos! —me dije secándome las lágrimas. Que venga lo que venga, lo que sea, aunque sea el matadero del presente. Todo menos volver atrás!”. (113-4).

Mi hermano el alcalde (1980) se abre con la descripción de un lugar paradisíaco: “Perdido en las montañas de Antioquia hay un pueblo que se llama Támesis, como el río de Londres. Sí, como el río, pero en bonito”. Y a continuación el narrador precisa: “El río, si les digo la verdad y bien que lo conozco, se me hace triste y monótono [...]. El pueblo, en cambio, es alegre y parrandero. Nació ayer y aún no ha perdido la fe ni la esperanza” (7).

La novela toda es un canto a ese pasado infantil y familiar, en la finca paterna que tiene ahora como protagonista a su hermano Carlos, el alcalde

del pueblo. Pero ese pasado y ese paraíso se van descomponiendo como resultado del idealismo de su hermano en contraste con las eternas taras que aquejan a Colombia (la deshonestidad, el clientelismo, la ignorancia, el alcoholismo, la rapacería, el oportunismo). En medio del humor desopilante de la primera parte, en la que la honradez fundamental heredada del padre va marcando las acciones de su hermano, familiares y allegados, Vallejo recupera rasgos que definen a Colombia—la producción de café y cocaína, la violencia, la lenta desaparición de las viejas fincas pertenecientes a familias arraigadas en la zona, el campesino con su carriel, la guerilla y los paramilitares. Como consecuencia de todos esos factores, el paraíso que su hermano hace ingresar en el internet (“doble u, doble u, doble u, punto, paraíso, punto, támesis, punto, com. No necesita marcar más. Incluso si quita la doble u, no importa. Pero no le vaya a quitar los puntos ni el paraíso”, 113) se va desmoronando y lo que queda es un sentimiento de derrota e impotencia ante un tiempo que se mueve en círculo: “Colombia, mamita, no vas para ninguna parte. Eres un sueño vano, las ruinas de nada, un Támesis grande” (162).⁴

Por su parte, en *La rambla paralela* (2002) hay dos ciudades que corren a la par. Una es Barcelona, y su rambla, adonde el escritor ha llegado para la feria del libro y la otra es la calle Junín de su ciudad natal, Medellín: “El Café de la Opera de la Rambla se le hacía un buen mirador. Casi tan bueno como lo fuera en sus tiempos de gloria el Versailles de Junín, que quedaba frente al Metropol, que lindaba con el Miami, que daba al parque” (23). Ese pasado urbano, junto con el rural de la finca paterna donde resplandece la figura omnipresente de la abuela, se introduce y convive con el presente de su estancia en Barcelona (“como un fantasma más en medio de fantasmas”, 27) en tanto compara hábitos, temperaturas, formas y modos del lenguaje, el mar y la montaña. Como es habitual en Vallejo, la nostalgia no empaña la crítica feroz de sus compatriotas a los que califica de deshonestos, borrachos, envidiosos. Establecido el paralelo, el narrador se pregunta “A quién le importaba Colombia la desdichada en España la feliz?” (68). Esa España post-franquista que, en la descripción de Vallejo, coincide en parte con la que a menudo Almodóvar ha hecho de la *movida*: “Diagnóstico exacto, esa noche tampoco van a dejar dormir. Desde hacía

4 Imposible no recordar la famosa afirmación de Ursula, acerca del tiempo dando vueltas en círculo, en *Cien años de soledad*.

años ni dormían ni dejaban dormir, instalados como estaban en una sola y continua fiesta celebrando la muerte de Franco” (64-5).

Ese es —decía— el ambiente y la fiesta constante de las primeras películas de Almodóvar, empezando con *Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón* (1980) hasta *Mujeres al borde un ataque de nervios* (1987) en las que *la fiesta y el cambio* constituyen rasgos distintivos. Según las palabras introductorias a *Pedro Almodóvar, La otra España Cañí*, “Para el espectador extranjero, Almodóvar sugiere la transición reciente de España, es decir resucita un eterno sueño del hombre: *la posibilidad de cambiar*” (16-7, mi énfasis). Tiempo circular frente a cambio y transformación será entonces uno de los rasgos que diferencian el mundo creado por el escritor colombiano, en oposición al del director español.

La Mancha, vinculada en especial con madres y abuelas, es una presencia recurrente en los films de Almodóvar (su propia madre en la televisión en *Kika*, la abuela en *Qué he hecho yo para merecer esto?*, la vuelta al pueblo de la protagonista con su madre en *La flor de mi secreto* y en *Volver*). En la entrevista con Strauss, refiriéndose a los decorados de sus films, Almodóvar explica que en *Kika* la elección del decorado correspondiente al programa literario en el que su madre actúa como entrevistadora tuvo como base *elementos relacionados* con la experiencia de ella en su propio terruño: “Fuimos a La Mancha, [...], para sacar fotos de las fachadas de las casa típicas de la región. Hicimos posters inmensos con ellas para cubrir los muros del decorado [...], pusimos una mesa camilla como las que había en casa de mi abuela y, sobre la mesa, productos de la tierra, chorizo y queso manchego en una gran pila de libros” (154-5).

Sin embargo, la ubicación espacial de sus films es sobre todo Madrid y, más recientemente, también Barcelona. Es la Madrid de los años 80, en plena *movida* tras la muerte de Franco, escenario a menudo comparado con el de Andy Warhol en New York.⁵ Una ciudad en la que prolifera la

5 En el prólogo a *Patty Diphusa* Almodóvar introduce una anécdota recurrente: “Siempre me presentaban como el Warhol español, a la quinta vez (en casa de los March) me preguntó por qué yo era el Warhol español. Porque no se les ocurre otro modo de presentarme, le dije. A simple vista no nos parecemos, me dijo. El lucía su famoso pelucón platino y yo mi natural melena negro azabache. Debe de ser porque en mis películas yo también saco travesties y drogadictos, le contesté avergonzado, consciente de que la conversación y mi papel en ella eran bastante ridículos” (9). Al respecto Almodóvar ha reiterado la semejanza de su grupo con la factoría Warhol y la de Patty con Edie Segwick: “Cuando leí las memorias de Edie Segwick comprendí hasta qué punto diez años después ciertos círculos de Madrid eran idénticos a ciertos círculos de Nueva York. Círculos viciosos y sin salida, se entiende” (8).

droga, el sexo, el destape, la iconoclasia y lo cosmopolita en oposición —como señala Alejandro Yarza— al ‘repertorio mítico e iconográfico’ de la era franquista, constituido por la figura del torero y el legionario junto a una visión idealizada de Andalucía: “El *camp* va al *Rastro*, por así decirlo, para reciclar la *ropa usada de la historia*” (17). Una ciudad cosmopolita porque se la quiere ‘centro del mundo’, en plena ebullición pero, a la vez, capaz de ser el asiento de un discurso político paródico de los valores fascistas de patria, dios y familia del período franquista. En el apartado “Venir a Madrid” (*Patty Diphusa*) leemos: “Crecí, gocé, sufrí, engordé y me desarrollé en Madrid. Y muchas de estas cosas las realicé al mismo ritmo que la ciudad. Mi vida y mis películas están ligadas a Madrid como las dos cara de una moneda” (108).

IV

Patria, dios y familia

Tanto Vallejo como Almodóvar asistieron a colegios religiosos y vivieron con intensidad la experiencia del catolicismo en la infancia para transformarse luego en incrédulos. En la obra de ambos hay el mismo afán desacralizador de la iglesia aunque con métodos muy diferentes. Vallejo denosta del Papa, las misas, la Iglesia católica en forma reiterada y se define a sí mismo como irreligioso, anticlerical, ateo, incrédulo, impío, mataduras, escupehostias, irreverente, indiferente, impenitente, reincidente, laico, jacobino, volteriano, anticatólico, antiapostólico, y así sigue enumerando actitudes contestarias y réprobas (*La rambla paralela*, 79). En su gusto por la exageración y el dramatismo combina pares de opuestos, tal como aparece en *La virgen de los sicarios* en donde destaca la peculiar religiosidad de los jóvenes asesinos que van en peregrinación a las iglesias para trenzarse en lucha armada (“se estaban dando plomo a lo loco estos dos combos ‘por cuestiones territoriales’”, 58). Y son esos mismos sicarios los que se encomiendan a la virgen para que los proteja (“Dicen los sociólogos que los sicarios le piden a María Auxiliadora que no les vaya a fallar, que les afine la puntería cuando disparen y que les salga bien el negocio”, 17), usan escapularios (“uno en el cuello, otro en el antebrazo, otro en el tobillo”) y ‘rezan las balas’. Mediante una mezcla ritual y trivial (de receta de cocina), Vallejo describe esa contradicción:

Las balas rezadas se preparan así: Pónganse seis balas en una cacerola previamente calentada hasta el rojo vivo en parrilla eléctrica. Espol-

voréense luego en agua bendita obtenida de la pila de una iglesia, o suministrada garantizada, por la parroquia de San Judas Tadeo, barrio de Castilla, comuna noroccidental. El agua, bendita o no, se vaporiza por el calor violento, y mientras tanto va rezando el que las reza con la fe del carbonero: 'Por la gracia de San Judas Tadeo /.../ que estas balas de esta suerte consagrada den en el blanco sin fallar, y que no sufra el difunto (74).

Entre los numerosos blancos de la ira del narrador hay un cardenal afeminado de Medellín, un travesti que intentó vender al famoso narcotraficante Pablo Escobar tierras de la curia para comprarse joyas: "Yo me lo imaginaba poniéndoselas ante un espejo de cristal de roca renacentista para irse luego a divisar, todo enjoyado, a la ciudad santa desde Villa Borghese" (81). Pero el blanco contra el que Vallejo se yergue encarnizado y obsesivo es el Papa Juan Pablo II: "esta alimaña, gusano blanco viscoso, tortuoso, engañoso. Ay, zapaticos blancos, medicitas blancas, sotanita blanca, capita pluvial blanca, solideíto blanco! No te da vergüenza, viejo marica, andar todo el tiempo travestido como si fueras a un desfile gay?" (*El desbarrancadero*, 49). Ese Papa que se opone al uso de condones para prevenir el sida, que niega el aborto y el control de la natalidad a mujeres que traen hijos al mundo sin tener cómo mantenerlos, que se rodea de lujo y manjares mientras que más de la mitad de la humanidad se muere de hambre. En su "Obituario de Karol Wojtyla" lo acusa de insensibilidad hacia los animales, complicidad en su silencio con el terrorismo internacional, legitimación de tiranos, devaluación de la santidad a la vez que lo califica de fatuo e ignorante.

En los films de Almodóvar la religión está a menudo presente, sobre todo en su aspecto icónico *kitsch* (por ejemplo el árbol de mayo frente al que se postran Carmen Maura y la niña para pedir milagros en *La ley del deseo* o la flagelación de los cuerpos masculinos en Semana Santa entre los que se esconde un escapado de la cárcel en *Kika*) o como culpa y castigo en el personaje de la madre de Antonio Banderas en *Matador*, la que representa —en palabras del director— "lo peor de la educación religiosa en España".⁶ En cambio en *Entre*

6 "La otra madre, que es la de Antonio Banderas, interpretada por Julieta Serrano, representa para mí lo peor de España: una madre castradora, el origen de toda la psicología del hijo, es decir, que representa lo peor de la educación religiosa en España. Es una madre que crea en el hijo ese complejo de absoluta culpabilidad y que lo juzga y acusa continuamente. Nosotros estamos educados en la culpabilidad y en el miedo al castigo, sobre todo al gran castigo, al del infierno." (Strauss, 70).

tinieblas, donde cuenta la vida de unas monjas en el interior de un convento (monjas que comercian, usan cocaína, escriben novelas rosa, se enamoran), la religión es, sobre todo, compasión y ayuda al extraviado. En una escena aparece una cantante de *night club* llegando al convento en busca de refugio y se la presenta enmarcada en un halo de luz como si fuera una *Anunciación* en tanto que la madre superiora va a su encuentro como si se tratara de una oveja descarriada en busca de perdón. Otra película cuyo foco es la religión católica, y que se ha visto autobiográfica, es *La mala educación*. En la entrevista con Vidal, Almodóvar califica de *totalmente autobiográfica* la mencionada secuencia de la canción que canta Yolanda en la fiesta de cumpleaños de la madre superiora en *Entre tinieblas* y su descripción del referente real coincide, puntualmente, con la escena del niño cantando en *La Mala educación*. Con su típico agríndice sentido del humor remata diciendo: “Yolanda es mucho más cínica con la madre superiora que yo con el director de mi colegio, pero es que ella hace de cantante de cabaret, con mucho pasado, y yo, en aquella época sólo tenía diez años y no sabía nada de la vida” (90).

Aparte de la irreverencia y transgresión respecto de la religión y la Iglesia católica, Vallejo y Almodóvar exhiben total falta de respeto por la ley y las instituciones. Recordemos la proliferación de policías en Almodovar vistos como ineficaces, ignorantes, oportunistas (*Que he hecho yo para merecer esto*, *La ley del deseo*, *Laberinto de pasiones*, *Mujeres al borde del ataque de nervios*—para citar sólo algunos ejemplos). O su ausencia en Vallejo como indicio de la impotencia del hombre de legislar con justicia. Al respecto dice Almodóvar a Strauss:

No hay tanto intención en mí de ser transgresor, porque la transgresión implica un respeto a la ley que yo no tengo. Del mismo modo que mis películas no son antifranquistas, porque yo, en mis películas, ni siquiera reconozco la existencia de Franco. Están hechas como si Franco no hubiera existido. No es que no me interese, sino que actúo—ésta es un poco mi venganza—como si él no hubiera existido, y al no haber existido, no existe tampoco ni su recuerdo, ni su sombra (31)

V

Porque los boleros dicen muchas verdades

Manuel Puig, *El beso de la mujer araña*

—Adoro toda la música que habla de los sentimientos,
boleros, tangos, merengues, salsa, rancheras....

—*Es que es la música que habla y que dice la verdad de la vida porque quien más o quien menos, siempre ha tenido algún amor o algún desengaño.*

Pedro Almodóvar, *Entre tinieblas*.

Como creadores, la práctica artística de Almodóvar y Vallejo es más afin con los principios postmodernistas que con el modelo narrativo tradicional. Reiteradamente Vallejo se opone a Balzac —como el paradigma del novelista clásico y su uso de la tercera persona omnisciente— a la vez que echa mano de la intertextualidad y la autobiografía, mezcla lo narrativo y metanarrativo mediante escritores protagonistas, introduce nuevos vocablos y abarca un amplio espectro que va desde la *alta cultura* hasta lo popular, los *mass media*, los boleros. En Almodóvar el uso del *camp*, el *pop*, el *kitsch*, *lo cutre* es casi una marca de fábrica que, como se ha visto, lo emparenta con Warhol y también con Billy Wilder, Richard Lester, los *comics*, las fotonovelas y la música popular. En sus filmes las actrices de Hollywood están presentes como íconos en las fotos del altar de la madre superiora en *Entre tinieblas*, en los vestidos, maquillaje y poses de varios de sus personajes femeninos o que actúan como mujeres (*Tacones lejanos*, *Todo sobre mi madre*, *La mala educación*, etc). Todas esas categorías rigen también la elección de los decorados, los parlamentos de los actores y la selección de las canciones y películas —que funcionan en *mise en abyme*— en el desarrollo de la trama y en la psicología de los personajes (el tango aboleado en *Volver*, la música de Nino Rota, los boleros del trío Los Panchos, “Ne me quitte pas” de Jacques Brel, “Cucurrú Paloma” de Caetano Veloso, son algunos ejemplos de esa intertextualidad filme/música).

En cuanto al lenguaje, pese a su afán purista y de gramático tradicional, a Vallejo lo seducen los giros idiomáticos de los seres que lo rodean (políticos corruptos, sicarios, drogadictos). Sin embargo, y a diferencia de Almodóvar, en Vallejo se percibe constantemente la distancia profesoral de quien con arrogancia (de prosapia, situación social y cultural) condesciende a explicarnos qué es un *bazuco*, un *sicario*, frases como ‘*el pelao debió de entregarle las llaves a la pinta esa*’ (*La virgen de los sicarios*, 23) o este diálogo: —“Pichar’ no quiere decir darle a una bola con un palo de beisbol? —No, eso es ‘pichear’ con ‘e’. Para mí que de lo que el viejo estaba hablando era del acto del coito: el ayuntamiento, el apareamiento, la cópula” (*La rambla paralela*, 100). Sabemos también de su interés inicial

en hacer cine, en su deseo de ser músico y de su fascinación por un género de música popular que lo emparenta con Almodóvar, el bolero. Leemos en *La rambla paralela*: “Gluck era inmenso, pero eso no le impedía al viejo llorar con los boleros de Leo Marini” (105) o, más adelante, “[...] venía feliz con la música de una canción de Agustín Lara que dice: ‘Cuando vayas a Madrid chulona mía...’” (109-110). O en *Mi hermano el alcalde*: “Entro al cuarto de Memo y pongo en el tocadiscos un bolero de Leo Marini, ‘Ya lo verás’. Con Leo Marini vuelvo a ser yo” (104).

VI

Madre hay una sola (dicho popular)

Pese a las numerosas semejanzas entre la actitud creadora y la obra de Vallejo y Almodóvar, hay una profunda diferencia: la predilección por las mujeres, el mundo femenino y la maternidad en el cineasta español y el total rechazo de ese mundo por parte del escritor colombiano quien opta por un universo casi exclusivamente masculino, privilegiando sus usos. En su encuentro con Nuria Vidal dice Almodóvar: “Es verdad que no hay padres [en sus películas]. Cuando me pongo a escribir no me salen. Siempre están ausentes. Quizá tenga algo que ver conmigo mismo, no lo sé. Yo no tenía mucha relación con mi padre” (58).

En Vallejo, por el contrario, el modelo es el padre o el hermano en contraste total con la madre, *la loca*, ante la que se planta en un acto de complicidad con los otros hombres, con sus hermanos y hermana (si se parece a un hombre). Hay en su obra una total incapacidad de comprensión de la mujer y de su mundo y, por extensión, de la maternidad. Vallejo, como Borges, piensa en la cópula como abominable y en traer hijos al mundo como un acto criminal. Odia a la mujer y a la madre patria, Colombia (o al menos se debate en la ambivalencia respecto de su país). Esto determina una total misoginia y misantropía, que se interrumpe solamente cuando expresa su amor por los animales o por las jóvenes ‘bellezas’ de las que se enamora. El mundo de Vallejo es un mundo sin fe ni posibilidad de redención en el que solamente el recuerdo del pasado trae alguna luz.

Ya se ha visto en los apartados anteriores la simpatía que experimenta Almodóvar por las mujeres y la profunda comprensión de su psicología y de su mundo. Su descripción del artificio femenino, la ropa, la decoración y la moda, las *soap opera* y canciones, ponen de manifiesto su profundo

conocimiento y comprensión del mundo de la mujer, su sensibilidad y sus deseos. De allí esa rica galería de mujeres diversas en sus películas: monjas, amas de casa, madres e hijas, esposas desesperadas, mujeres violadas, amigas, hermanas, lectoras del Correo del Corazón, travesties generosos/as. Y, sobre todo, su profundo respeto por la maternidad, por todas las madres y por su madre —en particular (ejemplificado justamente en la película homónima) así como por la tierra madre España. Sentimientos que, por contraste, determinan una severa actitud crítica respecto de los hombres y el consiguiente rechazo del machismo, el ejercicio del poder y el autoritarismo a todo nivel.

Bibliografía

- Almodóvar, Pedro. *Patti Diphusa y otros textos*. Barcelona: Anagrama, 1991.
- _____. *Todo sobre mi madre*. Madrid: Ediciones El Deseo, 2000.
- García de León, María Antonia y Teresa Maldonado. *Pedro Almodóvar. La otra España Cañí*. Ciudad Real: Grafibérica, 1989.
- Mendelsohn, Daniel. “The Women of Pedro Almodóvar”, en: *The New York Review of Books*. Volume LIV, Number 3, March 1, 2007, 8-10.
- Strauss, Frédéric. *Conversaciones con Pedro Almodóvar*. Madrid: Ediciones El País, 1994
- Vallejo, Fernando. *El desbarrancadero*. Bogotá: Biblioteca El Tiempo, 2003.
- _____. *La rambla paralela*. Bogotá: Alfaguara, 2002
- _____. *La virgen de los sicarios*. Bogotá: Ediciones Santillana, 1995.
- _____. *Mi hermano el alcalde*. Bogotá: Alfaguara, 1980.
- _____. “Obituario de Karol Wojtyła”. <http://linkillo.blogspot.com/2004/12/obituario-de-karol-wojtyla.html>: 1-2.
- Vidal, Nuria. *El cine de Pedro Almodóvar*. Barcelona: Ediciones Destino, 1988.
- Yarza, Alejandro. *Un cañibal en Madrid. La sensibilidad camp y el reciclaje de la historia en el cine de Pedro Almodovar*. Madrid: Ediciones Libertarias, 1999.