

Maternidad y psicoanálisis en *Julieta*, de Pedro Almodóvar

Silvia Encinas
University of Kentucky

Abstracto: *Julieta* (2016) es la vigésima película en la filmografía de Pedro Almodóvar, y como el propio cineasta admite, su “drama más seco”. En ella vuelve a representar temáticas recurrentes en su carrera como la maternidad, eje central aquí, pero también otros temas como la incomunicación, la culpa, la depresión, y la escritura como proceso masoquista y de búsqueda para comunicarse con un ser querido ausente. En este trabajo, no sólo me propongo indagar en dichas cuestiones desde un punto de vista psicoanalítico, sino también explicar el film como una continuación del estilo sobrio y más depurado, sin rastro del humor característico almodovariano, que parece haber abrazado el director a partir de films como *La piel que habito* (2011).

Palabras clave: maternidad – psicoanálisis – incomunicación – búsqueda del interlocutor

Introducción

Julieta (2016) es la vigésima película en la filmografía de Pedro Almodóvar y la tercera cuyo guion es una adaptación de un texto ajeno, en este caso del libro de relatos *Runaway* (2004) de la canadiense Alice Munro. El film, cuyo título original iba a ser *Silencio*, se basa concretamente en los relatos “Chance”, “Soon” y “Silence”, que componen un tríptico donde la protagonista es Julieta, una mujer de mediana edad que se enfrenta a la soledad por la ausencia de su única hija, quien se marcha de casa voluntariamente a un retiro espiritual en los Pirineos, y de la cual Julieta no vuelve a tener noticia en doce años.

Almodóvar vuelve a representar la maternidad como uno de los ejes temáticos de su carrera fílmica, como atestiguan algunos de los títulos representativos de este interés: *Tacones lejanos* (1991), *La flor de mi secreto* (1995), *Todo sobre mi madre* (1999), *Hable con ella* (2002) y *Volver* (2006). Además de la maternidad, hay otros muchos temas recurrentes tales como la incomunicación, la culpa, la depresión, y la escritura como proceso masoquista pero también como intento de comunicación con el otro. La repetición de todos ellos hace que los films de Almodóvar constituyan un buen objeto de estudio psicoanalítico, y por ello en las siguientes páginas me propongo indagar en cómo estos aparecen en *Julieta*, contrastándolos asimismo con otras de sus obras para

ver diferencias y repeticiones, con el propósito de entender este film como una introspección aún más profunda en un cine más sobrio y contenido, falto de cualquier trazo del humor que suele subrayar el drama almodovariano.

Julieta es un film que el propio director ha definido como un “drama seco” (elpaissemanal.com). Si bien es cierto que la protagonista representa el espíritu colorista y desinhibido de los años de la *movida* madrileña, y que por el film transitan fugazmente personajes homosexuales y del mundo de la moda – entre los que se encuentran los tristemente fallecidos David Delfín y Bimba Bosé – no es menos patente que estos personajes más periféricos han alcanzado aquí cierto nivel de sofisticación y cosmopolitismo del que no gozan en films anteriores. No hay en *Julieta* rastro de comedia ni de las pinceladas coloridas y extravagantes de personajes centrales o marginales a los que Almodóvar tiene acostumbrado al espectador: prostitutas, transexuales, gays, monjas yonquis, y un largo etcétera. En *Julieta* se aprecia el cada vez más depurado estilo y la maestría de un director que en este film ha eliminado cualquier exceso narrativo, incluyendo el color, para dar máxima prioridad a la contención emocional de los personajes, y en ese sentido desde luego se puede definir como su película más contenida.

La narración se compone de un tríptico que distingue entre una Julieta joven (Adriana Ugarte) en la parte central y una Julieta adulta (Emma Suárez) en la partes primera y tercera que enmarcan el núcleo central. La diégesis se inicia cuando la Julieta adulta se dispone a abandonar Madrid para pasar una temporada en Portugal con su pareja, el escritor Lorenzo Gentile (Dario Grandinetti). Esta tiene un encuentro fortuito con Beatriz (Michelle Jenner), una amiga de la infancia de su hija Antía (Priscilla Delgado/Blanca Parés), de quien no sabe nada desde hace doce años. Al saber que Antía vive en Italia y es madre de tres hijos, Julieta cancela su viaje y se queda sola en Madrid, sumergiéndose de nuevo en la melancolía provocada por la separación de su hija. Julieta inicia la escritura de un diario donde le confiesa a una Antía ausente episodios del pasado que nunca antes le había contado. Este *flashback* central sirve para mostrar al espectador momentos clave en la vida de la Julieta joven, como la muerte del padre de Antía. En la tercera parte de la narración se desvelan los motivos de la marcha de la hija y se abre una puerta de esperanza para el reencuentro entre esta y su madre.

Una cinematografía reconocible

El primer plano del film es un vestido rojo, color emblema del cine almodovariano, que ocupa toda la pantalla y cuyos pliegues palpitantes evocan claramente una vagina. Esta primera alusión al órgano sexual femenino es una declaración de intenciones respecto al tema central del film: la maternidad como principio y origen de todo. No es extraño pues, que este ondulante fondo rojo con claroscuros recuerde también a una de las pinturas florales de connotaciones eróticas de

Georgia O’Keeffe, pintora norteamericana célebre por representar así el sexo femenino. Tras los primeros títulos de crédito que anuncian a la productora El Deseo, aparecen los nombres de las dos actrices que dan vida a Julieta, Emma Suárez y Adriana Ugarte.

Las letras en color blanco se deslizan hasta hacer coincidir las vocales ‘aes’ de ambos nombres con la verticalidad central del órgano femenino, tornándose en ese instante amarillas, hecho que simboliza por una parte el que ambas actrices interpreten al mismo personaje, Julieta, y que por otra, destaca la redondez de las ‘aes’ como alegoría del vientre materno y la intrincada complejidad de la subjetividad femenina. El mismo paralelismo es usado con el título del film, donde las circunferencias de los puntos de la ‘j’ y la ‘i’ de *Julieta* se destacan en amarillo, creando una conexión que se rompe con la irrupción en el centro de la imagen de una figura de bronce clave en la diégesis: un hombre sentado, símbolo fálico sobre el que aparece impresionada la frase “Un film de Almodóvar” con las dos ‘eles’ erigidas en amarillo justo sobre el falo de la figura. Esta intromisión de lo masculino en el terreno femenino es lo que Freud denomina “el padre simbólico” y más tarde Julia Kristeva “el ejemplo simbólico de la ley” (Kristeva 13), conceptos que implican el reconocimiento e imposición del padre simbólico de Lacan, el falo, (Smith 16) en la construcción de la identidad del individuo.

El breve encuentro que Julieta tiene con Beatriz en la calle, donde esta última le desvela apenas unos detalles sobre la vida de Antía en Italia, sirve para que Julieta cambie radicalmente de planes y decida durante la conversación quedarse en Madrid: “Sí, aquí sigo y aquí seguiré” (0:4:30). Una vez llega a casa, se apresura a buscar un sobre azul sin remitente que había tirado a la papelera antes de salir, dejando patente que antes del encuentro con esta persona de su pasado común con Antía, había decidido seguir adelante con su vida sin su hija, pero ahora le resulta imposible. La turbación emocional que le produce esta revelación sobre el paradero de su hija queda acentuada cuando Julieta busca desesperadamente el sobre mientras un autorretrato de Lucian Freud¹ la observa desde atrás en un primer plano de ambos rostros que subraya la indefensión y desnudez emocional que siente la protagonista. Por otra parte, la mirada masculina escrutadora del nieto del famoso psicoanalista Sigmund Freud es un reflejo de la curiosidad del espectador por saber la razón de que Julieta haya recuperado el sobre azul de la papelera.

¹ Lucian Freud (1922-2011) es un pintor inglés de origen alemán, nieto de Sigmund Freud y uno de los mayores exponentes de la pintura figurativa inglesa. Son notables los retratos de su madre, de la que hizo hasta 18. Su pintura destaca por la autenticidad y carnalidad que desprenden las personas y animales retratados. En sus memorias escribió: “El tema es autobiográfico, cuanto tiene que ver con la esperanza, la memoria, la sensualidad y la participación, la verdad. Pinto gente, no por lo que quisieran ser, sino por lo que son” (trianarts.com - tate.org.uk). Es, pues, un artista que busca desnudar el interior del modelo y mostrarlo en toda su crudeza, desprovisto de adornos. Su autorretrato *observando* a Julieta produce el efecto de querer interrogarla y desvelar la verdad que se oculta en el sobre azul que esta sostiene.

La recurrente representación de la maternidad y la feminidad

A partir de la breve charla con Bea, la protagonista decide abandonar su apartamento y mudarse a uno similar en el mismo edificio que compartió con su hija Antía. Allí se imbuje del ambiente propicio para su regresión al pasado y comenzar a escribir un diario donde imagina la vida de su hija en Italia, comenzando así un proceso doloroso de recuperación de la memoria y la culpa. Durante esta parte central de la estructura tríplica del film, Julieta se abandona a una depresión que Kristeva define en tres tipos de figura femenina: “the female body as a cript for the lost object; perverse devotion to duty, destiny and fatality; and self-enclosure in a pre-symbolic space against the threats of the outside world” (Kristeva 149). La protagonista encarna los tres tipos de feminidad: en el primero de ellos, se muestra a Julieta enclaustrada en su domicilio, sin ningún tipo de relación social o laboral, a la vez que está encerrada en sí misma, ocultando a Lorenzo el secreto de la existencia de su hija. Antía se convierte en el único motivo de Julieta para seguir viviendo: “ya no me queda nada, solo existes tú. Tu ausencia llena mi vida por completo y la destruye” (1:22:16). También está representada en el segundo tipo de feminidad en tanto que acepta su soledad renunciando a Lorenzo, que se marcha solo a Portugal, y asume su deber maternal esperando una respuesta de Antía. Su devoción y lealtad recuerdan aquí a Penélope esperando durante años el regreso de Ulises a Ítaca en la Odisea. Además, Julieta reproduce el tercer tipo de figura femenina si se considera su absoluta dedicación a la escritura del diario, el cual representa el lenguaje pre-simbólico en tanto que su contenido no es verbalizado o transmitido a su hija, sino que permanece en secreto.

Madres ausentes

Para Lesley Walker, Julieta sería una “self-sacrificing mother” (Walker 277), una madre-objeto que no es ni activa ni pasiva sino ambas cosas a la vez, una madre auto-reflexiva. Al contrario que ocurre en *Tacones lejanos* (1991), donde Rebeca, la hija, cuenta desde su punto de vista cómo trata desesperadamente de restablecer una relación con su madre, Becky, quien ha estado ausente de su vida durante veinte años (Walker 282), en *Julieta* la madre es la voz narrativa y quien trata de recuperar la relación materno-filial. En ambos casos, sin embargo, la hija obliga a la madre a confesar su culpa, en el caso de Julieta, por sentirse responsable de la muerte de Xoan, padre de Antía, cuando tras una discusión entre este y Julieta, él sale a pescar durante una tormenta y fallece. Después de su muerte, la depresión y la culpa hacen que Julieta evolucione hasta convertirse en una madre sacrificada y volcada en su hija, hasta el punto de dejar su vocación de profesora de Literatura Clásica para trabajar desde casa como correctora de pruebas de imprenta. Al igual que Becky, la madre en *Tacones lejanos*, la hija de Julieta es incapaz de reconocer el sacrificio de su madre y se aleja de ella, hasta que la propia Antía se convierte en

madre y solo entonces comprende el dolor por la pérdida de un hijo al morir su progenitor, Xoan, ahogado como su propio padre.

En la última parte, se hace patente el cambio de Julieta de un rol pasivo a uno activo, cuando reacciona a la carta de una Antía rota de dolor y emprende junto a Lorenzo un viaje a Italia con la esperanza de poder ver por fin a su hija y consolarla sin “pedirle ninguna explicación” (1:31:29). Se crea una necesidad de reciprocidad entre madre e hija que es justamente la que garantiza que se reproduzca la conducta de madre sacrificada (Walker 281). Esta no solo se da entre Julieta y Antía sino como se verá más adelante, entre Julieta y la madre de esta, Sara (Susi Sánchez), que padece una enfermedad mental degenerativa. Como afirma Jean Laplanche: “for the sadist to have any pleasure, he must know what it is to suffer pain” (Walker 279). Los roles de madre e hija vuelven a invertirse para quedar como antes de la muerte de Xoan, donde Julieta es una madre activa y fuerte, y Antía una niña que desconfía de su madre y adora a su padre. Tras la desaparición de Xoan, madre e hija intercambian los roles de madre cuidadora e hija dependiente respectivamente. Julieta se convierte entonces en un sujeto pasivo, mientras que Antía y su amiga íntima Beatriz pasan a ocupar el papel de padre y madre de Julieta, proporcionándole unos cuidados que recuerdan al tratamiento de Benigno hacia su madre en *Hable con ella*. Almodóvar crea así un “ciclo melodramático entero de internalización y externalización del deseo maternal a través del sado-masochismo” (Epps 293), conformando sujetos que necesitan del dolor y el placer para entender la subjetividad del otro.

Otra representación distinta de la maternidad está presente en la figura de Sara, la madre de Julieta. Debido a la enfermedad neuro-degenerativa que padece, por la cual apenas habla ni reconoce a su propia hija, su marido y padre de Julieta, Samuel, la tiene recluida en la vivienda familiar, en ocasiones incluso bajo llave. Sara y su marido viven en un pueblo del sur de España, en una casa retirada del centro urbano, acompañados de Sanáa (Mariam Bachir), una joven marroquí que atiende a Sara y ayuda en las tareas domésticas y agrícolas. Aunque no se alude explícitamente a la localización geográfica del lugar mientras este aparece, más adelante es desvelado por el personaje de Marian al recibir a Julieta y su hija de vuelta a Galicia con: “ya están aquí las andaluzas” (0:42:24). En los films de Almodóvar, regresar al pueblo está conectado a lo maternal. En ocasiones, este tropo juega un papel catártico para la protagonista, como en *La flor de mi secreto*, y en otras representa un espacio de trauma, un lugar recluido y detenido en el pasado al que se prefiere no retornar, como es el caso para Raimunda en *Volver*. Como sostiene Bradley Epps: “el pueblo no es sólo el lugar de trauma franquista-patriarcal, es también el terreno del gozo histórico de la madre” (p. 292) Llama la atención el estrafalario conjunto con aires *glam* sesenteros elegido para arreglar a Sara una tarde, con el que se pretende devolverle una apariencia digna y representativa de su identidad. El contraste con el ambiente rústico del patio y los atuendos campestres del padre y Sanáa consiguen el efecto contrario: destacar lo ridículo de su aspecto y su falta de cordura. El pueblo acaba siendo “el lugar horroroso (“uncanny”) de trauma histórico” (Epps 290)

cuya simbólica muralla medieval en ruinas es metáfora del enclaustramiento y decadencia maternos, así como del espacio confinado que el pueblo representa.

Sara representa pues a la madre rural, como Jacinta (Chus Lampreave) en *La flor de mi secreto*, representante de la infancia feliz de la protagonista, y al mismo tiempo es la madre ausente, como Irene (Carmen Maura) en *Volver*, donde la madre es casi un espectro, una sombra de sí misma, como lo es Sara. De modo similar, el padre de la Hermana Rosa, interpretado por Fernando Fernán Gómez en *Todo sobre mi madre* (1999) está simbólicamente ausente al sufrir una enfermedad cognitiva degenerativa que le lleva a no reconocer a su propia hija, diluyéndose así la figura paterna y provocando una separación más profunda entre madre e hija. Esta serie de repeticiones que insisten en la ausencia física o simbólica del progenitor son vistas por Epps como un intento de “identificarse con la madre perdida”, donde “la mayoría de los personajes intentan recrear el exceso materno en formas masoquistas” (292). Julieta contempla impotente cómo su madre se ha convertido en un ser ausente, y cómo su padre va sustituyéndola por la muchacha marroquí, con quien más tarde tiene un hijo. En este punto se aprecia un paralelismo con la esposa ausente de Xoan, que lleva cinco años en coma y fallece días antes de que Julieta y Xoan se reencuentren en Galicia. La mujer comatosa, como en *Hable con ella*, representa la incapacidad de comunicación entre sexos, otro de los temas que Almodóvar recupera en el film. Julieta sufre por la madre perdida e inconscientemente se identifica con ella en la infidelidad del padre, pues como la diégesis desvela más tarde, Xoan le es infiel a Julieta con Ava (Inma Cuesta), su amiga escultora, durante la visita al pueblo.

La escena en que Julieta y su madre están durmiendo en la cama una frente a la otra es reveladora en cuanto a la identificación mutua que ambas experimentan. Sara se despierta de repente y reconoce el rostro de su hija como si se mirara en un espejo. Lo mismo le ocurre a Julieta, que recíprocamente acepta gozosa el reconocimiento de su madre y susurra un exultante “mamá” (0:39:18), en una repetición de la separación simbólica de la madre en la fase pre-edípica o narcisista del individuo, que se produce antes de la adquisición del lenguaje (Kristeva 13). Curiosamente, las dos mujeres se incorporan como sujetos maternos plenamente unidos para observar a una Antía durmiente, apenas una niña de 2 años que no aún no habla, aludiendo al triángulo edípico y a dicha separación de lo real y lo simbólico que permitirá la formación de la subjetividad de Antía.

Castración y abyección

La figura castradora que representa Marian (Rossy de Palma), como asistente de Xoan mientras su esposa Ana está en coma, simboliza por su parte la mujer tradicional defensora de las normas patriarcales. Convencida de que el deber de una mujer es estar en casa cuidando del marido y su familia, discute con Julieta cuando esta le confirma que va a volver a trabajar como profesora. Marian tiene el rol de figura femenina

profética, en tanto que le advierte a Julieta de lo que pasa siempre cuando una mujer desatiende su casa y a su familia. Al preguntarle Julieta: “¿qué quieres decir? ¿qué es lo que pasa siempre?” (0: 47:45). Un inquietante primer plano del rostro de Marian es suficiente para prevenir al lector de la tragedia que ocurrirá más tarde con el naufragio de Xoan. Siguiendo el paralelismo con ciertos personajes de la tragedia griega, aquí la caracterización de Rossy de Palma, actriz conocida por su faz asimétrica, recuerda a la cabeza de Medusa de manera figurada. Secundada por la escalofriante banda sonora de Alberto Iglesias, el personaje mira fríamente a Julieta, dando la impresión de arrojarle una maldición, como hacía la legendaria Medusa al convertir en piedra a los que osaban mirarla.

A través del personaje de Marian, la culpa por no seguir los preceptos de una sociedad heteronormativa es depositada en la figura de Julieta, que sí quiere escapar de esas mismas normas y supone una amenaza para la estabilidad de las mismas. Habida cuenta de la fuerte influencia que Marian ejerce en la niña Antía hasta que se separan cuando ella y Julieta se mudan de Galicia a Madrid, no es de extrañar que más tarde, al separarse de su madre, Antía renuncie a los valores más liberales de Julieta y abrace el modelo conservador, representado en Marian, formando su propia familia numerosa heterosexual en Italia.

En esta línea, la abrupta separación de Antía de Julieta al cumplir la hija la mayoría de edad se explica como una reminiscencia o repetición del rechazo primigenio a la madre, expuesto por Kristeva en su teoría de la abyección. En ella afirma: “the symbolic father is the sign of separation, the sign of the daughter’s recognition of sexual difference, (...) and the laws of heterogeneity which govern desire” (Kristeva 61). Precisamente una Antía preadolescente iniciará su relación homoerótica con Beatriz a partir de la muerte de su padre, mientras se encuentra en un campamento de verano. En ausencia de la figura simbólica del padre, Antía comienza a identificarse aún más con una figura paterna idealizada y heroica. Al mismo tiempo, comienza una etapa de desorientación sexual y personal, plasmada en su relación con Bea, que culmina en arrepentimiento y culpa, tanto por la naturaleza de dicha relación como por la muerte de su padre, lo que la lleva a refugiarse en un retiro espiritual en los Pirineos. Antía se percibe a sí misma como un sujeto abyecto por el complejo de culpa cristiana que siente, lo que la lleva a imponer a su madre una separación radical y forzada. En este sentido, Kristeva afirma: “Essentially different from ‘uncanniness’, more violent, too, abjection is elaborated through a failure to recognize its kin; nothing is familiar, not even the shadow of a memory” (5). De este modo, Antía rechaza a su madre, la sitúa fuera de su esfera geográfico-afectiva estableciéndose posteriormente en Italia y perdiendo todo contacto con ella. Conformando su propio territorio emocional y abraza así un odio hacia su madre, Julieta.

Judith Butler se refiere a la melancolía de sexos “como el proceso mediante el cual el ego heterosexual pone fin a las relaciones homosexuales” (Butler 42). Aunque no se habla abiertamente de religión, sí se hace explícito que durante los tres meses que

Antía pasa apartada de su entorno familiar y social en los Pirineos, esta encuentra la fe y la dimensión espiritual que le faltaban en la casa materna. Se aprecia aquí una sutil crítica al dogma religioso cuando este aísla y convierte en fanáticos a los seres queridos. Durante el retiro de Antía se hace patente el concepto de culpa cristiana y de reconducción de una conducta reprobable hasta ese momento, de modo que “un individuo es culpable en tanto esté preso de un afecto” (Freud 131), como es el caso de Antía con su madre y con Beatriz, quien se ha convertido en sustituta del padre tras la muerte de Xoan. Esta transferencia de afectos se hace patente en la escena en la que Julieta le comunica a Antía el fallecimiento de su padre (0:59:11). Después de un breve abrazo entre madre e hija, Bea irrumpe en la habitación para consolar a Antía y esta no duda en buscar consuelo en su amiga dando de lado a su madre, tras lo que ambas jóvenes se giran hacia Julieta con una mirada reprobatoria.

La representación de la masculinidad

Para Marsha Kinder “el auténtico deseo del mito de Edipo es, en realidad, un deseo homosexual, de amar/imitar al pariente del mismo sexo” (Gabilondo 309). Sea como fuere, la figura de bronce del hombre sentado actúa como recordatorio recurrente de la Ley del padre siempre presente, y esta está claramente personificada en el propio Xoan. Es significativo el corte paralelo (*match-cut*) entre dos planos que muestran a Xoan sentado y desnudo observando a Julieta echada en la cama, seguido de otro plano de la figura del hombre sedente, unidos por un paneo hacia la derecha (0:32:25), lo que refuerza esta identificación con la autoridad y percepción del mundo masculinas.

La figura de bronce y terracota, símbolo de la presencia masculina, tiene como origen el adulterio de Xoan con Ava, la escultora que moldea estas figuras fálicas que a lo largo del film son un recordatorio del engaño. Primero este se produce mientras Xoan está casado con Ana, su mujer ausente en tanto que está en coma, y después durante la relación con Julieta. Tanto el adulterio de Xoan como el de Samuel con Sanáa, se producen siempre durante la ausencia física o mental de la pareja, apuntalando la advertencia de Marian sobre lo que ocurre cuando una esposa se ausenta o desatiende al marido, un mensaje que en realidad no es sino una forma de señalar la falta de comunicación en la pareja. Almodóvar muestra un plano donde sitúa la figura fálica entre Julieta y Ava nada más conocerse ambas, creando el triángulo adúltero. Más adelante, este triángulo se cierra con un plano de las dos mujeres sentadas en la habitación de un hospital tras haber sufrido Ava una recaída de su enfermedad, esclerosis múltiple. En esta ocasión, la figura está envuelta en plástico de embalar, puesto que se trata de un regalo que Ava le entrega a Julieta. La figura envuelta en plástico separando a las dos mujeres confiere la idea de que el objeto de su deseo común ya no respira, y por lo tanto no vive, al tiempo que anticipa la muerte de Ava. Cuando la figura aparece de nuevo en la diégesis se halla sobre una mesa entre la protagonista y Lorenzo, significando el comienzo de una nueva relación y transfiriendo el poder

simbólico masculino de Xoan a Lorenzo. Julieta admite: “Ava me dejó en herencia a Lorenzo” (1:21:13), trazando una analogía con el final de *Hable con ella* *Hable con ella*, cuando al morir Lydia, Marco transfiere sus afectos a Alicia. Paralelamente, a partir de la muerte de Ava, Julieta deposita su ilusión en una nueva relación con Lorenzo, a quién conoce en el cementerio.

Es reseñable el simbolismo que Almodóvar atribuye a los nombres de algunos de sus personajes. Tanto el nombre como el apellido de Lorenzo Gentile aluden a la bonhomía y sensibilidad de este. El italianizado Gentile tiene una pronunciación dulce, y define a un personaje masculino cortés, atento, respetuoso y entregado a Julieta. Incluso en la única escena de sexo entre ambos, se muestra un plano medio de ella recibiendo sexo oral, lo que acentúa el carácter entregado y subordinado del personaje masculino al femenino. En cuanto al nombre propio, Lorenzo está tradicionalmente asociado al sol por el santo del mismo nombre, cuyo martirio consistió en ser asado en una parrilla hasta la muerte. La asociación Lorenzo=sol trae a la mente la conocida expresión “eres un sol”, referida a personas afables y complacientes. Si bien el personaje de Lorenzo es mucho más contenido que el de Marco Zuloaga² en *Hable con ella* o que el de Ángel (Juan Echanove) en *La flor*, todos ellos tienen en común el hecho de ejercer de sostén emocional y protector con sus parejas femeninas. Curiosamente, todos ellos hacen de chófer de estas en un momento de turbación emocional, representando una especie de faro/guía para ellas: Ángel devuelve a Leo (Marisa Paredes) a lo maternal, representado en el pueblo manchego; Marco acompaña a Lydia (Rosario Flores) a su casa tras abandonarla su pareja, y tras matar una culebra en la cocina, la lleva a un hotel; y Lorenzo conduce a Julieta en su viaje/búsqueda de un reencuentro con Antía al final del film.

La necesidad de un interlocutor

Almodóvar vuelve a mostrar su predilección por expresiones artísticas como la literatura, la pintura, la música, la danza o el teatro, a los que se hacen constantes referencias visuales y verbales: “no sé qué libros llevarme” (0:02:41), duda Julieta ante su viaje a Portugal. También son frecuentes los personajes que se dedican a la escritura como medio de vida, como Lorenzo Gentile aquí y Marco Zuloaga en *Hable con ella*, ambos interpretados por Darío Grandinetti y ambos escritores. Sin embargo, para ninguno de estos personajes tiene la escritura una vertiente masoquista como la tiene para Julieta, que aquí recuerda a Esteban (Eloy Azorín), el hijo de Manuela en *Todo sobre mi madre* y su concepción de la escritura como “un látigo para autoflagelarse”. Según Kristeva, Julieta se define como “the masochistic mother who never stops working is repulsive and fascinating, abject” (158). La protagonista encuentra en el proceso

² Almodóvar explica a *El País* a propósito del personaje que llora en varias ocasiones en *Hable con ella* que el actor argentino Darío Grandinetti “es el hombre que mejor llora en el cine” y añade: “hay más misterio en las lágrimas masculinas que en las femeninas” (elpais.com).

escritural una forma de castigo que es a la vez autoimpuesto y una fuente de placer. En el caso de Julieta, la imposibilidad de comunicarse verbalmente con su hija, hace que le confiese a las páginas de un diario aquello que “no tuve ocasión de contarte, porque eras una niña, porque me resultaba demasiado doloroso o por simple pudor” (0:12:50). El proceso de escritura supone para Julieta un viaje amargo al pasado para declarar su culpa por la muerte de Xoan, y el relato de su melancolía por la separación de Antía. Para Julieta, la escritura del diario significa “la mera expresión de ideas o actividad simbólica, (...) que corresponde en las personas normales, a la función de reconstruir constantemente el concepto del *self*, de ofrecer dicho concepto a otros para obtener ratificación y de aceptar o rechazar esa misma actitud en los otros” (Watzlawick, Bavelas y Jackson 55). En otras palabras, el acto mismo de verbalizar los sentimientos en papel implica la búsqueda de reciprocidad comunicativa, como si Julieta lanzara señales al exterior esperando una respuesta. Esta llega por fin en el clímax del film, cuando Antía finalmente le escribe una carta desvelando además su paradero en el remite, lo que deja la puerta abierta a un posible reencuentro entre las dos.

La voz en *off* narrativa de Emma Suárez dirigiéndose en segunda persona a Antía refuerza la idea de diálogo con ella, pero al igual que ocurre en *Hable con ella* con Benigno y una Alicia comatosa, este diálogo es más bien un monólogo aparentemente estéril, que sin embargo tiene resultados inesperados y positivos en ambos films. Para Kristeva, “the openness to the imagination inherent in writing, art and love enables the naming and symbolisation of that which remains unspeakable (...), and thus breaks the silences and taboos which structure the social hierarchy” (Smith 50). La verbalización de la culpa que siente Julieta por la muerte de Xoan tras discutir con él le permite convertir lo pre-verbal semiótico en lenguaje simbólico. Al hacerlo, está ejerciendo un acto de autoconocimiento y reconstrucción de su “yo”, que constituye la base para retomar la relación con Antía. Esta necesidad de diálogo está siempre presente en Almodóvar como fundamento esencial de la relación entre seres humanos. La falta de comunicación, como se evidencia en el personaje de Lydia en *Hable con ella*, solo conduce a la muerte.

Un claro y drástico ejemplo de esto último en *Julieta* es el encuentro de esta con un desconocido en el tren. Al entrar en el mismo compartimento donde ella se sienta sola, el hombre espera entablar conversación con ella y así darse compañía el uno al otro. Ante la reticencia de ella, el desconocido parece decirse a sí mismo en voz alta: “vaya, no tiene ganas de hablar, qué lástima” (0:14:37). Más tarde, cuando el desconocido se suicida arrojándose a las vías del tren, Julieta se siente culpable por no haber querido hablar con él. Al abrir la bolsa de viaje del hombre, descubre con sorpresa que está vacía, significativa del vacío existencial y afectivo del individuo. Tras lo ocurrido, Xoan, a quien Julieta conoce en ese mismo tren, ocupa el asiento del desconocido; al tomar su lugar anticipa su propia muerte, y confiere la idea de que esta también se produce por la falta de comunicación entre ambos.

Para concluir, he de recalcar la insistencia de Almodóvar en la necesidad de comunicación como fundamento de toda relación. El cineasta lo hace en un film donde hace numerosas referencias a su filmografía, y que posiblemente sea su drama más sombrío y contenido en décadas, ya que no hay concesión alguna a la comedia y al exceso a los que está acostumbrado el espectador de su cine. Por ello, y a pesar de que *Julieta* retoma temas que obsesionan al cineasta, como la maternidad, este film continúa una senda de sobriedad iniciada unos años antes con *Los abrazos rotos* (2009) y *La piel que habito* (2011). El humor, que en mayor o menor medida sirve para subrayar y destacar los momentos melodramáticos en sus películas, está aquí totalmente ausente. Esto hace que *Julieta*, aún distinguiéndose perfectamente por sus elementos almodovarianos - cinematografía, estilo, montaje, puesta en escena - sea un film que suponga quizá un paso más allá en la madurez personal y artística de Almodóvar, y que conlleve, por tanto, un estilo más contenido y sobrio.

OBRAS CITADAS

- Aguado, Juan Miguel. *Introducción a las Teorías de la Información y la Comunicación*. Universidad de Murcia, 2004.
- Almodóvar, Pedro, director. *Julieta*. El Deseo, 2016.
- Butler, Judith. *El género en disputa. Feminismo y la subversión de la identidad*. Paidós, 1999.
- Camino, Mercedes. “Vivir sin ti: Motherhood, Melodrama and española in Pedro Almodóvar’s *Todo sobre mi madre* (1999) and *Volver* (2006)”. *Bulletin of Spanish Studies*, vol. 87, no. 5, 2010, pp. 625-642.
- Costa, Jordi. “Julieta, para conocer a la chica Almodóvar más compleja”. *Fotogramas*, 13 abr. 2016, www.fotogramas.es/Peliculas/Julieta. Acceso 18 nov. 2016.
- Fellie, Maria C. 2016. “Silence, Metaperformance, and Communication in Pedro Almodóvar’s *Hable con ella*”. *Hispania*, vol. 22, no. 2, pp. 223-233.
- Fernández Santos, Elsa. ‘Julieta’, el drama más seco de Almodóvar. *El País*, 20 mar. 2016, elpais.com/elpais/2016/03/20/eps/1458428727_145842.html. Acceso 19 nov. 2016.
- Fiddian, Robin. “Género, ética, y arte: el papel de Marco Zuloaga en *Hable con ella* de Pedro Almodóvar”. *Hispanic Research Journal*, vol. 11, no. 2, 2010, pp. 131-43.
- Freud, Sigmund. *El malestar en la cultura*. Buenos Aires: Amorrortu editores, 1979, p. 131.
- Heller, Deborah. *Daughters and Mothers in Alice Munro’s Later Stories*. Workwoman’s Press, 2009.
- Jonte-Pace, Diane. *Speaking the Unspeakable*. University of California Press, 2001.
- Jordan, Barry and Allinson, Mark. *Spanish Cinema, a Student’s Guide*. Hodder Arnold, 2005.

- Kinder, Marsha. "Reinventing the Motherland: Almodóvar's Brain-Dead Trilogy". *Film Quarterly*, vol. 58, no. 2, 2004, pp. 9-25.
- Kristeva, Julia, and Leon S. Roudiez. *Powers of Horror: An Essay on Abjection*. Columbia University Press, 1982.
- Smith, Ann Marie. *Julia Kristeva, Speaking the Unspeakable*. Pluto Press, 1998.
- Triana-Torbio, Nuria. *Spanish National Cinema*. Routledge, 2003.
- Turner, Zalehah. Almodóvar Returns to "The Universe of Women". *Vertigo*, 8 nov. 2016, utsvertigo.com.au/news/the-universe-of-women/. Acceso 18 nov. 2016.
- Tyler, Imogen. "Against abjection". *Feminist Theory*, vol. 10, no. 77, 2009, pp. 77-98.
- Walker, Lesley H. "What Did I Do to Deserve This? The "Mother" in the Films of Pedro Almodóvar". *Modes of Representation in Spanish Cinema*. Editado por Jenaro Talens y Santos Zunzunegui, University of Minnesota Press, 1998.
- Watzlawick, Paul, Beavin Bavelas, Janet and D. Jackson, Don. *Teoría de la comunicación humana*. Editorial Herder, 1991.
- Zurian, Hernández, Francisco. Almodóvar: el cine como pasión: actas del Congreso Internacional "Pedro Almodóvar" Cuenca, 26 a 29 de noviembre de 2003. Cuenca: Universidad de Castilla la Mancha, 2005.