

La ley del deseo: pastiche de un Prometeo postmoderno o la reescritura de un mito en el imaginario de la construcción de la democracia española

Joaquín Florido Berrocal
Southern Illinois University Edwardsville

Abstracto: El trabajo analiza el largometraje de Almodóvar *La ley del deseo*, dónde el protagonista aparece como un pastiche postmoderno del mito de Prometeo. Al pastiche prometeico lo rodea la visión lacaniana del deseo propuesta por el director manchego. A través de la nueva versión del mito se observa una alegoría de los sentimientos de esperanza depositados en la transición española y la comprensión de la imposibilidad de una ruptura total con el antiguo régimen.

Palabras clave: Pedro Almodóvar – *La ley del deseo* – Transición – Prometeo – posmodernidad



Para todos los que hayan visto *La ley del deseo* (Almodóvar, 1987), no hay que recordar que estamos ante una de las películas más rompedoras que se ha producido jamás en el cine español. Todavía hoy, más de 30 años después de su estreno, el largometraje no deja a nadie impasible en su asiento. La fuerza de éste proviene de un proyecto que ya de por sí presentaba un reto en su propia gestación. Fue el primer trabajo que afrontaba la productora *El Deseo S.A.*, creada por Pedro Almodóvar y su hermano Agustín, y dio al primero una libertad creadora que, según él, había sido mermada por la existencia de productores externos, siendo la gota que colmó el vaso, su anterior proyecto *Matador* (1986).¹ El propio director la considera una película clave en su carrera con la que tuvo que hacer frente a la censura económica y moral que había sustituido a la censura oficial después del franquismo (Strauss 64). No estaríamos descubriendo nada si decimos que *La ley del deseo* explora una visión personal del director manchego sobre el deseo (con todo lo que ello

¹ “Almodóvar wanted a producer who would give him undivided attention during production; Gómez liked coordinating two or even three projects simultaneously. Thus, the two men agreed to sever contractual agreements after *Matador*.” (D’Lugo 46)

puede implicar), de hecho, ya lo expuso él específicamente en más de una ocasión.² El presente trabajo se centra en el análisis de la personificación de ese deseo a través de la superposición del mito de Prometeo en la figura del personaje Pablo Quintero (Eusebio Poncela), un director de cine en el que muchos investigadores han visto el personaje más cercano a Almodóvar de todos los que ha creado.³ Se analizará el deseo partiendo de Pablo, el Prometeo almodovariano, como un pastiche postmoderno del mito del titán. El protagonista es una continuación indirecta, pero al mismo tiempo inevitable, del moderno Prometeo de Mary Shelley. En *La ley del deseo* podemos encontrar la reescritura del mito, la persistencia natural de un Prometeo creador en una etapa y un lugar tan significativos como la España de los ochenta. Pablo da vida a su deseo más íntimo de manera involuntaria, y a través de la caracterización de esta monstruosidad, tan postmodernista como mítica, religiosa y científica, este trabajo va a intentar reflejar cómo esta creación es hija de un momento único y específico propiciado por el influjo de la Transición española y la transgresión inevitable de la frontera entre la alta cultura y la cultura popular. El Prometeo postmoderno gesta a su vez una metáfora de los sentimientos de frustración que parte de la sociedad asumió durante la construcción de un estado-nación democrático durante la Transición.

La personalización del deseo

La ley del deseo relata la historia de Pablo Quintero, un famoso director de cine homosexual, y de su hermana Tina (Carmen Maura), una actriz transexual. Juan (Miguel Molina), el novio de Pablo, se va a la playa para trabajar en el chiringuito de su hermana durante el verano. El amor de Pablo por Juan está marcado por un intenso deseo que no es correspondido por igual, ya que Juan, aunque quiere a Pablo, no muestra una obsesión posesiva por él. Así, durante ese hiato, Pablo decide intentar olvidar a Juan sin éxito. Aquí entra en juego Antonio (Antonio Banderas), cuya obsesión/deseo por Pablo lo lleva primero, de forma calculada, a convertirse en su amante y mantener su primera experiencia homosexual con él. Después, Pablo, de manera inconsciente, hace que Antonio se convierta en ese ser que deseaba que fuese Juan sin detenerse a pensar en las terribles consecuencias que esto va a provocar sus vidas.

Almodóvar desarrolla su visión del deseo personificándola en el deseo de Pablo. El deseo de éste toma forma en Antonio, un personaje que lucha desesperadamente para hacer esa reificación real y tangible en su propia persona. A pesar de esta lucha consciente, Pablo es, involuntariamente, la fuerza creadora del monstruo en el que se convierte Antonio. La semilla se planta en dos escenas cruciales: la entrevista televisiva, en la que, en su debut cinematográfico en el papel de presentadora de un programa, Rossy de Palma le pregunta a Pablo qué le pediría a la persona amada y el

² Bouza Vidal 206, Strauss 68, D'Lugo 138.

³ Ver los trabajos de Bouza Vidal, P.J.Smith, Strauss, Rubín de Célis, etc.

descubrimiento de Antonio de la carta que Pablo escribe a Juan para que éste la firme y se la devuelva. En la entrevista, la respuesta de Pablo, como ya nos dice Nuria Vidal, “coincide casi en cada palabra con la que daba el propio Almodóvar en la época de *Laberinto de pasiones*” (195). Esto confirma el uso de hechos reales en la construcción del personaje y de la historia, al igual que la carta firmada por Juan, aunque aceptemos que, como dice el propio Almodóvar, “no hay autobiografía en *La ley del deseo*” (194). Las palabras de Pablo, son el fruto de su castigo, al igual que en cierto modo lo fueron para el titán Prometeo. En la mitología griega,⁴ Prometeo es conocido por haber dado al hombre el fuego, y ser por ello castigado por Zeus a ser encadenado a una roca, tarea que lleva a cabo Hefesto. En la obra de Esquilo, *Prometeo encadenado*, encontramos además que Océano, el titán, le recuerda a Prometeo que el castigo de Zeus es consecuencia de su altanera lengua y le aconseja ser humilde (28). Altanería y falta de humildad es sin duda lo que demuestra Pablo en la entrevista, donde da la siguiente descripción de la persona amada:

Que no intente acompañarme a las fiestas, pero que se quede en casa para que le cuente los chismes. Que no me interrumpa cuando escribo a máquina. Que lea los mismos libros que yo, que tenga conocimientos de medicina, leyes, fontanería, electricidad: en definitiva, que me adore, que no me agobie y que acepte que soy un inútil.

Terminar la descripción autodenominándose como un inútil, no quita un ápice de una descripción en la que la persona amada se reduce a un mero instrumento de compañía y servitud. Su deseo plantea la imagen compleja de un hombre gay en la España de la transición. Se antoja como una ligera rectificación a la imagen rancia de la pareja heterosexual que todavía se arrastraba (¿arrastra?) en España. Un hombre cabeza de familia, cuyo único deber es su trabajo, y cuya pareja debe permanecer en casa para ocuparse de todo lo demás que rodea al hogar con la excusa de que no se saben hacer esas tareas. ¿Crítica irónica? Podría ser si no supiéramos, como se ha mencionado arriba, que esta descripción coincide con la personal que Almodóvar daba a principios de los ochenta:

Que alguien esté en el salón mientras yo escribo a máquina, que ponga mis discos favoritos y que no me interrumpa. Que no intente acompañarme a las fiestas a que me invitan mis amigos, pero que yo sepa que, cuando vuelva, estará en casa para escuchar los chismes que

⁴ Para las referencias mitológicas generales el presente trabajo se centrará principalmente en la información de dos obras: *Prometeo encadenado* de Esquilo y *Biblioteca mitológica* de Apolodoro. En caso de que los datos sean contradictorios en ambas obras o se haga referencia a otras obras, se aclarará en el texto.

esté dispuesto a contarle. Que lea los mismos libros y que los comente, estando siempre de acuerdo... (Bouza Vidal 195)

Si esto es una “expresión homosexual” del rechazo a lo que Almodóvar llama “sensibilidad gay”, habría que preguntarse si la imagen de Pablo en *La ley del deseo* fue exagerada para contrarrestar esa “sensibilidad gay” al utilizar un personaje *alfa* que rompiera los estereotipos que Almodóvar rechaza.⁵ En cualquier caso, tomamos esta descripción como el deseo íntimo del Almodóvar de los ochenta, un deseo que difícilmente se podría concretar, algo inconfesable que el director manchego, consciente de la imposibilidad de que se realice, comparte con todos. En el caso de Pablo, el personaje articula su deseo mediante su *palabra altanera*, que acarrea repercusiones nefastas, ante la imposibilidad de ser satisfecho. Siguiendo la tesis estructural-lingüística lacaniana sabemos que el inconsciente está estructurado como un lenguaje y que el lenguaje es la condición del inconsciente. A este principio se le une la imposibilidad humana de lograr el *gozo* (*jouissance*), ya que el deseo humano nunca puede ser completamente satisfecho, teniendo sólo acceso a ciertos *goces* a través de la mediación del cuerpo (Sánchez-Barranco 113). Y no sólo eso, en Pablo se manifiesta claramente que el deseo no es otra cosa que ser el objeto del deseo del otro (de ahí parte la imposibilidad del gozo), ya que como el propio Lacan explica en una de sus muchas alusiones al trabajo de Freud *La interpretación de los sueños*, “el deseo del hombre encuentra su sentido en el deseo del otro, no tanto porque el otro guarda las llaves del objeto deseado, sino porque su primer objeto es ser reconocido por el otro” (Lacan *Función y campo* 259). Las citas de más arriba, de Pablo en la película y del propio director, expresan el deseo de ser deseado, que se capitaliza en escena cuando el propio Pablo, después de leer la carta que recibe de Juan, le escribe la que hubiera deseado recibir para que éste la firme y se la vuelva a mandar. Sabemos que Almodóvar tenía conocimientos de las teorías de Jacques Lacan, aunque estos fueran limitados. No es mi intención, por mucho que se preste a ello, analizar *La ley del deseo* desde un punto de vista lacaniano, pero no se puede obviar la clara influencia de Lacan y el uso de su teoría en la formulación del concepto de deseo que aparece en el largometraje. El propio título de la película aparece ya en el artículo de Lacan “Subversión del sujeto y dialéctica del deseo en el inconsciente freudiano”: “La castración quiere decir que es preciso que el goce sea rechazado, para que pueda ser alcanzado en la escala invertida de la *Ley del deseo*” (807).⁶ Ya en *Laberinto de Pasiones* (Almodóvar, 1982), la psicóloga del personaje protagonista, Sexilia (Cecilia Roth), es presentada como una psicóloga lacaniana.⁷ Feticchismo,

⁵ En una entrevista con Lola Díaz sobre *La ley de deseo*, Almodóvar se expresa así: “I have very obvious homosexual expressions. I mean that I don’t like things made with gay sensibility at all” (Mandrell 42)

⁶ El énfasis es mío.

⁷ Ver los artículos de López Leboeiro y James Mandrell sobre *Laberinto de pasiones* dónde se documenta que Almodóvar admite la influencia de Lacan en sus películas.

voyerismo, el complejo de Edipo, el falo (o la falta de), la creación y falsificación del ego, la castración, el gozo (*jouissance*), el deseo... Todos estos puntos podrían ser tenidos en cuenta en la cinematografía del director manchego, la mayoría de ellos, por no decir todos, en *La ley del deseo*, pero no dejan de ser elementos del pastiche cuya omnipresencia, como el propio Jameson nos advertía,

“no es incompatible con un cierto humor, ni está exenta de pasión: es, como poco, compatible con la adicción, con ese apetito, único en la historia, que tienen los consumidores de un mundo transformado en meras imágenes de sí mismo, apetito de pseudoacontecimientos y <<espectáculos>> (dicho con el término de los situacionistas)” (39).

El uso de las teorías psicoanalíticas de Jacques Lacan en la construcción de la trama y el concepto de deseo pueden ser observados entonces como piezas principales de la alegoría política del sentimiento postdictatorial y como virtudes desarrollistas del Prometeo postmoderno, elaborado como pastiche de las diferentes versiones anteriores. El pastiche al que me refiero aquí es el de un Prometeo postmoderno (Pablo) cuyo *deseo del otro*, entendido como ser objeto del deseo del otro, lo dota de un componente tangencial lacaniano con la función de aportar al film de un oscuro humor que permea con cuentagotas a través del profundo drama al que hacen frente los protagonistas del mismo. En este aspecto humorístico/paródico de *La ley del deseo*, coincido con Daniel López Leboreiro cuando afirma, en relación a la aparición y uso de la teoría psicoanalítica en *Laberinto de pasiones*, que un estudio psicoanalítico no es pertinente. Como él apunta, la utilización de “manidos y popularizados clichés en lo que a la teoría psicoanalítica se refiere [...], pone de manifiesto tanto sus leves conocimientos en materia psicoanalítica como su voluntad por mofarse de ella” (37-38). A pesar de ello, considero que en *La ley del deseo* la apropiación de las ideas lacanianas para su concepción del deseo va algo más allá de los tópicos, de los clichés y, sobre todo, de la parodia. Dicho de otro modo, Almodóvar no utiliza a Lacan en el film sólo para realizar una parodia, sino que la teoría forma parte del pastiche prometeico y de su mito postmoderno.

Volviendo al mito en sí y a la personalización del deseo, la metafórica transformación/creación/nacimiento de Antonio, queda bien reflejada en ese plano contrapicado en el que Antonio contempla la entrevista del personaje interpretado por Rossy de Palma. Cuando Pablo está siendo entrevistado, el televisor en el que aparece se encuentra situado muy cerca del techo en lo que parece ser un aula escolar en cuya pizarra leemos en clave humorística el futuro que le espera a Antonio: “con paciencia y con saliva el elefante se la metió a la hormiga”. La misión imposible a la que se enfrenta Antonio aparece como doctrina de alguien más “elevado” de lo que podría ser un maestro o profesor, sale de la palabra de Pablo, situado, simbólicamente, “en las alturas”. Antonio no es sólo el alumno de Pablo, sino que éste, en su función de

Prometeo, exactamente como hizo el titán con los hombres de acuerdo a Esquilo, convierte al niño que era antes Antonio en un ser *consciente y dueño de su razón*.

[...] Oídme las penas de los mortales,
 cómo los convertí de niños que eran antes
 en seres conscientes y dueños de su razón
 y os hablaré, sin tener reproche alguno para los hombres,
 sino explicando la buena voluntad de lo que les di. (443-447).

El problema que se plantea es que el uso de la razón apunta a un imposible que ya podemos leer en la pizarra. Antonio sin embargo ha sido convertido, como decía Prometeo en referencia a los hombres: “Vivían bajo tierra en el fondo de unas grutas sin sol / como las raudas hormigas” (454-455). Sin embargo, ahora, Antonio observa desde las alturas a su creador, y con su poder de razonamiento ayudará a la materialización de ese imposible en su propia persona. El deseo irrealizable de Pablo es representado en una forma tan inverosímil como el acto sexual entre el elefante y la hormiga, y en un atisbo del humor más oscuro de Almodóvar, el intento de consumación adelanta la muerte inevitable de Antonio.

La creación del monstruo postmoderno

No es la creación del hombre en sí la responsable del castigo de Prometeo, sino el moldearlos en la forma que son ahora. Es decir, Prometeo recibe el castigo cuando los perfecciona, otorgándoles el fuego y, por ende, la razón. En *La ley del deseo*, que podría ser subtitulada, *El postmoderno Prometeo* (en homenaje a la novela de Mary Shelley, *Frankenstein; or, the Modern Prometheus*, y demostración de la tesis del presente estudio), el “perfeccionamiento del hombre” se circunscribe en la transformación de Antonio en el objeto del deseo de Pablo, que como veremos más adelante es últimamente ser el objeto del deseo del propio Antonio. Esta transformación proviene del deseo inconsciente de Pablo transmitido a través de su poderosa *palabra*, ya sea en forma hablada o escrita. Y es que Prometeo otorga a la humanidad, entre otras cosas, la palabra escrita tal y como versea Esquilo: “Y el número, el rey de los inventos, / descubrí para ellos, y la combinación de letras, / memoria de todo, el instrumento que engendró a las Musas” (460-462). Podemos apreciar repetidamente la importancia de la palabra como fuerza transformadora en las cartas a Juan y las cartas a Antonio con el pseudónimo de Laura P.⁸ (que son siempre leídas en voz alta, enfatizando así la diferencia lacaniana entre los términos *palabra* y *lenguaje*, y dando al primero una fuerza determinante que va más allá del control consciente de ésta), su entrevista en televisión y las representaciones

⁸ Que al igual que Pablo, contiene esa P prometeica.

artísticas de sus obras: *El paradigma del mejillón* y la adaptación de *La voz humana*.⁹ Retomando el paradigma lacaniano, estas palabras empoderan al hablante. En palabras de Lacan: “Lo que busco en la palabra es la respuesta del otro. Lo que me constituye como sujeto es mi pregunta. Para hacerme reconocer por el otro, no profiero lo que fue sino con vistas a lo que será” (*Función y campo* 288). La determinación de la posición del hablante, en este caso desde una situación de poder, conlleva de forma inconsciente, más significado del meramente expresado. Esto se puede observar en *La ley del deseo* en las consecuencias que acarrea sobre Antonio las cartas de Pablo, viaducto de su expresión. Igualmente podemos apreciar el poder transformador de las palabras en el mito, o si queremos una reescritura más cercana en el tiempo, en la novela gótica de Mary Shelley *Frankenstein, o el moderno Prometeo*. El problema radica en que esa transformación, voluntaria o involuntaria, representa un acto transgresor, que de por sí, da lugar a una de las características prometeicas por excelencia: la del castigo impuesto de manera injusta. El castigo que sufre Pablo no es sólo injusto, sino que además es inevitable debido a la influencia lacaniana con la que Almodóvar dota su recuento del mito: la imposibilidad de satisfacer completamente el deseo interno de una persona. Además, en su función de renovación generacional y de significación del momento histórico en el que se encuadra la película, el papel transgresor tiene una significación importante. Salvando las diferencias, tanto la novela *Frankenstein* como *La ley del deseo* fueron concebidas en un momento fundamental de cambio en sus respectivos países. Diane Johnson, en su introducción a la novela, nos recuerda que Shelley vivió en una época de constantes y profundos cambios, con una sociedad donde una clase media creciente (como consecuencia de la urbanización de gran parte de la población rural) cuestionaba la democracia, la propiedad, los derechos de las mujeres, de libertad y de educación.¹⁰ La Transición como idea de ruptura y cambio profundo fue sin duda un

⁹ La representación de *La voz humana* no afecta directamente a la transformación de Antonio. Está relacionada con el personaje de Tina, hermana transexual de Pablo. Este personaje, en relación al postmoderno mito prometeico que desarrollamos aquí, sería la perfecta materialización de Epimeteo, hermano de Prometeo y parte importante del mito que sin embargo Esquilo omite en su *Prometeo encadenado*. *La Biblioteca mitológica*, apenas si se hace eco del hermano débil de Prometeo. Friedrich Georg Jünger, en su obra *Mitos griegos* (71-73), se expone algo más para contarnos la historia de Epimeteo en relación a su hermano. Zeus hace que Hefesto envíe a Pandora a Epimeteo. Éste la acepta y una vez que la posee, se da cuenta de su error. Pandora atesora todos los males. En este pastiche, Antonio, es Pandora, ya que como dice Jünger: “Pandora representa la visión soñada y el ideal del ser humano” (72). Por lo tanto, encaja perfectamente, como deseo de Pablo y como castigo de Zeus.

¹⁰ “Mary Shelley was born into a world wracked with political changes of the profoundest kind, accompanying the great revolutions of the eighteenth century in France and America, and, more immediately, the nearly continuous upheavals of the Napoleonic wars, which had come to an end in 1815. Authority crumbled. God had been questioned for a century, tyrants more recently, and the romantics were beginning to look at parents too. The industrialization of Europe, and especially of England, resulted in a rapidly increasing middle class and a dramatic population shift from rural to urban living, with consequent dramatic changes in social stability. Questions of property and democracy were raised by

desafío transgresor para las fuerzas gobernantes del tardofranquismo que, en gran parte urgidos por la necesidad de un cambio inevitable tras la muerte del dictador, tomaron parte en ella. *La ley del deseo* nace en plena Transición española,¹¹ en una sociedad que había afrontado cambios fundamentales en los mismos temas arriba mencionados, aunque no necesariamente en la misma dirección. Hacia mitad de la década de los 80, España ya había dejado de ser una sociedad eminentemente rural y las grandes ciudades habían incrementado sensiblemente sus poblaciones, el Partido Socialista Obrero Español de Felipe González acometía su segundo mandato consecutivo tras arrasar en las elecciones de 1982. España experimentó tremendas transformaciones de cara al público en un periodo de tiempo muy corto. Se trataba de llevar al país hacia una modernidad ajena a una sociedad que había estado sometida a una censura retrograda no sólo en las artes, sino en la mayoría de los aspectos de la vida cotidiana. Pero el hecho de que el funcionamiento del mecanismo institucional que movía el país no sufriera un giro esencial en su circuito metodológico (no vamos a discutir aquí el ideológico), creó trabas en el cambio y pudo influenciar, como veremos, la entrada al mercado y el modo de trabajar de artistas como Almodóvar. John Hooper deja en su libro *The New Spaniards* algunas disecciones sobre la década de los 80 que ayudan a aclarar lo anterior. Para empezar algo curioso con mucho significado. Tras las elecciones de 1982, Hooper narra cómo le describe a una periodista los resultados como triunfo de la izquierda o derrota de la derecha, a lo que el periodista le responde: “Careful, [...] This isn’t a victory by the left over the right. It’s a victory by the young over the old” (46). A pesar de las muchas implicaciones que esta frase puede sugerir, lo que Hooper viene a indicar es precisamente lo mencionado anteriormente: el cambio que se aventuraba no iba a ser institucional, sino generacional. La mantención de aparatos y costumbres vetustas e ineficientes hicieron prácticamente imposible el necesario cambio político y económico para España que habían prometido los socialistas en su campaña. Hooper aporta datos significativos al estancamiento metodológico del PSOE:

According to *España 2000*, a working policy document published by the PSOE in 1988, 40,000 party members –almost one in every three of the membership– took up “institutional posts” following the Socialists’ victory. More than 26,000 were elected to office as mayors or councilors when the PSOE went on to sweep the board at the 1983 local elections. But most of the rest were appointed.

By giving in to the temptation to put party members in charge of everything from the state holding company to the smallest city museum,

Godwin in *Political Justice* and other works; and Mary Wollstonecraft raised, in the *Vindication of the Rights of Women*, fundamental questions of freedom and education for half of the human race” (*Frankenstein* x-xi).

¹¹ En este sentido coincide plenamente con las conclusiones de Cristina Moreiras que, en su libro *Cultura Herida*, apunta a los acontecimientos ocurridos en España en 1992 y la firma y entrada de España en el Tratado de Maastricht en 1993, como el punto final a la Transición española.

the Socialists perpetuated a tradition which diminished their claim to be the party of change. Indeed, it was not long before their critics were drawing pointed comparisons between the PSOE and the old Movimiento Nacional (48-9)

Es decir, la adjudicación de posiciones de poder a miembros del partido perpetuó, salvando las diferencias, el gobierno de corte nepotista característico del franquismo. Por otro lado, el hecho de que las mismas instituciones fueran conscientes de lo erróneo de su fallo de base (hay que recordar que el documento fue publicado por el propio PSOE) pudo ayudar a la aceptación de una figura como la de Almodóvar. Sus controversias y aproximaciones a temas que hubiesen sido objeto de persecución criminal en un pasado demasiado reciente al del estreno, por ejemplo, de *La ley del deseo*, eran la cubierta perfecta a una ruptura que no estaba ocurriendo. Almodóvar hacía un cine transgresor y aperturista en cuanto a temas sociales que no presentaba un problema fundamental a las estructuras de poder, a pesar de que ejerciera hasta cierto punto una crítica y una política social valiosa.

La carrera cinematográfica de Pedro Almodóvar, desde su primer largometraje, *Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón*, estrenada en 1980 tras casi 3 años de rodaje y producción, hasta el momento en el que se reproduce en los cines españoles *La ley del deseo*, parece imitar de forma paralela los reflejos de los procesos políticos de Transición. Si sus primeras películas, con sus transgresiones exageradas e inesperadas, representaban la aceptación de una nueva época en la que la palabra “cambio” encabezaba el imaginario español, para finales de 1987 estaba claro que el deseo de “cambio”, de ruptura total y completa con el régimen anterior, no podía ser completamente satisfecho. Algo que, aunque anunciado tras la aprobación de la Ley de la Reforma Política en 1976, que daba legitimidad a la corona y sentaba las bases para que la legalización de los partidos políticos estuviera supeditada a la aceptación incondicional de la monarquía y la renuncia a demandar un gobierno provisional que sustituyera al gobierno franquista antes de las elecciones, todavía planeaba en un amplio grupo de los imaginarios políticos y sociales del país (Preston 401-439). Como dijo Román Gubern, “Almodóvar postuló en sus películas una nueva moral basada en la liberación de los sentidos, la ruptura de los tabúes corporales y una polidisponibilidad sexual de los individuos” (49). El gobierno permitió cambios en las formas de representación que se enfrentaban radicalmente al periodo de censura y autocensura (ya por miedo, ya por formación o ideología) del tardofranquismo. La sociedad en general acogió estos cambios en el cine como algo que pertenecía de alguna manera a un periodo perdido, los cuales debían de aceptar como parte del acercamiento a una modernidad que había dejado atrás a los españoles. Una oportunidad de la que había que sacar el máximo partido. En esta época, el cine del destape y el *landismo* triunfaron principalmente gracias a una representación nunca vista antes del cuerpo femenino, en el que la degradación de la mujer y su objetivización no impidió su éxito. De hecho, Mariano Ozores,

probablemente el máximo representante del destape, fue el director que más películas rodó desde 1983 a 1985 con once títulos que contaban con nombres como *Agítese antes de usarla* o *La Lola nos lleva al buerto*, entre otros (Hidalgo 166). Este cine tampoco presentaba un problema para los gobiernos de la Transición, ya que la representación rancia y misógina de la mujer en la mayoría, por no decir todos, de los títulos de estos géneros, “se identificaba con el discurso estético del franquismo en el cine de los sesenta” (167), creando así un contrapunto a un tipo de cine como el de Almodóvar, que, sin tener un discurso directamente político como hemos dicho antes, se enfrentaba temáticamente y visualmente al imaginario franquista. Desde este punto de vista, la construcción del monstruo postmoderno en el que se convierte Antonio, tiene relación simbólica con la obra de Shelley y a su vez con el triunfo de las políticas neoliberales ya expuestas durante el tardofranquismo. Si tomamos metafóricamente a Antonio, deseo interno de Pablo, como símbolo de un deseo de cambio y ruptura total con las políticas dictatoriales tanto sociales como económicas que provenían del franquismo, la destrucción de Antonio se antoja inevitable como metáfora de la comprensión de la imposibilidad de ruptura total con el antiguo régimen que destruye el ideal de buena parte del pueblo español. Pablo no sólo se da cuenta de que Antonio es su creación, sino de que ha dotado a la criatura a través de su palabra de su capacidad de razonamiento, permitiendo de ese modo la monstruosa transformación de su deseo. Por el lado de la creación del nuevo mito, esto haría alusión a las otras dos características prometeicas por excelencia aparte del castigo: la creación de hombre y el robo del fuego, que es la representación de la adquisición de la razón. Del mismo modo que la cultura popular atribuyó sabiamente el nombre del científico (Victor) Frankenstein al monstruo e intercambió así características de uno y otro de forma a la vez incongruente y convincente, el deseo de Pablo (simbólicamente hablando el deseo de ruptura) se ve pervertido y transformado en una esperanza frustrada, en un monstruo de sí mismo que no puede ser fructífero, un pastiche versión española que no requiere de la nostalgia de la que hablaba Jameson como lenguaje artístico para producir significado, pero que sin duda cuenta con esa “intertextualidad” que forma “parte constitutiva y esencial de la estructura de la película” (41).¹² Considerando *La ley del deseo* como un recuento del mito de Prometeo, ya en la versión clásica, en la versión moderna de Shelley, o más concretamente en la versión cinematográfica de James Whale, *Frankenstein*, (1931), de la cual como hablaremos más adelante Almodóvar recicla elementos no presentes en la novela, sería incongruente hablar de *remake*. No sólo el Prometeo almodovariano es un elemento alegórico, sino que en el contexto postmoderno ya decía Jameson que esa palabra era anacrónica y la sustituía por “intertextualidad”, algo que sí está presente en el

¹² Obviamente, la nostalgia existe en Almodóvar como lenguaje artístico. El estudio de Alejandro Yarza en su libro *Un caníbal en Madrid. Sensibilidad camp y el reciclaje de la historia en el cine de Pedro Almodóvar*, sigue siendo una de las obras seminales en referencia al lenguaje artístico dentro del cine de Almodóvar y la creación de significado a partir de él. En *La ley del deseo*, la nostalgia en sí, no es parte fundamental del simbolismo alegórico que discuto en esta parte del trabajo.

film de Almodóvar. En este sentido, la intertextualidad es “un rasgo deliberado e inherente al efecto estético y que activa una nueva connotación de ‘antigüedad’ y profundidad pseudohistórica en la que la historia de los estilos estéticos desplaza a la ‘verdadera’ historia” (41). Aunque es verdad que Jameson habla de un lejano *remake* de *El cartero siempre llama dos veces* (*Double Indemnity*) titulado *Fuego en el cuerpo* (*Body Heat*), y esa antigüedad a la que se refiere Jameson es la recreación de la sociedad de la opulencia en los años 50 en Estados Unidos, esta definición se ajusta perfectamente a la situación en la que se desarrolla *La ley del deseo*. El conocimiento del mito de Prometeo en sus diferentes versiones nos permite completar el significado alegórico de la cinta. La intertextualidad de la que podemos hablar en *La ley del deseo* es tanto estética como musical. Por un lado los decorados, maquillajes y vestuarios de sensibilidad *camp*, como comenta Yarza supusieron “un gesto político” (17).¹³ El uso del *camp* como reciclaje del desecho histórico de acuerdo a códigos estéticos contemporáneos, liberaba “aquellas formas del significado forjado por el discurso franquista, [...] en tanto que esa reapropiación paródica subvertía unos códigos ideológicos que pretendían fijar la identidad nacional” (17). Un tanto de lo mismo ocurre con el reciclaje de canciones como *Ne me quitte pas* o *Guarda che luna*, compuestas en los años 50 o la apropiación de un bolero como *Lo dudo*. En el caso de las canciones llegan incluso a formar parte del discurso diegético, como por ejemplo cuando la madre de Ada (Bibi Andersen) las visita en el teatro para decirles que se va a Milán en el caso de *Ne me quitte pas* o en el encuentro final de Pablo y Antonio, en el caso de *Lo dudo*, donde las canciones expresan el pensar de los actores, en este caso Tina y Antonio. Estas canciones al mezclarlas en la banda sonora con temas pseudo-punk de la movida como *Voy a ser mamá* y *Satanasa*, interpretados por Almodóvar y McNamara, tienen un efecto similar al de la estética *camp* en el sentido de subversión de códigos ideológicos. Así, la reapropiación estética y musical es por lo tanto un intento de ruptura, de reinención social que facilitara el camino hacia un cambio radical que al final se presenta imposible.

Conclusión: La destrucción del monstruo

La cuestión que plantea Almodóvar en su película es la de la imposibilidad de satisfacer el deseo interno y subconsciente de las personas. A esto le acompaña una epifanía sobre los peligros del intento de realización de este deseo, que lleva incorporados en él la oscuridad de la sociedad en la que creció el director. La construcción es prácticamente involuntaria, subconsciente, hasta cierto punto autónoma y ajena a la persona una vez que los mecanismos de cimentación terminan su trabajo y el resto de la obra cobra vida por su propia inercia. En cualquier caso, el resultado es una prostitución del deseo, una fetichización de la pasión más profunda que incluye una idea que acaba funcionando independientemente de la intención del autor. Una vez su

¹³ En mi opinión es un gesto político indirecto, lo que no deja de ser político en cualquier caso.

involuntario creador la reconoce, acaba subyugado por la culpabilidad descubierta tras darse cuenta de que el monstruo surgido es en parte su propia e inconsciente construcción. Esta creación con tintes lacanianos que no permite el gozo (*jouissance*), se puede interpretar como una metáfora política de la transición española en la que la imposibilidad de que se cumpla la ruptura total con el antiguo régimen se representa en la historia del deseo frustrado de Pablo. En *La ley del deseo*, el protagonista es, sin quererlo, el postmoderno Prometeo, cuya creación, Antonio, es inviable por ser ese subconsciente y oscuro objeto fetiche de la pasión insaciable de Pablo. Él es la clave de toda la película, en su papel mitológico crea a Antonio; mediante la palabra, lo dota de un razonamiento autónomo y lo saca de su estado animal; y como tal, recibe su castigo “eterno” en la forma de la muerte de Antonio, ya anticipada por la caracterización lacaniana de su personaje y la imposibilidad de la consumación de su deseo. Las últimas escenas apuntalan el pastiche que nos entrega a Pablo como el Prometeo postmoderno. Una vez en el apartamento de Tina, después de que Pablo accediera a subir como trueque a la liberación de su hermana y de Ada, Antonio pone música y abraza a un desconcertado Pablo. Los primeros acordes del bolero *Lo dudo*, interpretado por Los Panchos, comienzan a sonar y Almodóvar hace que Antonio canturree parte de la canción: “Lo dudo, lo dudo, lo dudo, que tu llegues a quererme como yo te quiero a ti...” Esto hace que la canción se convierta en un elemento diegético en el guion, dando paso al proceso de comprensión para Pablo y su aceptación como materialización del Prometeo postmoderno. Mientras que Antonio desviste a Pablo en la cama y la cámara se desplaza desde un plano cenital a un primer plano de ellos, Antonio le comenta “Quererte de este modo es un delito, y estoy dispuesto a pagar por ello. Lo sabía ya cuando te abordé en la discoteca, imaginaba que sería un precio muy alto, pero no me arrepiento”. Todavía en esta escena Pablo muestra incredulidad y confusión, pero en la siguiente escena con un primer plano de las caras enfrentadas de Pablo y Antonio, el proceso de comprensión se completa. Cuando Antonio interrumpe los besos para preguntarle a Pablo qué tal lo hace y afirmar el traspaso del saber con un “me enseñaste tú”, Pablo se entrega entre lágrimas a Antonio comprendiendo su creación. Desde ese momento, el inevitable final de Antonio no puede ser otro. La imposibilidad de materializar los deseos internos e inconscientes se manifiesta de nuevo. El deseo reificado debe morir ya que la monstruosidad de los deseos inconfesables, últimamente el deseo de ser deseado como uno quiere serlo en lo más profundo, no tiene cabida en nuestras vidas. La creación del deseo a través de las palabras da como resultado a Antonio, permitiendo el *goce* en forma de encuentro sexual entre los dos, pero no así el *gozo*. La teoría psicoanalítica de Lacan explica en relación al objeto del deseo que la organización del deseo a través del lenguaje hace que siempre quede insatisfecho, impidiendo como se ha dicho que se alcance el *gozo*, aunque no el *goce*” (Sánchez-Barranco 123). El suicidio final nos deja una imagen memorable en forma de retablo donde podemos observar a Antonio justo al lado de la máquina de escribir de Pablo, el nexo entre el inconsciente y la realidad que nuestro Prometeo se encarga de destruir

lanzándola por la ventana a una cubeta de escombros donde explota como símbolo de su peligrosidad. El fuego, robado por Prometeo, símbolo de la razón que permitió a Antonio materializarse en el deseo de Pablo, se escapa del cuerpo inerte para prender el altar divino.¹⁴ Las llamas rememoran el final del monstruo en la película de James Whale, *Frankenstein*, donde Boris Karloff en su papel de monstruo acaba atrapado consumido por las llamas en el molino. La confusión popular entre el nombre del científico y el monstruo (recordemos que Frankenstein o el Prometeo moderno es el científico y no el monstruo) hace que el abrazo apasionado de Pablo, como fundiéndose entre las llamas con el cuerpo inane de Antonio para formar un único ser, adquiera un especial significado en la versión del pastiche postmoderno, como reconocimiento al saber popular. De hecho, inconscientemente, ese saber popular ha influido en alguna de sus posteriores realizaciones. Preguntado por Gonzalo Suárez López sobre otras influencias en *La piel que habito* (2011) aparte de la novela *Tarántula* de Thierry Jonquet, Pedro Almodóvar cita a George Franju y Fritz Lang, y añade: “*Frankenstein*, de Mary Shelley, o más bien el mito de Prometeo en que está basada, es más bien una resonancia de la que me percaté a posteriori” (Cineuropa). Parece evidente aquí la influencia de la cultura popular y así, Almodóvar enlaza el mito de Prometeo con la figura del *científico loco* que juega a ser Dios. Victor Frankenstein no aparece caracterizado como un científico loco *per se* en la novela de Shelley, donde la pérdida de su madre alienta al doctor a buscar la creación de vida mientras estudia lejos de su familia en la Universidad de Ingolstadt. Sin embargo, la recreación cinematográfica de la novela, especialmente en filmes posteriores al de James Whale, como *The Curse of Frankenstein* (1957), *Frankenstein and the Monster from Hell* (1974) o *Flesh for Frankenstein* (1974), el personaje de Victor Frankenstein, creador del monstruo, adquiere ese papel de científico desequilibrado que aspira al poder con delirios divinos. En la excéntrica adaptación *Flesh for Frankenstein*, también conocida como *Andy Warhol's Frankenstein* por la producción del rey del arte pop, el personaje toma el nombre de Barón von Frankenstein y su ambición es formar un ejército de mujeres y hombres para volver a traer el esplendor a la raza serbia. Almodóvar, al que muchos presentaban como el Warhol español en sus primeros años (Strauss 28), caracteriza al Doctor Ledgard (Antonio Banderas), el protagonista de *La piel que habito*, como un científico loco y su mayor influencia, salvando las diferencias, es sin duda Fritz Lang y su Doctor Rotwang de la obra maestra *Metropolis* (1927). Rotwang tiene su mayor creación en María, una robot en la que recrea a su amor imposible, Hel, que muere dando a luz un hijo de Joh Fredersen, el amo de Metropolis. Es imposible no asociar la resonancia que este nombre acarrea con Gal, la esposa de Ledgard y modelo para su aberrante creación Vera Cruz (Elena Anaya), que se suicida tras quedar desfigurada en un accidente de coche cuando huía con su amante. El papel central de

¹⁴ Han sido algunas las comparaciones establecidas entre el cristianismo y el mito de Prometeo. Así, no es de extrañar que un altar tan excéntrico como el que observamos en la escena del suicidio, forme parte del pastiche prometeico construido por Almodóvar. Entre otros ver la introducción de Ramón Irigoyen a *Prometeo Encadenado* en su traducción de la obra griega.

Ledgard explica que el mito de Prometeo sea sólo una resonancia en *La piel que habito* a diferencia de la influencia central que juega en *La ley del deseo*.

La alegoría política que se puede inferir de este largometraje se aplica a una parte de la sociedad que creyó firmemente en la posibilidad de una ruptura total con el antiguo régimen. No hay una crítica política directa al proceso de transición. Almodóvar nunca acostumbra a hacer alusiones políticas directas en sus películas, aunque en los últimos años haya tomado un papel de denuncia más activo ante los medios de comunicación. No hay que olvidar que cuando se estrena la película estamos todavía en los últimos coletazos del *pasotismo* y que su creación artística nace en plena movida madrileña, dónde la actividad política era poco incidente y este fenómeno algo generalizado entre los más jóvenes. El *pasotismo* imperante fue la representación de una juventud que había crecido con una educación en la que no existía ni la libertad de expresión, ni la diversidad política. La familia media vivía con miedo a la expresión política y la única forma de protesta era la subversión absoluta. Ante semejante falta de libertad, cuya salida sólo apuntaba a una oposición ilegalizada, demonizada y brutalmente perseguida por los poderes fácticos y políticos, el *pasotismo* no fue una elección, en los primeros años de la Transición se había convertido con el tiempo en la norma entre los jóvenes que no estaban políticamente comprometidos de forma activa.

Una parte importante de la alegoría coincide con la pérdida de la memoria de Pablo. Tina, su hermana, le recuerda la trágica historia de su vida durante su convalecencia en el hospital tras el accidente sufrido después de la muerte de Juan: su transformación, sus deseos inconfesables e insatisfechos, su pasión incontenible, su idolatría por una idea que demostró su inviabilidad una vez que ella y su padre llegaron a Marruecos (el deseo que Tina sentía por su padre era también un deseo en el sentido lacaniano de desear ser el objeto del deseo del otro), el hecho de que Tina se cambiara de sexo y su padre acabara abandonándola por otra mujer. La desmemoria española, que duró y sigue durando en grandes partes de la sociedad instigada por la Ley de Amnistía de 1977, es el espejo en el que se mira esta escena de recreación del pasado de los hermanos, donde el sentimiento de frustración e impotencia ante algo que ocurrió fuera del alcance del ciudadano medio es lo único que queda cuando se mira al pasado. Es otro ejemplo más de un futuro anticipado, el de la muerte de Antonio, el de la comprensión de que unas esperanzas de cambio real y total iban a convertirse en un imposible. La vida sigue para los personajes y para los españoles que confiaron y desearon un futuro diferente, pero la herida permanece eterna.

OBRAS CITADAS

- Almodóvar, Pedro dir.. *Laberinto de Pasiones*. 1982. DVD. Ed. El País, 2004.
- . *La ley del deseo*. 1987. DVD. Sony Pictures Classic, 2007.
- . *Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón*. 1980. DVD. Optimum Releasing Ltd., 2005.
- . *La piel que habito*. 2011. DVD. Cameo Media, 2012.
- Apolodoro. *Biblioteca mitológica*. Trad. José Calderón Felices. Ediciones Akal: Madrid, 1987.
- Bouza Vidal, Nuria. *El cine de Pedro Almodóvar*. Barcelona: Ediciones Destino, 1990.
- D'Lugo, Marvin. "Almodovar's City of Desire". *Post-Franco, Postmodern: the Films of Pedro Almodóvar*. Ed. Barbara Morris and Kathleen Vernon. Westport, Connecticut: Greenwood, 1994. 125-144.
- . *Pedro Almodóvar*. Urbana: University of Illinois Press, 2006.
- Esquilo. *Prometeo encadenado*. Trad. Ramón Irigoyen. Penguin Clásicos: Barcelona, 2015.
- Flesh for Frankenstein*. Dir. Paul Morrissey, 1973. En línea.
- Frankenstein*. Dir. James Whale. 1931. En línea.
- Gubern, Román. "Las matrices culturales de la obra de Pedro Almodóvar". *Almodóvar: El cine como pasión*. Fran A. Zurián y Carmen Vázquez Valera coord.. Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2005.
- Jameson, Fredric. *Teoría de la posmodernidad. La lógica cultural del capitalismo avanzado*. Trad. Celio Montolio Nicholson y Ramón del Castillo. Madrid: Trota, 1998.
- Jünger, Friedrich Georg. *Mitos griegos*. Kindle ed. Barcelona: Herder Editorial S.L., 2006.
- Hidalgo, Manuel. "Cine español 1982-1986. Dentro y fuera de la ley". *4 años de cine español*. Llinas, Francisco coord.. Madrid: Discrefilm, 1987.
- Hooper, John. *The New Spaniards*. New York: Penguin, 2006.
- Lacan, Jacques. "Función y campo de la palabra y del lenguaje en psicoanálisis". *Escritos* 1. México: Siglo Veintiuno Editores, 2009. 231-309.
- . "Subversión del sujeto y dialéctica del deseo en el inconsciente freudiano". *Escritos* 2. México: Siglo Veintiuno Editores, 1993. 773-807.
- López Leboreiro, Daniel. "Movida laberíntica". *Las películas de Pedro Almodóvar*. Coord. Antonio Castro. Madrid: Ediciones JC, 2010. 27-42.
- Mandrell, James. "Sense and Sensibility, or Latent Heterosexuality and Laberinto de pasiones". *Pedro Almodóvar: Post-Franco Postmodern*. Ed. Barbara Morris and Kathleen Vernon. Westport, Connecticut: Greenwood, 1994. 41-57.
- Moreiras Menor, Cristina. *Cultura berida: literatura y cine en la España democrática*. Madrid: Ediciones Libertarias, 2002.
- Preston, Paul. *Juan Carlos: el rey de un pueblo*. Barcelona: Grupo Editorial Random House Mondadori, S.L., 2003.
- Rubín de Célis, Andrés. "Geometría del amor". *Las películas de Pedro Almodóvar*. Coord. Antonio Castro. Madrid: Ediciones JC, 2010. 85-100.

- Sánchez-Barranco Ruiz, Santiago et al. "Reconstrucción histórica de la obra de Jacques Lacan". *Revista de la Asociación Española de Neuropsiquiatría*. Vol. XXVI. n. 97 (2006): 107-131.
- Shelley, Mary. *Frankenstein; or The Modern Prometheus*. New York: Bantam Books, 1981.
- Smith, Paul Julian. *Desire Unlimited. The Cinema of Pedro Almodóvar*. New York: Verso, 2014.
- Strauss, Frédéric. *Conversaciones con Pedro Almodóvar*. Madrid: Akal, 2001.
- Suárez López, Gonzalo. *Pedro Almodóvar. Director. Entrevista*. Cineuropa, 2011. <<http://cineuropa.org/it.aspx?t=interview&l=es&did=203802>>
- Yarza, Alejandro. *Un caníbal en Madrid. La sensibilidad camp y el reciclaje de la historia en el cine de Pedro Almodóvar*. Madrid: Ediciones Libertarias, 1998.