

El símbolo del agua en *Dolor y gloria* de Pedro Almodóvar

Por Francisco Javier Amaya Flores*

Resumen: Este artículo analiza el símbolo del agua en el cine de Pedro Almodóvar, en concreto, en *Dolor y gloria* (2018), donde no solo aparece en distintas escenas, sino también en otras obras artísticas, que el cineasta introduce a modo de intertexto, con las que establece un diálogo. Se trata de analizar el significado simbólico e imaginario que existe tras la belleza formal de sus imágenes, vinculado al narcisismo, la vida y la muerte, la pureza y la maternidad, para concluir que su obra exhibe un estilo visual propio, y alejado de lo real, que refuerza el pacto de ficción con el espectador y en el que el símbolo muestra una verdad objetiva y universal.

Palabras clave: símbolo, agua, intertextualidad, cine y literatura, cine español.

The symbol of water in Pedro Almodovar's *Pain and Glory*

Abstract: This article analyses the symbol of water in Pedro Almodóvar's cinematography, and specifically in its recurrent manifestations in *Pain and Glory* (2018), which also includes intertextual allusions to this symbol in other artistic works. An analysis of the symbolic and imaginary behind implied in the formal beauty of his images establishes links with narcissism, life and death, purity, and motherhood, which leads us to conclude that Almodóvar's aesthetics reinforces the fictional pact with the viewer insofar as the symbol shows an objective and universal truth.

Keywords: symbol, water, intertextuality, cinema and literature, spanish cinema.

O símbolo da água em *Dor e glória* de Pedro Almodóvar

Este artigo analisa o símbolo da água no cinema de Pedro Almodóvar, especificamente o filme *Dor e Glória* (2018), onde aparece não só em diferentes cenas, mas também em outras obras artísticas que o cineasta introduz como intertextualidade, estabelecendo diálogo entre elas. Propõe analisar o significado simbólico e imaginário que existe por trás da beleza formal de suas imagens, ligadas ao narcisismo, à vida e à morte, à pureza e à maternidade, para concluir que sua obra apresenta um estilo visual próprio e distante do real, reforçando o pacto ficcional com o espectador, no qual o símbolo mostra uma verdade objetiva e universal

Palavras-chave: símbolo, água, intertextualidade, cinema e literatura, cinema espanhol.

Fecha de recepción: 13 de octubre de 2023

Fecha de aceptación: 18 de marzo de 2024

Introducción

La irrupción de Pedro Almodóvar como cineasta se produce en plena explosión de lo posmoderno en la década de los ochenta. La ideas, como él mismo reconoce, le vienen de cualquier lugar: los patios manchegos, las noches libérrimas de Madrid entre los setenta y los noventa o la educación religiosa. En sus películas, conviven todos los estilos y épocas, no hay prejuicios de género, y asume la apropiación de otras obras artísticas, que mezcla, dando lugar a una estética personalísima marcada por el eclecticismo (Almodóvar, 2023: 15-16). Cada una de sus cintas es concebida como una obra singular “en la que se plasman los intereses, estilo, preocupaciones, convicciones, gustos literarios o artísticos... que suponen la proyección de su personalidad” (Sánchez Noriega, 2017: 35). El resultado es una filmografía que ofrece un sistema expresivo propio donde exhibe imágenes fascinantes, con tendencia a la hipérbole y al manierismo, y que logra utilizando elementos como la metáfora o el símbolo. Estos pueden aparecer en el propio texto, en el guion de la historia, en localizaciones, objetos o en el nombre de los personajes, e, incluso, en otras obras artísticas presentes de las que el autor ofrece una nueva lectura.

El personaje de Agrado en *Todo sobre mi madre* (1999), por ejemplo, hace honor a su nombre en clave simbólica y representa el sueño inverosímil cuando reafirma su identidad ante el público de un teatro, precisamente, desde la exhibición de las particularidades de su cuerpo y las cicatrices de su vida. Recordemos que es transexual. Es como si su creador, en palabras de Zunzunegui (2018: 362), añadiera un trazo maestro sobre el cuerpo de su personaje “capaz de sintetizar todo un estatus social, [un modo de ser] irreductiblemente particular”. En el rodaje de *Julieta* (2016), el propio

Almodóvar se refirió a las distintas localizaciones de la historia (Sevilla, Galicia, Pirineo aragonés y Madrid) como “personajes con entidad dramática” capaces de modificar el estado de ánimo de las protagonistas, con la capacidad de reforzar el aislamiento y la soledad, marcando, con Madrid, una distancia, con el entorno montañoso, que ahonda en el sentimiento de culpa de Julieta y Antía (Pedro Almodóvar en Villanueva, 2015).

De entre los objetos simbólicos de su cine, el mapa ocupa un lugar preeminente: aparece presidiendo el cabecero de la cama de Leo, *La flor de mi secreto* (1995), para mostrar en clave simbólica la desorientación de su protagonista, sumida en una profunda depresión como consecuencia de la ruptura sentimental con su marido; justo sobre la cama, el espacio donde, de forma más evidente, constatan su ruptura, el desamor. Pero el mapa, en este caso, la representación política de España, refiere, también, la mala relación de Pedro Almodóvar con la geografía que achaca a la educación recibida por los curas mientras residía en Extremadura:

La geografía y los mapas han significado siempre para mí algo maravilloso, misterioso e inasible. Por esta razón he puesto un mapa sobre la cama de Leo y Paco. Uno sólo se siente protegido por lo que desconoce (¿no es acaso eso la religión?), aquello cuya ignorancia nos fascina. Algo de lo que carecemos, o no tuvimos en su momento. Yo le he arrebatado a Dios y a sus santos el lugar que les corresponde, y los he suplantado por un mapa político de España. Ese mapa (y ese conocimiento) al que nunca tuve acceso de pequeño y que estaba llamado a presidir la escena madre de *La flor de mi secreto* (Almodóvar en Strauss, 2001: 135).

Veintitrés años después, en *Dolor y gloria* (2018), la película que centrará gran parte de nuestro estudio, Almodóvar rescata el mapa como símbolo y lleva a escena su propia experiencia con la geografía en el colegio de curas en el que estudió; en concreto, en la escena doce donde el protagonista, Salvador Mallo, dialoga con una sucesión de dibujos animados diseñados por Juan Gatti:

Los curas decidieron que no asistiera a las clases de geografía e historia del arte. Durante de los tres primeros años del bachillerato, el tiempo de esas asignaturas yo me lo pasaba ensayando. Y siempre aprobaba. Hicieron de mí un absoluto ignorante que aprobaba todas las asignaturas sin presentarme a los exámenes. [...] Con el tiempo me hice director de cine y empecé a aprender geografía española viajando para promocionar las películas que dirigí (Almodóvar, 2019: 30).

Se evidencia, por tanto, un uso de los símbolos y de distintas figuras retóricas que, lejos de parecer impostado, se integran en el relato como un elemento habitual del mismo dotando al texto filmico de “una fuerza y expresividad propias de la poética” (Sánchez Noriega, 2017: 410-411). Observamos, en fin, un estilo visual en el que se produce un distanciamiento de lo real que refuerza el pacto de ficción con el espectador cuando identifica el cine con la representación; e induce a un deleite de la imagen, como “mecanismo expresivo libremente adoptado por el cineasta entre otros posibles, un elemento estructural de su cosmovisión, como se comprueba por el peso de la cinefilia o la escopofilia” (Sánchez Noriega, 2017: 196).

No estamos, en ningún caso, ante imágenes que sean el resultado de un simple juego de formas, por más que su autor parta de una experiencia íntima o deslumbramiento con la exuberancia de la belleza formal. En las películas de Pedro Almodóvar, el símbolo es una búsqueda constante por alcanzar, desde lo individual, “una verdad objetiva y simbólica” (Cirlot, 1997: 14). Adquiere, entonces, un valor esencial y continuo que nos permite entenderlo en sí mismo e identificarlo culturalmente. Como en toda obra poética universal, el símbolo le permite dialogar con otras formas de expresión artística que pertenecen a la tradición y que contienen un misterio que las dota de una fuerza inagotable y una profundidad, quizá por abordar la raíz misma, que las actualiza en cada revisión, con cada relectura.

Sucede con los ejemplos mostrados más arriba y, de un modo definitivo, con el agua en *Dolor y gloria*. La forma como juega con el significado simbólico de uno de los cuatro elementos de la naturaleza nos ofrece un conjunto de imágenes poéticas que le permiten mostrar el punto de vista de Salvador Mallo, protagonista y *alter ego* de Pedro Almodóvar, y sus características psicológicas a través de una recreación literaria y cinematográfica de los procesos de pensamiento de su actividad mental, en especial, aquellos anteriores al discurso. Así lo indica el propio autor: “los líquidos son una parte importante en la narración de *Dolor y gloria*. De hecho intenté que el guion tuviera la fluidez de una corriente de agua en movimiento” (Almodóvar, 2019: 208). Se trata, por tanto, de comprender, desde el significado simbólico e imaginario, la función de las imágenes poéticas del agua creadas por el autor y, finalmente, de estudiar intertextos que integra y que enriquecen el significado del texto fílmico.

Aunque nos centraremos en *Dolor y gloria*, por la coherencia global de su obra, se analizará en el primer punto el significado simbólico del agua en cintas anteriores a esta partiendo de un enfoque comparatista. Como es sabido, los estudios interartísticos ponen el foco en la unidad antropológica esencial del cine, la música o la literatura —sujetos a reglas propias de producción y de mercado— y, a la vez, se interesan por los vínculos históricos entre estos y los discursos de la filosofía y de la ciencia.

Estos últimos, incluso determinados por reglas específicas —relativas a sus ritos genéticos, a sus protocolos de validación, a sus espacios y tiempos propios, etc.— se reúnen con los del arte y la literatura, y con los de la religión y el mito, para sostener una de las actividades básicas de toda sociedad: la que, en última instancia, le confiere sentido y le asigna significados; o la que [...] alimenta su principal reserva de formas simbólicas (González de Ávila, 2019: 186).

En concreto, aludiremos a los trabajos de Juan Eduardo Cirlot (1997), que, a su vez, sintetiza las tesis de Sheneider, Jung, Mircea Eliade y Fromm, y que aborda el símbolo desde un enfoque comparatista que le permite identificarlo

culturalmente; y de Gaston Bachelard (2005) que, en su imprescindible ensayo sobre el agua y los sueños, parte de ejemplos literarios para ofrecer a la crítica una psicología de la ensoñación literaria. Finalmente, para el análisis de la intertextualidad, nos ceñiremos a la definición del profesor Pérez Bowie (2008), por considerar que establece una clasificación útil para nuestro estudio que tiene su origen en el estudio imprescindible del profesor Gérard Genette en *Palimpsestos*.

Pérez Bowie (2008: 154-156), al referirse a la intertextualidad literaria, incluye las referencias y las citas desde distintas perspectivas que pueden verse en el cineasta manchego y que se distinguen por: a) La extensión, donde diferencia entre cita mayor, por el modo en que contribuye a reforzar la temática de la película; y cita menor, a modo de guiño al espectador, que puede aparecer en la frase pronunciada por un personaje, en la portada de un libro que se muestra, en forma de fragmento citado por escrito en los títulos de créditos, en alguna dedicatoria o en un cartel anunciando una representación teatral. b) La frecuencia o incidencia en una misma temática a través de los intertextos incorporados. Y c) La función: pudiendo tratarse de un homenaje mediante el que se manifiestan la admiración hacia el autor citado o la sintonía formal que Almodóvar muestra con este, o funcionar como duplicación o paralelismo entre la temática de la película y el fragmento incorporado en ella. Se trata, en este último caso, de una estructura en *mise en abyme* en cuanto que el personaje ve duplicada su historia en la del protagonista de, por ejemplo, la obra de teatro a la que asiste como espectador, que lee o que, incluso, interpreta. Un juego de espejos que todo lo convierte en espectáculo y con el que subraya su pacto con la ficción al distanciarse de toda transparencia narrativa.

La constante del agua en el cine de Pedro Almodóvar

Como ha quedado demostrado, los paisajes en el cine de Pedro Almodóvar son un personaje más, con su carga dramática, y condicionan los estados de ánimo

de sus protagonistas, lo que establece un claro simbolismo por analogía entre ambos. Según Cirlot¹ (1997: 44-45), en referencia a los paisajes en la literatura religiosa, estos “hablan elocuentemente del espíritu que anima a cada una de esas comunidades”. Sucede del mismo modo con los fenómenos atmosféricos, donde el agua, en sus múltiples formas —lluvia, tempestad— contribuye, transformada en símbolo, a acentuar el sentido dramático del texto literario o filmico². Almodóvar vuelve a mostrar una continuidad consciente en este sentido, garantizando, así, la coherencia del sistema en el tiempo y en el espacio, al tomar de la tradición artística el carácter dramático de estos fenómenos: en *Julieta*, Xoan es sorprendido por una tormenta, mientras pescaba, y muere en el mar, hecho que se produce después de una conversación con su pareja en la que esta le reprocha, desconfiando de la fidelidad de su marido, que haya tenido relaciones con Ava. El ahogamiento por temporal, tras el desencuentro de la pareja, acentuará en Julieta un sentimiento de culpa que padecía desde que, en el tren donde conoció a Xoan, el señor que viajaba en su mismo vagón se suicidara después de una tormenta de nieve nocturna. En *Hable con ella* (2002), la lluvia aparece como presagio de sucesos desgraciados: irrumpe justo antes del accidente de Alicia y en dos días más en los que Marco visita a Benigno en la cárcel: “en el primero el interno lamenta no poder darle un abrazo; [en] el último se ha suicidado tras evocar el mismo Benigno la coincidencia de la lluvia con el accidente de Alicia” (Sánchez Noriega, 2017: 412). Finalmente, en *Todo sobre mi madre*, el atropello que provoca la muerte de Esteban hijo ocurre una noche, a la salida del teatro, durante una tormenta.

En otras ocasiones, Pedro Almodóvar utiliza el agua para mitigar el deseo sexual o sentimental de sus personajes. Es el caso de Tina en *La ley del deseo*

¹ Se refiere el autor a distintas órdenes religiosas: la de san Bruno que “prefería para sus establecimientos los lugares abruptos y recónditos; la de san Benito, los montes elevados; la del Cistes, los valles amenos; la de san Ignacio, las ciudades” (Cirlot, 1997: 44-45).

² La tradición vincula la lluvia a la tristeza y el llanto. Jorge Luis Borges, además, la identifica con el tiempo pasado: “Cae y cayó. La lluvia es una cosa/ que sin duda sucede en el pasado” (Borges en Marotta, 2007: 256-261).

(1987), que pide a un empleado de limpieza municipal que la riegue con una manguera una noche sofocante de verano en Madrid. Se trata esta de una escena icónica que ya aparecía en la novela corta que publicó junto a Javier Mariscal en 1981:

Ambas vecinas se cogieron del brazo de los dos hombres y enfilaron la calle Valverde. Llegaron a un club del que salían Mara, Katy, Diana y Lupe con varios hombres. Dos empleados municipales de limpieza regaban la calle. Como una chiquilla, Mara se acercó al chorro de la manguera, se levantó el vestido, abrió las piernas y, entre gritos de gozo, se dispuso a recibir el fuerte chorro de agua en el coño. El hombre de la manguera se apuntó al juego, y hacía movimientos como de follársela con el chorro descomunal. A las otras les dio envidia y se unieron inmediatamente a Mara. El empleado municipal colaboraba como podía, regando a unas y otras sus coñitos palpitantes. Era una escena bonita y estimulante. Seguro que aquel hombre, en los días posteriores, no hablaría de otra cosa (Almodóvar y Mariscal, 2003: 76)³.

A diferencia de Mara, que vive su sexualidad liberada de la sociedad patriarcal, el personaje transexual de Tina se muestra poseído por un deseo que deviene en ardor sexual, insatisfecho y frustrado, y que manifiesta simbólicamente en la escena descrita pidiendo agua para conseguir apagar su fuego interior. Como se verá, también en *Dolor y gloria*, el agua, en forma de río, simbolizará el deseo sexual cuando Rosita diga “Me gustaría ser un hombre para poder bañarme en el río desnuda” (Almodóvar, 2019: 16). Tanto el nombre del personaje como la identificación del agua con el deseo sexual, casi siempre, insatisfecho, recuerdan a Federico García Lorca⁴.

³ *Fuego en las entrañas* muestra el espíritu transgresor y provocador de la movida, como ocurre también en las primeras películas del director manchego. Son textos en los que aparecen personajes vitalistas, motivados por la búsqueda del placer y del deseo, en un época de explosión de diversas manifestaciones de la libertad que vino precedida de la represión del nacionalcatolicismo franquista (Sánchez Noriega, 2017: 38).

⁴ Almodóvar entra en contacto con los textos de Federico García Lorca a finales de los años 60 cuando decide vivir en Madrid y se integra en el grupo de teatro independiente Los Goliardos. Su influencia puede observarse en *La mala educación* (2004) o en *Todo sobre mi madre*, donde introduce una obra, *Haciendo Lorca* de Lluís Pasqual, basada en textos de *Bodas de sangre*, para acentuar el sentimiento trágico de la historia. Señala Torre-Espinosa que ambos

Finalmente, el agua en forma de río aparece, además de en *Dolor y gloria*, en tres filmes anteriores: en *Todo sobre mi madre*, Lola, en su encuentro con Manuela, justifica que robara a Agrado porque se está muriendo y quería viajar a Argentina para visitar por última vez el pueblo y el río. En *La mala educación* un *flash back* permite a Zahara (Ignacio) recordar los días de campo en el río, donde el espectador advertirá, por un lado, un paisaje idílico, a cámara lenta, de niños tirándose de cabeza al río o nadando con los reflejos de sol en el agua y, por otro, la interrupción de una escena plácida y de goce cuando se intuye que el padre Manolo abusaba sexualmente de él en esos momentos para el ocio. Advertencia que queda reforzada porque deja de sonar la canción *Moon River*, que estaba siendo cantada por el propio Ignacio, y que, como intertexto, refuerza la angustia y el sufrimiento del niño: “*Moon river/ no te olvidaré,/ yo no me dejaré llevar/ por el agua, agua turbia/ del río de la luna/ que suena al pasar. / Río y luna, dime dónde están/ mi Dios, el bien y el mal, /decid. / Yo quiero saber/ que se esconde en la oscuridad/ y tú lo encontrarás*” (Sánchez Martínez, en Gómez, Gómez: 2014: 73).

Por último, en la escena 124 de *Volver*, que se desarrolla en una zona de árboles cerca del río y donde Raimunda ha enterrado a su marido, esta cuenta a su hija Paula que el río era el lugar al que iban a merendar muchas veces, el sitio preferido de su padre, en el que antes había más agua y donde reposan sus restos como indican las iniciales (FHT) y las fechas (1967-2006) inscritas

autores tienen en común “el haber puesto la atención en una tradición localista —que se corresponde con el imaginario español— para realizar un cine o teatro de alcance universal” (Torre-Espinosa, 2020: 223).

En la misma línea, Smith no duda en comparar las monjas de *Entre tinieblas* (1983) con las mujeres de *La casa Bernarda Alba* pues, en los dos casos, la mujer representa “la identidad y el deseo, la presencia de lo hermético y lo libertario, la rivalidad erótica entre mujeres, los interiores claustrofóbicos” (Smith en Abuín González, 2012: 158).

En concreto, como se ha señalado, la vinculación del agua con el placer reprimido, con la falta de vida, es más que evidente en *La casa de Bernarda Alba*: al final del primer acto, María Josefa, encerrada en la casa, exclama: “¡Quiero irme de aquí, Bernarda! A casarme a la orilla del mar, a la orilla del mar”. Más adelante, al principio del tercer acto, el caballo, en referencia a Pepe el Romano, da coces porque tiene calor y, al amanecer, le echarán las potras —en contraste con la frustración sexual de las hijas—, al tiempo que Adela necesitará beber agua para calmar también su sed, el fuego de su pasión prohibida (García Lorca, 1984: 72; 95-96).

en un árbol (Almodóvar, 2006: 168-169). Tal y como indica Gómez Gómez, en los distintos ejemplos, “los personajes y las circunstancias difieren, guardando en común la evocación a un *locus amoenus*, que tiene como referente lejano al río Rucas (Cañamero, Cáceres), pero claramente convertido en recuerdo bucólico” (Gómez Gómez, 2021: 418).

El propio Almodóvar, en un texto que incluye en el guion de *Volver* (2006: 93), se refiere al río en el sentido indicado: como el espacio del que emanan los recuerdos más felices de su infancia y de su pubertad. En el mismo, hace referencia a las escenas que luego aparecerán en *Dolor y gloria*: cómo acompañaba a su madre a lavar la ropa, cómo trataba de acariciar los pececillos jaboneros y cómo las mujeres, mientras lavaban, cantaban provocando una ensoñación en el niño. Introduce, además, una nueva idea que será clave en la película objeto de estudio: el río como metáfora del tiempo, que nos llevará, primero, a un paraíso perdido —el de la infancia—, para mostrarnos, después, un adulto al que humillan la enfermedad propia y la muerte —aún no ha superado el fallecimiento de su madre— (Martín Garzo en Almodóvar, 2019: 220), el dolor, al fin y al cabo. Y, segundo, a una estructura del filme en el que Almodóvar ordena los propios recuerdos, utilizando recursos propios de la técnica narrativa “corriente de conciencia”, para encontrar en la escritura y en el cine, es decir, en la creación, la salvación que invoca desde el nombre del protagonista, Salvador Mallo, que, a su vez, esconde el apellido de su creador.

El significado simbólico del agua en *Dolor y gloria*

Desde el inicio de la película, Almodóvar nos invita a un viaje íntimo, construido a base de impresiones, recuerdos y sensaciones en los que mezcla ideas, imágenes y símbolos que construyen un relato desarrollado en tres momentos de la vida del protagonista: la infancia en Paterna, los años ochenta en Madrid, donde descubre el amor, y el momento actual, en el que atraviesa una

depresión. *Dolor y gloria* cuenta en primera persona la historia de un director de cine, Salvador Mallo, en el ocaso de su vida, falto de inspiración y profundamente deprimido, solitario y aislado tras las secuelas que le ha dejado una operación de espalda. Únicamente en la piscina parece encontrar la calma que necesita, tanto para sus dolores físicos como para los del alma. Es la primera escena de la película y el agua de la piscina dará paso, en la imaginación del protagonista, al río de su infancia al que se ha aludido más arriba, lo que nos sitúa como espectadores en un territorio simbólico:

Descubrimos a Salvador totalmente sumergido en el agua y completamente inmóvil, las rodillas ligeramente dobladas y los brazos separados del tronco, como apoyados en reposabrazos invisibles. (Plano subacuático.) La ingravidez le mantiene en esta postura. Él solo se ocupa de controlar la respiración. La sensación es la más parecida a no tener cuerpo.

Lentamente emerge la cabeza, solo a la altura del cuello, el resto del cuerpo continúa inmóvil en la misma postura. Mantiene los ojos cerrados, respira regularmente.

Vuelve a sumergir la cabeza. En esta posición su cuerpo no sufre ninguna tensión muscular. El cuello, la espalda, los hombros, las rodillas, la zona lumbar, toda rigidez desaparece. Al no sentir el cuerpo, su mente, volátil, es como una ventana abierta por donde entran la luz y la brisa vespertina. Sin duda la sensación más agradable del día.

El agua de la piscina nos transporta a la corriente de un río, a principios de los años sesenta. Salvador es un niño de tres o cuatro años que acompaña a su madre a lavar la ropa al río de su pueblo natal. Una escena muy bucólica (Almodóvar, 2019: 15-16).

En estas primeras imágenes de la película, se observan, por un lado, el contraste entre la quietud del agua de la piscina (personaje adulto) y la fluidez con la que corre el río (personaje niño), por otro, cómo la ingravidez, la luz de la

tarde y la brisa lo transportan a la corriente del río de la infancia donde está su madre y, finalmente, una asociación de ideas, que tienen en el agua el elemento común, que nos habla de los recuerdos y de la espiritualidad del personaje. Almodóvar está partiendo de una experiencia íntima, la del protagonista que también relaciona con su propia vida, utilizando el agua como metáfora, pero trascendiendo el mero juego formal, buscando una verdad universal simbólica que forme parte del mundo espiritual y, en fin, que conecte con las emociones de cada espectador. Lo hace, además, huyendo de lo real, buscando la verosimilitud y garantizando una continuidad consciente con la tradición artística. Así lo subraya en numerosas ocasiones: “La imaginación no se preocupa tanto de la verdad como de la verosimilitud, y de que el resultado sea entretenido y emocionante” (Almodóvar, 2019: 7). Y anteriormente: “Para mí el artificio es un elemento esencial en el cine y, cuando digo artificio, no me refiero a falsedad ni nada de eso. Está representando una emoción y la representación de la emoción es lo que me gusta, es lo que me fascina” (Almodóvar en Sánchez Noriega, 2017: 47).

Aspira, por tanto, a una “verdad objetiva” de las emociones desde la significación simbólica del agua. Cada vez que Salvador se sumerge y emerge de la piscina cruza las imágenes que su imaginación asocia libremente, media “entre la vida y la muerte, en la doble corriente positiva y negativa, de creación y destrucción” (Cirlot, 1997: 70). La superficie lo ancla en la realidad, en la enfermedad, en la destrucción, en la ausencia de inspiración; la profundidad lo libera del dolor, del cuerpo según se describe en la escena, y lo devuelve a la creación que es posible mirando a la infancia, donde, como se verá a continuación, encontramos las aguas transparentes, profundas, maternas, y la pureza. Existe, por tanto, en la inmersión, un “retorno a lo preformal, con su doble sentido de muerte y disolución, pero también de renacimiento y nueva circulación, pues la inmersión multiplica el potencial de la vida” (Cirlot, 1997: 69).

Salvador necesita volver sobre su propia vida, a su infancia, para recuperar su capacidad de crear. Como Narciso, se mira en el espejo/ río de las aguas tranquilas y transparentes de la niñez, espejo que le ofrecerá la oportunidad de una imaginación abierta, de sugerirle una idealización que dará como resultado la obra poética, el cine.⁵ Solo en la última escena de la cinta entendemos que todas las imágenes vinculadas a la niñez son imágenes de la película que funciona como curación y a la que ha titulado *El primer deseo*. Lo señala Lanzuela Hernández (2009: p. 202), “es precisamente en esos momentos de reflexión, de contemplación sincera, profunda —en ningún caso superficial— en los que el ser sueña despierto, cuando surge la creación poética”; cuando “Narciso [Salvador] tiene la revelación de su identidad y de su dualidad (...) sobre todo la revelación de su realidad y de su idealidad” (Bachelard, 2005: p. 38). El mismo Pedro Almodóvar (2019: 4) es plenamente consciente de la importancia de reflexionar sobre uno mismo, sin que el resultado de la obra se considere autoficción, cuando introduce en el guion de la película una cita de Martin Amis: “Condenar el egocentrismo en los novelistas es como condenar la violencia de los boxeadores”.

Añade, además, Bachelard que “la contemplación de Narciso está ligada casi fatalmente a una esperanza. Meditando sobre su belleza, Narciso (Salvador) medita sobre su porvenir, sobre la muerte” (2005: 39). En efecto, si volvemos a la escena del río, se observa una sublimación del recuerdo en *El primer deseo*, a la que contribuye la presencia de su madre, que representa el origen de la vida y de la ficción, lavando la ropa en la corriente del agua. Las aguas profundas, la contemplación en profundidad, que contienen la muerte, también se ensombrecen. “Por tanto, toda agua primitivamente clara es (...) un agua que tiene que ensombrecerse, un agua que va a absorber el negro sufrimiento.

⁵ La utilización simbólica de los espejos, como metáfora de mirarse en el interior, son una constante en el cine de Pedro Almodóvar, como puede verse en los camerinos de *La mala educación* o *Todo sobre mi madre*, en el narcisismo del personaje inicial de *La ley del deseo*, que encuentra el erotismo mirándose al espejo, o en *La flor de mi secreto*, donde se representa la ruptura de Paco y Leo fragmentando el rostro de ambos en varios espejos.

Toda agua viviente es un agua cuyo destino es hacerse lenta, pesada. Toda agua viviente es un agua a punto de morir” (Bachelard, 2005: 67).

Sucede cuando Salvador reconoce a su asistente Mercedes que, mientras está en duermevela, que es la mayor parte del tiempo, acaba siempre pensando en su infancia y en su madre (Almodóvar, 2019: 151). Y reconoce que no ha superado su muerte. No para de pensar en los últimos días que vivió y en que no pudo cumplir el último deseo de que muriera en el pueblo. Salvador Mallo mantiene, de esta forma, genialmente activo el recuerdo de su madre moribunda en el *flash back*, que se desarrolla cuatro años antes del momento actual del protagonista —escenas 110 y de la 112 a la 115 del guion cinematográfico (Almodóvar, 2019: 144-160). En las mismas, se producen dos conversaciones entre madre e hijo que nos llevan a afirmar que, más allá del dolor físico que ha sumido al protagonista en una profunda depresión, *Dolor y gloria* es también una aceptación del dolor del alma: primero la madre reprochará a Salvador no haber sido buen hijo por haberla dejado en el pueblo cuando murió su padre; después, será Salvador quien se disculpe ante su madre por no haber sido el hijo que a ella le hubiera gustado tener, por, simplemente, ser como es. El propio Almodóvar se refiere a lo que significan estas secuencias en la cinta y aun en su filmografía: “representan, mejor que nada de lo que he hecho hasta ahora, la sensación de extrañeza que yo veía en los demás durante las distintas etapas de mi infancia (Almodóvar, 2019: 195)”.

Se observa cómo las imágenes del agua acompañan al protagonista y se convierten en una invitación a recorrer las heridas de su intimidad más profunda: “a diario la tristeza nos mata; la tristeza es la sombra que cae en la corriente” (Bachelard, 2005: 78). Porque “a veces llueve”, como se lamenta la madre de Salvador mirando nostálgica al tragaluz cenital de la cueva casa de Paterna en la que Salvador pasará parte de su infancia (Almodóvar, 2019: 95). De nuevo, aparece la lluvia, la presencia de fenómenos atmosféricos

turbulentos como rasgo que vibra en la filmografía de Almodóvar y que, incluso, rodea la muerte de la madre del autor. Así lo recoge en "El último sueño", crónica autobiográfica que da título al libro que ha publicado recientemente y que escribió el día después del fallecimiento de su madre: "Tres horas después moría. De todo lo que dijo en esta última visita se me ha quedado grabado cuando nos preguntó si había tormenta. El viernes fue un día soleado y parte de su luz entraba por la ventana. ¿A qué tormenta se refería mi madre en su último sueño?" (Almodóvar, 2023: 101).

Si las aguas profundas nos acercan al dolor de Salvador Mallo, consciente de que la ensoñación comenzó delante del agua limpia de la infancia, llena de inmensos reflejos, estas lo sumergen en la ensoñación principal, la que origina el fallecimiento de su madre. Las aguas profundas se convierten, entonces, en una aceptación de la muerte, en una invitación a morir. Así lo reconoce Almodóvar en el guion de la película (2019: 199): "Siempre he admirado la naturalidad que mi madre le inculcó a mi hermana en relación con la muerte y sus ritos, como corresponde a una buena manchega. (...) Desgraciadamente yo no he heredado esta cultura, aunque mi cine esté impregnado de ella". Y, previamente, en el guion de *Volver* (2006: 192): "Nunca acepté la muerte, nunca la he entendido. Por primera vez, creo que puedo mirarla sin miedo, aunque siga sin entenderla y aceptarla. Empiezo a hacerme a la idea de que existe".

Como se ha expuesto, la madre es, también, el origen de la vida y de la ficción⁶; "el primer principio activo de la proyección de imágenes, es la fuerza proyectora de la imaginación" (Bachelard, 2005: 152). Y así lo ha señalado Almodóvar en infinidad de ocasiones cuando se ha referido a la imaginación y a la capacidad para la improvisación de su madre. Afirma que en las

⁶ La madre de Pedro Almodóvar, Francisca Caballero, es una mujer esencial en su filmografía. Aparece fugazmente en algunas de las cintas de su hijo (*¿Qué he hecho yo para merecer esto?* o *Kika*), pero, sobre todo, ha sido la inspiración para secuencias concretas, diálogos y varios personajes como las figuras de las madres, tías o vecinas. El propio cineasta confiesa que su madre está presente en el desarrollo dramático de determinados temas como la soledad de la madre, reflejada en los personajes de Leo y de Jacinta en *La flor de mi secreto* (Sánchez Noriega, 2017: 283-287).

conversaciones de su madre con las vecinas de su pueblo, descubrió su pasión por la narración, por la fábula: “Mi madre fue siempre el territorio donde todo sucedía. De ella aprendí la osadía y algo más: la necesidad de ciertas dosis de ficción para que la realidad sea mejor digerida, mejor narrada, mejor vivida” (Almodóvar, 2000: p. 18).

Una vez que Almodóvar ha situado a Salvador Mallo en las aguas silenciosas e inmóviles, aquellas —insistimos— en las que es posible una contemplación en profundidad, el protagonista ofrece una persepectiva —en primera persona— de profundización para el mundo y para el espectador. Ante el agua profunda, elige una visión que nos ofrece y que conecta con una de las tesis principales de la estética almodovariana: “la ficción es el mejor modo de indagar acerca de la realidad, incluida la realidad propia” (Almodóvar, 2019: 196). Dos relatos de Salvador, “La adicción” y “El primer deseo”, en los que el deseo sexual desata la pasión, le permiten explicarse, desde el agua silenciosa y sombría, que es el agua el que guarda “las almas ardientes de los antepasados” y, a la vez, que es el agua quien lo inspira, a la que acude para que nazcan las llamas del amor (Bacherlard, 2005: 94).

El agua y la ficción. En uno y otro caso, son los sentimientos, la búsqueda de una verdad objetiva de las emociones, los que le impulsan a la creación. En la primera, para explicarse las razones del dolor y de la felicidad de una historia de amor en los años ochenta; en la segunda, por el descubrimiento de la primera pulsión sexual hacia otro hombre, el primer deseo homosexual. Ambas ficciones, una representación teatral y el guión de la película que terminará filmando, lo harán superar la profunda tristeza en la que quedó sumido.

La adicción, el texto de Salvador Mallo que interpreta Alberto Crespo en la sala Mirador, cuenta la historia de amor en los años ochenta entre el propio Salvador y Federico que, casualmente, se encuentra entre el público y que asiste a la función para mirarse en su propio espejo, provocando, después, un

encuentro sanador entre ambos tres décadas después. El texto dramático alude, por un lado, a la fascinación del protagonista por las películas de su infancia en las que, sobre el muro encalado, disfrutaba, sobre todo, con las historias en las que aparecía el agua en sus múltiples formas y donde soñaba con salvar a las actrices. El agua aparece aquí como inspiración para el creador, que recuerda su niñez ante una pantalla desnuda, como símbolo de su fascinación por el cine, que se alza en el centro y que Alberto Crespo acariciará como si fuera “un velo desde el que tiembla lo inaccesible, allí donde se hace más visible la invisibilidad del objeto del deseo” (García Catalán, 2021: 8). Estamos, pues, ante una escena que tiene un antecedente en la primera ensoñación de Salvador Mallo: las sábanas blancas que las mujeres, al inicio, lavan y secan sobre los juncos del río simbolizan la pantalla de cine donde Salvador niño proyectará sus historias.

Por otro lado, “La adicción” alude a la ruptura de la relación amorosa entre Federico/Marcelo y Salvador/Alberto en la que existen varias referencias a la sensualidad de los hombres jóvenes negros de la Costa de Marfil que lavaban su ropa en el coche sobre llantas de coche (Almodóvar, 2019: 114). Se traslada, de esta forma, al teatro la vinculación entre el agua y el placer que recorre la película en clara referencia al amor homosexual.

Implica, en tercer lugar, un desahogo del propio Salvador que encuentra, en su regreso a un texto que tanto dolor le había supuesto, en su representación y en su encuentro con Federico, una oportunidad para reconciliarse con aquel momento de su vida. Tal y como ocurre en su filmografía, la representación de “La adicción” incluye una canción de Chavela Vargas, “La noche de mi amor”, que funciona como intertexto y que refuerza el mensaje de la obra con una metáfora del agua. Cuando la voz de Chavela canta “Quiero la alegría de un barco volviendo, y mil campanas de gloria tañiendo para brindar la noche de mi amor”, Salvador Mallo está anticipando lo que dirá su personaje después: los viajes se habían convertido, por un lado, en una huida hacia delante en una

historia, marcada por la adicción a la heroína de Marcelo/Federico, en la que prevalecía, cada vez más, el dolor. Por otro, en la “inspiración para escribir las historias que años después contaría y los colores que las iluminarían (Almodóvar, 2019: 115)”.

En la segunda historia, *El primer deseo*, nos situamos en el territorio de las ensoñaciones inconfesadas, aquellas en las que “no es posible conocer la pureza [del agua] sin soñarla, (...) que no puede ser soñada sin ver en ella la marca, la prueba, la sustancia de la naturaleza” (Bachelard, 2005: 175). Una acuarela, donde Salvador se ve a sí mismo con diez años y que nunca llegó a sus manos, lo lleva al momento “arrebataador y mágico” en el que descubrió la primera pulsión sexual por un hombre, por el joven albañil, mientras este se lavaba mojando su cuerpo desnudo con el agua pura del pozo.⁷ El desmayo que causó en el pequeño Salvador aquel primer deseo provocó sospechas en su madre, que nunca le entregaría la acuarela que el joven albañil le dibujó en agradecimiento por enseñarle a leer y a escribir. Es la misma pulsión que lleva a Salvador en el tiempo presente de la historia a escribir superando finalmente la tristeza, el mismo sentimiento que siente Pedro Almodóvar por contar historias (Almodóvar, 2019: 204-205).

Asistimos, por tanto, a un deseo por recuperar las aguas puras, por narrar, desde la ficción, lo soñado, la esencia de imágenes poéticas libres de cualquier conflicto moral y en donde Almodóvar opta por una configuración mítica del relato. Este es el motivo por el que decide situar la historia en una cueva de Paterna: si el mito representa un regreso al primer Tiempo (Cuenca, 2008: 73), la cueva “es el lugar en que lo numinoso se produce o puede recibir acogida”. Pintada —recordemos que el joven albañil encala y alicata la cueva— puede incluso acoger símbolos, que explicarían su significación, y servir de espacio

⁷ Desde una interpretación de la teoría psicoanalista, García Catalán y Aarón Rodríguez Serrano (2021: p. 11) afirman que en *Dolor y gloria* existe un profundo trabajo enunciativo sobre lo *irrepresentable*, donde el deseo inconsciente siempre remite a un primer deseo, incapaz de ser reconocido y nombrado, y a un momento anterior traumático.

para los cultos y los ritos (Cirlot, 1997: 165). De hecho, el propio Almodóvar la describe en estos términos:

A los ojos de Salvador niño la cueva es un lugar fantástico. Las dos habitaciones están encaladas. En la zona bañada por la luz del tragaluz se aprecian más claramente grandes desconchones, pero no merman la belleza del conjunto. Para la sensibilidad del niño, aquellos desconchones son como obras de arte abstracto, aunque no sepa lo que es eso, solo sabe que le gusta. Entra en la zona de luz como si fuera un lugar sagrado. Escucha las quejas de la madre y las explicaciones del padre, pero no le afectan. A él le importa la luz y vivir en una cueva es como vivir dentro de una historieta (Almodóvar, 2019: 47).

Los versos de Goethe, “Distante, detente, eres tan bello”, resumirían la escena como resumen del argumento de todos los mitos de la existencia y nos recuerdan que el sueño del “Tiempo primigenio, tan lejos y tan cerca de nosotros: es otra huida hacia la eternidades, la búsqueda imposible de un paraíso primaveral” (Cuenca: 2008: 76) que Almodóvar refuerza incorporando, de nuevo, un intertexto: *Come sinfonia* de Mina Mazzini, en la que se incide en un sueño, que se desvanece y que se mantiene gracias a la ficción. El final de la canción coincide con el momento en que Salvador, sofocado por el calor, decide tumbarse en la cama, como si el niño se dispusiera a vivir la realidad del sueño, el amor, con el que concluye la pieza musical:

Cierro los ojos
y en el cielo ya brilla
una luz (...)
Allí arriba escucho a lo ángeles
cantando para nosotros
dulcemente, dulcemente.
¡Es una canción hecha de felicidad!

Almodóvar refuerza, de este modo, la belleza del instante; y, a la vez, el recuerdo del primer deseo nos muestra la pureza del agua, cuya sustancia se halla en la naturaleza y que solo se conoce tras el sueño. Anticipa, también, lo que ocurrirá después: el desmayo de Salvador niño cuando descubra el cuerpo del albañil resplandeciendo desnudo bajo la luz del tragaluz de la cueva (Almodóvar, 2019: 167) y en donde la música ha sido sustituida por el canto incansable de la cigarra que dota la escena de una mayor intensidad dramática. En la secuencia siguiente, contrastarán la sensualidad del cuerpo húmedo y el pelo mojado del albañil con la cara roja y sudorosa de Salvador, que yace en la cama.

Bibliografía

- Abuín González, Anxo (2012). *El teatro en el cine*. Madrid: Cátedra.
- Almodóvar, Pedro (2000). "Discurso del Excmo. Sr. D. Pedro Almodóvar Caballero", en *Investidura como Doctor «Honoris Causa» por la Universidad de Castilla-La Mancha del Excmo. Sr. D. Pedro Almodóvar Caballero*. Ciudad Real: Universidad Castilla-La Mancha, 17-34.
- Almodóvar, Pedro (2006). *Volver. Guion cinematográfico de Pedro Almodóvar*. Madrid: El Deseo y Ocho y medio.
- Almodóvar, Pedro y Javier Mariscal (2013), *Fuego en las entrañas*. Barcelona: Libros del Silencio.
- _____. (2012). *La piel que habito*. Barcelona: Anagrama.
- _____. (2019). *Dolor y gloria*. Barcelona: Penguin Random House.
- _____. (2023). *El último sueño*. Barcelona: Penguin Random House.
- Bachelard, Gaston (2005). *El agua y los sueños. Ensayo sobre la imaginación de la materia*, trad. de Ida Vitale. México D. F.: Fondo de Cultura Económica.
- Cirlot, Juan Eduardo (1997). *Diccionario de símbolos*. Madrid: Siruela.
- Cuenca, Luis Alberto de (2008). *Necesidad del mito*. Molina de Segura: Nausicaä.
- García Catalán, Shaila y Aarón Rodríguez Serrano (2021). "La pantalla fetiche. Deseo y sublimación en *Dolor y gloria* de Pedro Almodóvar", *Journal of Spanish Cultural Studies*, vol. 22 (1), 95-110, <https://doi.org/10.1080/14636204.2021.1880815>
- García Lorca, Federico (1984). *La casa de Bernarda Alba*, Miguel García-Posada (int.). Madrid: Castalia.

- Gómez Gómez, Agustín (2014). "Del autorretrato a una cierta autobiografía", in Pedro Poyato Sánchez (ed.), *El cine de Almodóvar. Una poética de lo "trans"*. Sevilla: Universidad Internacional de Andalucía, 53-80.
- Gómez Gómez, Agustín (2021). "Dolor y gloria, ¿autobiografía, autoficción o ficción autobiográfica audiovisual?", *Pasavento. Revista de Estudios Hispánicos*, vol. 9, nº 2, 405-23, <https://doi.org/10.37536/preh.2021.9.2.1059> (fecha de consulta: 13/03/2023).
- González de Ávila, Manuel (2019). "Una fundamentación semiótica para los estudios interartísticos", *Humanidades: Revista de la Universidad de Montevideo*, n.º 6 (diciembre), 177-97 <https://doi.org/10.25185/6.7> (fecha de consulta: 29/12/2022).
- Lanzuela Hernández, Joaquina (2009). "La imaginación simbólica del agua: el diálogo permanente entre el hombre y el cosmos", *STVDIVUM, Revista de Humanidades*, 15, 199-223, http://studium.unizar.es/n_old/STVDIVM-15completo.pdf (fecha de consulta: 15/02/2023).
- Marotta Peramós, Mirella (2007). "Como lágrimas en la lluvia", *Revista de Filología Románica*, anejo V, 255-264, <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2707995> (consulta en línea: 15/03/2023)
- Pérez Bowie, José Antonio, (2008). *Leer el cine. La teoría literaria en la teoría cinematográfica*. Salamanca: Ediciones Universidad.
- Sánchez Noriega, José Luis (2017). *Universo Almodóvar. Estética de la pasión en un cineasta posmoderno*. Madrid: Alianza editorial.
- Strauss, Frédéric (2001). *Conversaciones con Pedro Almodóvar*, trad. de Pilar Jimeno Barrera. Madrid: Ediciones Akal.
- Torre-Espinosa, M. de la (2020). *Almodóvar y la cultura. Del tardofranquismo a la Movida*. Asturias: Trea.
- Urios-Aparisi, Eduardo (2010). *Puro teatro: metáfora y espacio en el cine de Pedro Almodóvar*. Madrid: Ediciones Libertarias.
- Villanueva, María José (2015). Pedro Almodóvar destaca la "belleza evidente" del Pirineo, *Heraldo* <https://www.heraldo.es/noticias/aragon/huesca/2015/07/08/pedro-almodovar-destaca-la-belleza-evidente-del-pirineo-235261.html> (fecha de consulta: 15/01/2023).
- Zunzunegui, Santos (2018). *Historias de España. De qué hablamos cuando hablamos de cine español*. Cantabria: shangrila.

* Francisco Javier Amaya Flores es licenciado en Filología Hispánica por la Universidad de Extremadura. Se desempeña como Subdirector General de Cooperación Territorial e Innovación Educativa del Ministerio de Educación, Formación Profesional y Deportes. Realiza estudios de Doctorado sobre la presencia de la literatura en el cine de Pedro Almodóvar. Sus investigaciones han sido publicadas en revistas nacionales e internacionales de impacto en el ámbito científico. Ha impartido conferencias, ponencias y comunicaciones en diferentes universidades. E-mail: franamayaflores@gmail.com