

*Una lejana promesa de felicidad*  
Comentario del libro *Almodóvar y Freud* de  
Karen Poe

*Brad Epps*



Esta obra está bajo una licencia Creative Commons  
Reconocimiento - No comercial-Sin Obra Derivada



# *Una lejana promesa de felicidad*

## Comentario del libro *Almodóvar y Freud* de Karen Poe

Brad Epps  
 Universidad de Cambridge  
 be243@cam.ac.uk

**Figura 1**  
 Portada de libro *Almodóvar y Freud*



Fuente: Karen Poe

“Establecer una relación entre [Pedro] Almodóvar y [Sigmund] Freud implica el acercamiento de dos campos heterogéneos y no siempre compatibles: la teoría *queer* y el psicoanálisis” (p.87). Así arranca la segunda parte del bello libro de Karen Poe, titulado simplemente *Almodóvar y Freud*. Esta segunda parte, de un total de tres (más un corto prólogo y un igualmente corto epílogo), se designa como un “interludio musical”; es decir, como una breve composición ejecutada entre las estrofas de una coral y, más modernamente, a modo de intermedio en la música instrumental. En el “interludio musical”, Poe repasa los boleros de Almodóvar, más notablemente en *Matador* (1986) y *La ley del deseo* (1987), dos películas en las que las pulsiones pasionales conducen al sufrimiento gozoso, al salir de sí –que es el éxtasis amoroso– a la suspensión de los sentidos gracias a la sobreexcitación de estos y, en definitiva, a la muerte.

Las otras dos partes del libro se titulan “Tánatos” y “Eros” respectivamente, dos de los grandes conceptos estructurantes del pensamiento de Freud, ambos herederos de una larga y compleja tradición clásica en la que

funcionaban como personificaciones divinas o semidivinas que, a veces, y sobre todo en el caso de Eros (al menos en la versión platónica), servían de mediadores y mensajeros entre los dioses superiores y los seres humanos, los mortales. El “interludio musical”, que remite al primer libro de Poe *Boleros*, publicado en 1996, también sirve de mediador o, si se quiere, de bisagra que separa y, a la vez, conecta las partes dedicadas a Tánatos y a Eros. La estructura general es, pues, la de un tríptico, normalmente entendido como una “pintura, grabado o relieve distribuido en tres hojas, unidas de modo que puedan doblarse las de los lados sobre la del centro”.

El que la escritura de Karen Poe se nutra de algo musical y algo pictórico, el que su textura letrada se entreteja con sonidos e imágenes visuales, me parece altamente significativo, ya que uno de los grandes valores de *Almodóvar y Freud* es justamente su voluntad expresa de acercar “campos heterogéneos y no siempre compatibles”, de entender tanto el quehacer cinematográfico como el quehacer psicoanalítico (ambos surgidos a finales del siglo diecinueve) como marcados por la sinestesia y la mixtura y, cómo no, por la promiscuidad.

La promiscuidad: palabra y concepto que siguen levantando ampollas entre muchos pero que tiene, en mi opinión, mucho que ver con lo que Poe explora en su libro: a saber, los solapamientos, imbricaciones, fusiones, dobleces, contradicciones, asociaciones, polimorfismo y complejidad del deseo, del arte, del cine, de la psique y de mucho, mucho más. Como bien dice Poe hacia el comienzo de su estudio

[a] contrapelo de ciertas versiones respetables y tranquilizadoras sobre el placer, Almodóvar y Freud han asumido su complejidad más allá de la moral y de las formas de organización social declaradas o implícitas de su tiempo. [...] Quizás no sea una casualidad que los dos autores, a pesar de su éxito incontestable, molesten o hayan molestado a las conciencias bien pensantes y a los poderes de su época (p.17)

En muchos respectos, el libro de Poe, al igual que la obra de Almodóvar y Freud, podrá resultar molesto a todos aquellos que se sigan aferrando a posturas excluyentes y puristas, posturas que me atreveré a calificar de anti-éticas, precisamente por su moralismo dogmático y programático, cerrado y cerril. Es en esta línea, creo yo, Poe recalca “cómo la idea de un futuro limpio de impurezas (¿exento de pulsiones?) puede conducir al exterminio” (p.22). Porque si hay algo que hace que la conjunción del “hijo malo” del cine español y el llamado “padre” del psicoanálisis sea a la vez fundamentada y fructífera es, como afirma Poe, “su capacidad de suspender el espacio normativo desde el cual ha sido posible pensar, clasificar, ordenar y jerarquizar la diversidad sexual” (p.98).

Ahora bien, el pasaje que acabo de citar, sobre la suspensión de un espacio normativo caracterizado por el afán de clasificar, se refiere a la obra de Almodóvar pero se extiende, aunque sea algo a contrapelo, al propio discurso freudiano. Como es bien sabido, Freud, en una relación de pulso con las normas establecidas (tanto sociales como científicas), participó de modo importante en la clasificación y ordenación de la diversidad sexual, hasta tal

punto que algunos lo acusan de ser cómplice de un sistema de control clínico. En parte lo es, pero en parte —en gran parte, diría yo— no lo es, porque, como también señala Poe, los textos de Freud están repletos de “contradicciones internas” (p.88), de vueltas y revueltas, de fugas y fallos, fallos tanto en el sentido de “sentencias” como de “deficiencias.”

Lejos de lamentarse, estos fallos, estos “momentos de colapso” como los llama la propia Poe (p.94), constituyen también un motivo de celebración, “ya que es allí donde [...] se encuentra la especificidad psicoanalítica” (p.94). En esta apreciación, Poe hace suya la lectura del crítico Leo Bersani, para quien “[...] «el texto de Freud es en cierta forma estetizado ya que, como las obras de arte, problematiza sus propias aspiraciones estructurales y formales»” (citado en Poe, p.94).

La tensión entre el empirismo positivista y la especulación teórica (que valga la redundancia) hace que los textos y pensamientos de Freud se pluralicen y “promiscuen”. La instancia paradigmática de semejante pluralización promiscua es, tal vez, el texto titulado *Tres ensayos de teoría sexual*. Verdadero palimpsesto, los tres ensayos —enfocados en las “aberraciones” sexuales, la sexualidad infantil y la pubertad— son el resultado de múltiples revisiones y replanteamientos a lo largo de muchos años. Las notas al pie de página son, en muchos respectos, más sugerentes y más radicales que el llamado “cuerpo” central del texto, puesto que en ellas Freud afirma, por ejemplo, que la heterosexualidad es también un problema analítico; es decir, que su supuesta naturalidad bioreproductiva es también una invención normativizada.

La tendencia de Freud de volver sobre sus pasos, de retornar a fin de avanzar, de reflexionar a fin de ver más claramente y, cómo no, más oscuramente, condiciona, en parte, la obra de Jacques Lacan, para quien “el pensamiento de Freud está perennemente abierto a revisión [...] un pensamiento en movimiento” (1996, p.11). Es en este respecto que cabría hablar de procesos más que de productos o de diálogos más que de dogmas, cuando de pensamiento freudiano se trata. Semejante aseveración puede chocar, sin duda, ya que otros de los efectos prolífica y promiscuamente pluralizantes y contradictorios del pensamiento es su popularización, es decir, su “vulgarización”; el discurso freudiano ha calado muy hondo, saturando de modo inconsciente e inconsistente la esfera cultural.

En este sentido, es posible aseverar que un sinnúmero de personas que nunca han leído—y que nunca leerán—ni una sola palabra de Freud habrán oído hablar, por ejemplo, del sadismo y el masoquismo, de la castración y el complejo edípico, del narcisismo y del desliz o *lapsus* freudiano. Pedro Almodóvar, atento a la cultura popular, sobre todo en sus inicios, hace eco de semejante popularización en muchas de sus películas. Como recuerda Poe en *Laberinto de pasiones* de 1982, “Almodóvar se permite jugar de modo irreverente con la vulgarización de algunos conceptos de la teoría psicoanalítica. Incluso representa a una disparejada terapeuta «lacaniana»” (p.33).

En dicha película, la protagonista femenina, Sexilia (Cecilia Roth), sufre a causa de golpe de sol, una ceguera lumínica, fruto de una experiencia infantil de decepción y seducción en la playa que la conduce a la ninfomanía,

mientras que el protagonista masculino, Riza Niro (Imanol Arias), “víctima” de una experiencia parecida, se aparta de las mujeres para dedicarse a la caza de hombres. La ftofobia ninfómana de Sexilia y la ginofobia homosexual de Riza se revelan aquí de modo burlesco y delirante, como efectos traumáticos de un pasado que sigue marcándolos en el presente. Unidos por la promiscuidad, acaban encontrándose y jurándose fidelidad eterna, lo cual concluye, como resolución estática (la película se cierra con la voz en *off* de los dos protagonistas haciendo el amor en un avión en pleno vuelo), en una versión burlesca y delirante de la feliz pareja heterosexual en vías de la posible consagración matrimonial.

De acuerdo con Poe, “Almodóvar tiene la habilidad de representar lo que nuestras sociedades consideran anormal con una naturalidad tal que pervierte la distinción normal/anormal” (p.91). Conviene subrayar que el verbo “pervertir” aquí no acarrea ninguna carga moralizante y designa más un proceso formal o, mejor dicho, estructural –un giro que simultáneamente aparta y conserva (como resto o recuerdo espectral)– que se asocia a otros virajes y versiones de la “vía recta” del orden establecido que se denominan “inversión”, “subversión”, “reversión” y “diversión”. Las variantes lingüísticas de una misma raíz –*vertere*, *versus* – desarraigan y desestabilizan dicha raíz (en este caso, ya dado al vertimiento), pluralizando y “promiscuándola”. Para Poe, esta inestabilidad, esta variabilidad se resume, tal vez imposiblemente, en el calificativo “almodovariano” que la autora divide, sincopada y musicalmente, como “al-modo-variano.”

“Lo al-modo-variano [escribe Poe] sería entonces el adjetivo que enuncia esa apertura inesperada y casi siempre original, como una herida abierta en la racionalidad y el orden del mundo” (p.114). Estos y otros juegos de palabras, que tanto molestan a los serios y severos guardianes de la significación unitaria y el pensamiento único, marcan tanto la producción de Freud (sobre todo en su atención a los chistes, deslices, elipsis, retruécanos y tal), y más aún la de Lacan (“lalangue”, “parlêtre”, “extimité”, “la gonfle”, “l’étourdit”, “jouis-sens” y un largo etcétera), como la de Almodóvar, aunque aquí, en términos más “literalmente” visuales y auditivos.

La obra de Almodóvar, como bien reconoce Poe, se nutre no solo de una gama variada de cineastas, dramaturgos, pintores, músicos, escritores, diseñadores y arquitectos sino también de sí misma, capa sobre capa, película sobre película. Es en este sentido que la filmografía al-modo-variana también se asemeja a un palimpsesto, es decir, a un “manuscrito [...] que conserva huellas de una escritura anterior borrada artificialmente” o a una “tablilla [...] en que se podía borrar lo escrito para volver a escribir”.

Para Poe –quien no habla de palimpsestos, aunque sí de la *mise en abîme* o la puesta en abismo– lo al-modo-variano no remite sólo a figuras y personajes (toxicómanos, travestis, transexuales, monjas lesbianas, pederastas, asesinos, sidosos, violadores, prostitutas, ninfómanas, homosexuales, matadores y mujeres al borde de un ataque de nervios) sino también a formas y estructuras, dispositivos y artificios que se repiten y retornan una y otra vez, alterados en su misma

reiteración. De ahí que la autora se fije de modo especial en la

[...] repetición de tema[s] que retornan incansablemente en su filmografía, como si la compulsión de repetición (otro nombre dado por Freud a la pulsión de muerte) invadiera el tejido mismo de sus películas, todas ellas construidas como un laberinto de espejos que se reflejan en historias secundarias y en el uso constante de injertos de todo tipo (p. 25).

Y de ahí también que al fijarse en la repetición de temas y problemas, figuras y formas, cuestione todos aquellos intentos de afianzar o anclar la obra de Almodóvar en términos referenciales y (auto)biográficos, contextuales y personales. Incluso en aquellas películas más aparentemente personales cuando no personalistas (por ejemplo, *La ley del deseo* (1987) y *La mala educación* (2004), ambas centradas en cineastas), Poe insiste en la fuerza de algo impersonal, oscuro y ciego, luminosamente oscuro y reveladoramente ciego, cabría precisar. Respecto a *Chicas y maletas*, la película dentro de la película que se conoce como *Los abrazos rotos* (2009), otro filme cuyo protagonista central es un cineasta y que retoma y transforma partes de la historia de *Mujeres al borde de un ataque de nervios* (1988), Poe afirma que “[e]s un regreso a un sí mismo desvanecido en la multiplicidad, que da cuenta de la ceguera que nos constituye como sujetos y que es el punto de partida de la creación estética” (p.135).

La compulsión de repetición y la pulsión de muerte, el retorno de lo reprimido y la des-familiarización de lo familiar, la impersonalización de lo personal y la multiplicación

de la identidad, el duelo y la melancolía, los juegos de palabras, imágenes, temas y sujetos (no hay que olvidar que “interludio” que ocupa el centro del texto de Poe proviene del latín *interludĕre*, jugar a ratos) y los giros abismales, todo esto, y mucho más, se conjuga en *Almodóvar y Freud*, pero no de modo unido o sintético. A Poe no le interesan la “aplicación” y la “reducción” (de Almodóvar a Freud, de Freud a Almodóvar) sino más bien la correspondencia baudelairiana (p.26), el engarce y la lacería, en gran parte porque, según ella, “[...] el único modo de acercarse a la pulsión de muerte [que atraviesa tanto la teoría psicoanalítica de Freud como la teatralidad fílmica de Almodóvar] es cuando esta se muestra engarzada a una pulsión erótica” (p.26). Ahora bien, el engarce de Tánatos y Eros, términos y temas tan serios, se efectúa gracias a un inter-ludio, un intervalo que es, a la vez, un inter-juego que bien podría remitir al tanate y al levante, es decir, al lío y al ligue: después de todo, *Almodóvar y Freud* se cierra con un sugerente “epílogo sobre el humor” en el que lo serio y lo frívolo, lo alto y lo bajo, lo mortal y lo vital, lo ascético y lo estático se entremezclan.

Si al presentar este libro he recurrido a trípticos, palimpsestos y puestas en abismo, a promiscuidades y pluralizaciones, a retornos y revueltas, detalles y deslices, es porque he querido atender, dentro de lo posible, a la advertencia al lector con la que Poe abre su estudio: “[e]ste libro, cuyo título puede asombrar e incluso desagradar a algunos está escrito –si es que eso puede decirse– utilizando el modo de leer psicoanalítico, es decir, prestando atención a los silencios, los lapsus, los olvidos, es decir, a

todo aquello que hace trastabillar al discurso” (p.13). Atender y compartir, me apresuro a añadir, porque en un mundo en el que la violencia suele acoplarse a la unicidad, la seguridad, la exclusividad y la estabilidad impuestas, el escándalo que aún significa “hacer trastabillar”, bien podría encerrar, tal vez, una lejana promesa de felicidad.

### Referencias

Lacan, J. (1996) [1975]. *Seminario 1. Los escritos técnicos de Freud*. (texto establecido por Jacques-Alain Miller). Buenos Aires: Paidós. (trad. Diana Rabinovich).

Poe, K. (1996). *Boleros*. Heredia: EUNA.

Poe, K. (2013). *Almodóvar y Freud*. Barcelona: Laertes.

### Filmografía

Almodóvar, A. (Productor) y Almodóvar, P. (Director). (1987). *La ley del deseo*.

[Película]. España: El Deseo.

Almodóvar, A. (Productor) y Almodóvar, P. (Director). (1988). *Mujeres al borde de un ataque de nervios*. [Película]. España: El Deseo.

Almodóvar, A; Almodóvar, P. y García, E. (Productores) y Almodóvar, P. (Director). (2004). *La mala educación*. [Película]. España: El Deseo.

Almodóvar, A; García, E. y Gómez, A. (Productores) y Almodóvar, P. (Director). (2009). *Los abrazos rotos*. [Película]. España: El Deseo.

Santana, A. (Productor) y Almodóvar, P. (Director). (1982). *Laberinto de pasiones*. [Película]. España.

Vicente-Gómez, A. (Productor) y Almodóvar, P. (Director). (1986). *Matador*. [Película]. España.