

## **MATADOR: EL DESEO TRANSGRESIVO EN RAFAEL ALBERTI Y PEDRO ALMODÓVAR**

MARÍA G. HERNÁNDEZ  
Boston University

Para comprender buena parte de la producción literaria de Rafael Alberti hay que situarla en el contexto vanguardista, y como explica José Ramón López: "el principal interés de la vanguardia ha sido el de la eliminación de las fronteras entre arte y vida" (*Otredad y conciencia ideológica*, 109). Alberti contempla la vida pasada y proyecta una nueva vida futura; es decir, toma lo popular, lo recrea, lo transforma y lo devuelve reinventado. Escogiendo uno de sus temas favoritos: los toros, intenta describir lo que no acierta a definir: la vibrante energía de la poesía tradicional popular, las fuerzas originales e irracionales de un mundo que pretende subordinar todos los elementos fuera y dentro de él. Alberti experimenta con un nuevo deseo alejado de todo convencionalismo. Su deseo revolucionario, transgresivo, transcurre en el espacio tan típicamente español de la corrida y alcanza su máxima expresión en la tauromaquia, nuevo espacio donde el arte y la muerte se conjugan y dan lugar a una nueva visión de la realidad creadora.

Pedro Almodóvar, cineasta postfranquista y posmoderno se mira en Rafael Alberti y retoma temas que aparecían en este último. Almodóvar escoge también el tema tan español de los toros y nos presenta un nuevo espacio: la corrida como lugar de experiencia artística y erótica cuya intensidad es acentuada por la posibilidad de aniquilación.

En este nuevo espacio se rebelan frescas y nuevas dimensiones del Deseo. La realidad y la fantasía, la razón y el corazón se pertenecen y crean un discurso a través de relaciones retrospectivas y tridimensionales. Este proceso de exploración de un nuevo deseo, a través de la metáfora de la tauromaquia, rebela facultades de la conciencia humana y de la creatividad que atañen a Alberti y Almodóvar.

Ambos convierten la vida en arte y el arte en vida. Ellos usan la irracionalidad como arma arrojada contra una moral en crisis. Rompen las barreras que separan lo racional de lo irracional para conducirnos a una intrahistoria donde se alberga el deseo, los sueños y la pasión. Alberti con su poema **Matador** y Almodóvar con su película del mismo nombre dan cuenta de una fuerza pasional sin encasillamientos. Los roles fijos desaparecen y sólo existe el fluir de la vida y el arte. Los papeles del toro y el torero se intercambian: el toro mata al torero, el toro es mujer, el toro es hombre, el matador es animal y, al final, toda diferencia y barrera entre lo creíble e increíble se disuelve en la estocada que mata. De esta manera, este deseo irracional, constructivo o destructivo, que persigue la plenitud, encuentra su profunda realidad en la muerte.

El tener como espectáculo la Muerte podría a primera vista extrañar, pero, ¿qué pasaría si el instinto de matar fuese innato y natural?, ¿si consciente o inconscientemente buscáramos

mos la muerte?, ¿el placer más allá de todo placer? Como afirma Sigmund Freud, es inexacto hablar de un dominio del placer sobre el curso de los procesos psíquicos. Si este dominio existiese: "la mayor parte de nuestros procesos psíquicos tendría que presentarse acompañada de placer o conducir a él, lo cual queda enérgicamente contradicho por la experiencia general (*Más allá del principio del placer*, 10). Parece que existe una tendencia al placer, pero también, otras tendencias contrarias a éste. Pongamos por ejemplo el amor. Según Freud coexiste una polarización: la del amor (ternura) y el odio (agresión). Estas dos polarizaciones, en realidad, se podrían reducir a una sola. Parece que el principio del placer se halla al servicio de otros instintos más violentos, como la muerte, y ésta, íntimamente unida al placer, aunque no lo percibamos conscientemente.

Federico García Lorca, en "Teoría y juego del duende", comenta acerca de esta realidad general y, también, particular de la cultura española. Él habla de "un Poder misterioso que todos sienten y que ningún filósofo explica"(110); y dice, que es, en suma, "el espíritu de la tierra, el mismo duende que abrazó el corazón de Nietzsche, que lo buscaba sin encontrarlo y sin saber que el duende que el perseguía había saltado de los misteriosos griegos la dionisiaco grito degollado de la Siguiriya de Silverio"(110). Todo hombre, o artista, como diría Nietzsche, cada escala que sube en la torre de su perfección es a costa de la lucha que sostiene con un duende. Los grandes artistas del sur de España, gitanos o flamencos, ya canten, ya bailen, ya toquen, saben que no es posible ninguna emoción sin la llegada del duende. Todas las artes son capaces de duende, pero donde encuentra más campo, como es natural, es en la música, la danza o la poesía hablada. El duende no llega si no ve la posibilidad de muerte. Lorca dice que no hay que confundir el duende con "el demonio teológico de la duda, ni con el diablo católico ("Teoría y juego del duende", 112). Es decir, relegarlo como un elemento que connota negación y destrucción, ya que, el duende, a la vez que es fuerza irracional y oscura, es fuerza creadora e innovadora. Dice Lorca que Manuel Torres, un artista del pueblo andaluz, decía a un cantante: "Tú tienes voz, tú sabes los estilos, pero no triunfarás nunca, porque tú no tienes duende"(109). El Deseo es, en España, el duende. Este duende que Alberti y Almodóvar comparten, "salta" de un espacio creador a otro, y con su espíritu trágico, nos transporta a un nuevo mundo de pasión.

La película de Almodóvar *Matador*, comienza con la escena de Diego Montes masturbándose mientras disfruta mirando imágenes de mujeres mutiladas en un video. Diego es un torero retirado que tiene una escuela de tauromaquia, María es una abogada con éxito que está obsesionada con Diego y que imita su modo de matar, pero con víctimas humanas que sacrifica en el momento del orgasmo. Diego y María son como dos bestias que cambian sus roles, de toro a torero, y todas las diferencias se disuelven en un constante fluir de roles. María penetra a sus amantes con el alfiler o espada. La diferencia de géneros se disuelve en el orgasmo que mata. La estocada del torero pasa libremente de cuerpo a cuerpo sin tener el cuenta el sexo biológico. En el film, Diego sigue a María y ésta entra en el servicio de caballeros de un cine. En este momento, las jerarquías tradicionales se invierten. Cuando Diego le pregunta a María qué hace allí, ella le contesta: "no te fíes de las apariencias". Más tarde, cuando finalmente se declaran su amor y confiesan sus crímenes, se dicen: [Diego] "en todo criminal hay algo de femenino", y es respondido, [María] "en toda asesina hay algo de lo masculino". Almodóvar indica con toda precisión el deseo esencialmente necrofílico que prevalece en una orquestación patriarcal de géneros en la sociedad tradicional.

Contrariamente a este discurso monolítico, en el espacio de la corrida se articula otro discurso tridimensional donde toda diferencia se borra. A esta realidad apunta Jean Cocteau:

Car si le torero porte les brillantes couleurs du male et le taureau la robe modeste des femelles dans le regne animal, à la fin de l'acte d'amour il faudra que le mâle change de sexe, par sa grace et son uniforme de danseur, redevienne la femelle qui tue .

(*La Corrida du Premier Mai*, 94)

La desaparición de la diferencia, apunta a la consecución de un nuevo deseo transgresivo y amoral que no tiene nombre. Un deseo que se alza en contra de todo argumento lógico, pero que, paradójicamente, pertenece a éste. En la coreografía de la tauromaquia hay igualdad de géneros, si es que existe este concepto. María se tiene que volver como Diego y luchar como él en su propio juego. Los dos pertenecen a la misma especie y están hechos el uno para el otro. De esta manera también, lo expresa Pedro Almodóvar: en su entrevista con Frédéric Strauss:

There the man and the woman are destined for each other because they belong to the same species, they are totally different from other human beings. At one point, he tells her: 'you cannot fall in love with another man because you are not like him. You are destined to love me because I am the same as you'.

(*Almodóvar on Almodóvar*, 56)

Para Diego y Maria dejar de matar es dejar de vivir, y así lo afirma el primero cuando habla con su amante: "tú y yo nos parecemos, a los dos nos obsesiona la muerte". En este nuevo espacio la muerte no da miedo. Las palabras de Diego no dejan lugar a dudas: "A la hora de matar, no hay que dudar... el miedo forma parte del juego. No hay que tenerle miedo al miedo". El miedo, pues, forma parte del juego y la pasión queda íntimamente unida a la destrucción y a la pérdida. Como expresa Peter Evans: "the characters are drawn to relationship predicated more on the possibility of loss than of fulfillment" (*Matador*, 34). Pero, y paradójicamente, en la pérdida se realiza el Deseo más sublime, y como diría Nietzsche, éste se realiza en un espacio más allá del Bien y del Mal, más allá de la presencia y la ausencia, y más allá de cualquier dicotomía en la que pudiésemos pensar.

Por otra parte, Rafael Alberti, en su poema *Matador*, nos presenta , al comienzo, una realidad que parece claramente establecida. La diferencia está demarcada y delimitada:

—Yo soy el matador.

—Yo soy el toro (11)

Leemos bajo la ilusión de que éste va a ser discurso lógico , objetivo y previsible. El matador, agente activo, torea al toro y lo lleva a la muerte. El toro, agente más o menos pasivo, actúa en función de su matador, y juntos recrean el arte y la muerte.

Al principio es aparentemente fácil seguir el discurso de cada personaje: cada intervención del toro y del matador viene introducida por un guión que señala la alternancia de los distintos parlamentos; sin embargo, según vamos leyendo, sospechamos que varios guiones son de un mismo parlamento. Amaia Riesco apunta a este hecho. Afirma que, por ejemplo, a mitad del poema leemos:

—¡Eh, toro! ¿Qué te pasa? ¿No me embistes?

—Ya comenzó. ¿No escuchas? ¡Pronto! Arráncate.

—¿Qué es eso? No conozco.

—Un pasodoble. El mío.  
—Tú eres mi matador. ¿Cómo te llamas? (11)

Y expresa: “es lógico pensar que si el matador comienza con la intervención, la segunda correspondería al toro, la tercera al matador y así sucesivamente. Sin embargo no es así, es al matador al que corresponden las dos primeras intervenciones” (*Un género Híbrido*, 97). Consecuentemente, la lectura seguida de las voces se confunden y también los personajes.

El punto culminante llega cuando se invierten los papeles del matador y el toro. Esta realidad transgresiva toma cuerpo a través de un acceso de pasión y deseo irracional, y cuando el matador acusa a Poca-pena de manso porque no embiste, éste, herido, responde:

—¿Manso yo? ¿“Poca-pena”? Bien me has visto.  
—¡Hijo de mala madre! ¡Toma! ¡Embiste!  
—¿Una patada a mí? Verás ahora.  
—¡Toro cobarde! ¡Toro traicionero!  
—Vas volando hasta el último tendido.  
Ya no tienes muleta.  
Ya no tienes espada.  
Ya te tengo a mis pies doblado de rodillas (12).

La fuerza caprichosa y la pasión sin nombre se apodera de la situación. El toro ataca al matador. Al final del diálogo se ve, paradójicamente, que los roles del toro y el matador se han invertido. Es decir, el toro es el matador y éste es el toro:

¡Eh, matador, embiste! Eres el toro.  
Hazlo alegre y con arte,  
como animal de casta y de los bravos.  
¡Un nuevo pasodoble, Presidente!  
Baja el testuz, no embistas a las nubes.  
Pásame tus agujas a la altura  
del corazón. Quiero ceñirme tanto,  
que toro y matador parezcan uno (12).

La pasión rompe los límites de toda diferencia y se articula un deseo transgresivo sin nombre. El poema finaliza así:

¡Más música, más música, más música!  
¡Era el mejor torero que he matado! (13).

El duende se realiza en la música, la muerte y las arenas del toreo. En éstas, el deseo amoral cobra forma. Como afirma Federico García Lorca: “el duende no llega si no ve la posibilidad de muerte. España es el único país donde la muerte es el espectáculo nacional, donde la muerte toca largos clarines a la llegada de las primaveras, y su arte está siempre regido por un duende agudo que le ha dado su diferencia y su calidad de invención” (*Teoría del juego y duende*, 119). Es decir, el Deseo habita en la Muerte.

A través de estas metáforas, tanto Almodóvar como Alberti rechazan una construcción tradicional del Deseo. Tanto el hombre como la mujer, o el hombre como el animal, son “atravesados” y llegan al orgasmo a través de la estocada que mata. Como expresa George Bataille: “el erotismo es la aprobación de la vida hasta en la muerte... lo que designa a la pasión es un halo de muerte” (*El erotismo*, 135). Estos dos artistas, pues, borran toda dife-

rencia y nos sitúan en un nuevo espacio innombrable donde habita la pasión y el duende. Un nuevo espacio amoral de un nuevo Deseo transgresivo que alcanza su plenitud en el arte de la tauromaquia, la muerte y la pasión.

## BIBLIOGRAFIA

- ALBERTI, Rafael. *El matador (poemas escénicos)*. Barcelona: Ed. Seix Barral, 1966.
- ALMODÓVAR, Pedro. *Matador*.
- BATAILLE, Georges. *El erotismo*. Madrid: Cátedra, 1989.
- COCTEAU, Jean. *La corrida du premier mai*. Paris: Bernard Grasset, 1957.
- EVANS, Peter. "Almodóvar's *Matador*: Genre, Subjectivity and Desire". *Bulletin of Hispanic Studies* 70, (1993): 325-333.
- FREUD, Sigmund. "Más allá del principio del placer". *Obras completas*. Ed. Luis López Ballesteros y de Torres. Madrid: Biblioteca Nueva, 1967.
- GARCÍA LORCA, Federico. "Teoría y juego del duende". *Obras completas*. Madrid: Aguilar, 1965.
- LÓPEZ, José Ramón. "Otriedad y conciencia ideológica: Rafael Alberti y la vanguardia política". *Revista canadiense de estudios hispánicos* 24, (1999): (105-120).
- NIETZSCHE. *Más allá del bien y del mal*. Madrid: EDAF, 1985
- RIESCO, Amaia. "El poema escénico: un género híbrido". *Revista de filología hispánica*, Pamplona. 1998, 14:1, 89-111.
- SIGMUND, Freud. "Más allá del principio del placer". *Obras completas*. Ed. Luis López Ballesteros y de Torres. Madrid: Biblioteca Nueva, 1967.
- STRAUSS, Frédéric. *Almodóvar's on Almodóvar*. Boston: Faber&Faber, 1996.