

## Terror, erotismo y amor: ¡Átame! (Pedro Almodóvar, 1990).

II Jornadas de Cine y Psicoanálisis: El erotismo.

15 de noviembre, 2016. Universidad de Valladolid (Campus de Segovia).



“Cuando pones el corazón y los órganos genitales en lo que haces, siempre te sale algo personal”.  
Máximo Espejo, director de *El fantasma de medianoche*.

### Introducción.



Me ha costado lo suyo llegar al modo en que iba a hablar de *¡Átame!*, que es la película que me ha tocado en estas segundas Jornadas de Cine y Psicoanálisis, dedicadas al “erotismo” o, dicho en términos propiamente psicoanalíticos, a la sexualidad.

Esta dificultad está relacionada con el hecho de que, en la actualidad, esta película podría ser clasificada como “políticamente incorrecta” (al igual que, en su día, fue clasificada X en EEUU), puesto que se trata de una película que no sólo pone en escena abiertamente que la violencia está en el origen del amor sexual, que la violencia es la raíz más profunda del amor sexual, sino que también cuenta una historia donde la protagonista secuestrada, en determinado momento, ya no desea fugarse



*El Lute, camina o revienta* (Vicente Aranda, 1987)

sino que, por el contrario, desea “follar” con su secuestrador.

Mi lectura de *¡Átame!* se basa en la hipótesis de que esta película viene a ser como “una carta de amor” que Almodóvar dirigió a Carmen Maura, la actriz que fue su “musa y compañera” desde sus inicios en el cine hasta *Mujeres al borde de un ataque de nervios*, que es la película anterior a *¡Átame!*

### **Historia entre Almodóvar y Carmen Maura previa a *¡Átame!***

Entonces, voy primero a contextualizar mi análisis textual de *¡Átame!* a partir de la relación cinematográfica entre Pedro Almodóvar y “su primera chica”, que fue Carmen Maura.



En noviembre de 1977, se estrena la obra de Sartre *Las manos sucias*, montaje teatral en el que Almodóvar ejerce de meritorio con un breve papel y en donde Carmen Maura es la protagonista. Inmediatamente surge la amistad.

PEDRO ALMODÓVAR: “Carmen se sentía realmente fascinada por mí y pasábamos mucho tiempo en su camerino. Mientras se peinaba y se maquillaba le contaba las historias que escribía”.

(*Conversaciones con Pedro Almodóvar*, de Frédéric Strauss).

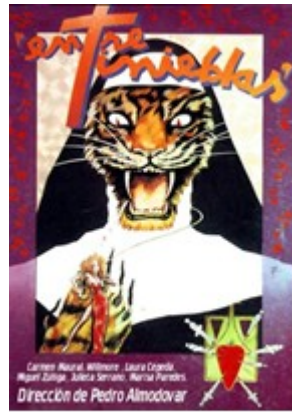
CARMEN MAURA: “La persona que mejor me cayó, aunque era el último mono de la compañía, fue él. Nos hicimos enseguida muy amigos. Me acompañaba todas las noches a casa” .

(*El rincón de pensar*, Antena 3).

En 1980, Almodóvar arranca su carrera cinematográfica con Carmen Maura en la película *Pepi, Lucy y Boom y otras chicas del montón* (1980). A ésta le siguieron: *Entre tinieblas* (1983), *¿Qué he hecho yo para merecer esto?* (1984), *Matador* (1986), *La ley del deseo* (1987) y *Mujeres al borde de un ataque de nervios* (1988).



1980



1983



1984



1986



1987



1989

Con *Mujeres al borde de un ataque de nervios* termina su relación, debido a “la tensión” vivida durante el rodaje de la película

“EL ÚNICO MOMENTO DE MI VIDA EN EL QUE LO HE PASADO MUY MAL EN UN PLATÓ FUE HACIENDO *MUJERES AL BORDE DE UN ATAQUE DE NERVIOS*”.

Carmen Maura, en la entrega de la Medalla de Oro de la Academia del Cine a la actriz en 2009.

y también debido a lo que ocurrió en Los Ángeles durante la Gala de los Oscar, ya que ésta fue la primera película de Almodóvar nominada al Oscar a Mejor Película Extranjera. Lo que pasó fue que Almodóvar decidió acudir a la Gala sin Carmen Maura (que tuvo que ir por su cuenta)

“RECUERDO LOS OSCAR COMO UNO DE LOS MOMENTOS MÁS DESAGRADABLES DE MI VIDA”.

Carmen Maura, *ABC*, 1989.

y que, luego, Carmen Maura “se negó a acudir a la fiesta” que dio Almodóvar tras la Gala (*El País*, 31 de marzo de 1989).

TIULAR: “PEDRO ALMODÓVAR PIERDE EL OSCAR Y ROMPE CON CARMEN MAURA EN HOLLYWOOD”.

“PROBLEMAS DE CELOS [...] HA QUEMADO DE MOMENTO LA RELACIÓN MÁS INTENSA Y FRUCTÍFERA DEL CINE ESPAÑOL”.

*El País* (31 marzo, 1989).



*Mujeres al borde un ataque de nervios* (1989)

En los días de su ruptura con Carmen Maura, Pedro Almodóvar declaró a la prensa:

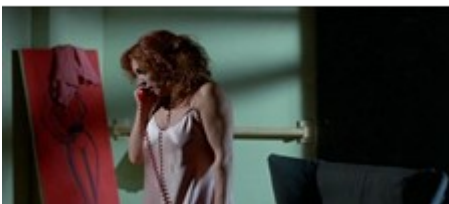
“TENGO MONO DE RODAR [...] UNA HISTORIA MODERNA DE AMOR SALVAJE”

(*El País*, 29 de marzo, 1989).

Esta historia moderna de amor salvaje, que durante la escritura del guión se iba a titular *La mujer tóxica*, sería protagonizada por Victoria Abril como “la sustituta” de Carmen Maura.

“HA ACABADO LA ERA MAURA Y HA COMENZADO LA ERA ABRIL”.

Declaración de Pedro Almodóvar a la prensa durante el rodaje de *¡Átame!*, *El País*, 25 de julio de 1989.



*La ley del deseo* (1987)



*Mujeres al borde de un ataque de nervios* (1988)







¿Qué he hecho yo para merecer esto? (1984)

\*Después de *¡Átame!* Almodóvar rodará con Victoria Abril *Tacones lejanos* (1991) y *Kika* (1993).

### **Análisis de *¡Átame!***

Como he dicho antes, mi análisis textual de *¡Átame!* se va a basar en establecer una equivalencia entre esta película y una carta de amor que Almodóvar escribió y dirigió a Carmen Maura. Si digo que esta película equivale a una carta de amor es porque en *la superficie* misma del texto fílmico se escribe un deseo



o, lo que es lo mismo, que en la superficie misma del texto fílmico se escribe tanto “un anhelo” por un objeto perdido, por un objeto que falta, así como “un mensaje” que está dirigido a Otro.

Es decir que *¡Átame!*, como cualquier otro texto artístico, es una ficción inventada y fabricada por su director



que más que reflejar la realidad (ya sea, en este caso, la relación del director con Carmen Maura o la realidad española de los años 80), lo que hace es basarse en la realidad para, a partir de ahí, re-crear Otra realidad diferente



## EN LOS 80 NO HABÍA EN MADRID PASTELERAS ASÍ DE MODERNAS

una realidad alternativa que se caracteriza, principalmente, por el hecho de ser una realidad más deseable, tanto para el director como para muchos espectadores de la época, lo cual explicaría, en parte, el éxito de público que tuvieron las películas de Almodóvar.

Entonces, el análisis que voy a desplegar de *¡Átame!* tiene como fin interpretar este deseo. Cuando digo que voy a interpretar el deseo lo que estoy diciendo es que voy a nombrar qué anhelo y qué mensaje son estos que están escritos en *¡Átame!* y que, según mi hipótesis, Almodóvar dirige a su amada Carmen Maura.

En el relato que se pone en escena en *¡Átame!* se nos cuenta la historia entre Ricky y Marina. Ricky es un joven de 23 años, mentalmente desequilibrado, que logra que el juez le permita salir del psiquiátrico en el que ha estado encerrado, dado su favorable cambio de conducta. Este cambio de conducta se ha producido gracias a que, en una de sus múltiples fugas, Ricky acudió al bar “Lulú”. En este bar, que lleva el nombre de la mítica prostituta que acabó asesinada por “Jack, el destripador”, es donde Ricky conoció a Marina.

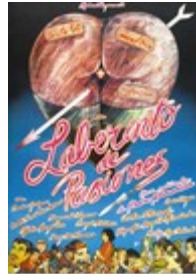


Emilio Martínez-Lázaro, 1985.

Después de “echar un polvo” en la casa de ella, Ricky, que se ha enamorado de ella, le promete que “va a sacarla de la calle y protegerla”



Por su parte, Marina es una “conocida actriz porno”.



Pedro Almodóvar, 1982



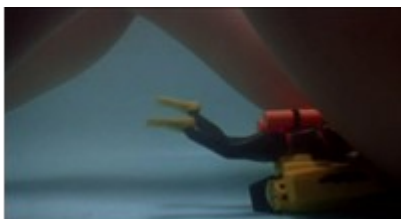
*La muchacha de las bragas de oro* (Vicente Aranda, 1980).

que, en el presente de la historia, se está desintoxicando tras unos años de “vicioso” consumo de heroína.



La historia entre Ricky y Marina comienza con la salida de Ricky del psiquiátrico y con su llegada, cual “fantasma de medianoche”, a la casa de ella.

A la que Ricky se aproxima por la calle y va subiendo hacia la casa de Marina, suena una música que está claramente inspirada en el famoso tema de “la escena de la ducha” de *Psicosis* (Alfred Hitchcock, 1960).



Es decir que, por medio de la música, la película empareja, en este momento, a Ricky con el personaje de Norman Bates, un asesino abducido por la figura terrorífica de “la madre” que se ve forzado a acuchillar a Marion, la mujer deseada.



*Psicosis* (Alfred Hitchcock, 1960).

Sin embargo, la motivación que la narración le adjudica a Ricky para secuestrar a Marina no es la motivación de asesinarla.

Tampoco la motivación de “follarla”.



La motivación narrativa de Ricky es que Marina “le conozca a fondo” y se enamore de él para, después, desposarla y formar una familia.



Esta motivación del personaje de Ricky nos remite tanto al protagonista enmascarado de la película muda de terror gótico *El fantasma de la ópera*





(Rupert Julian, 1925)

película en la que el protagonista, que se ha escapado de una prisión, secuestra a una de las actrices de la ópera de París para que se enamore de él; así como nos remite a Frederick, el protagonista psicópata de *El Coleccionista*, “un *thriller* psicológico” de 1965 dirigido por William Wyler.



“Casi una historia de amor”.

En *El coleccionista*, Frederick secuestra a Miranda



pero no con el fin de pedir un rescate, no porque quiera sexo sino porque, al igual que Ricky, quiere que Miranda se enamore de él cuando “llegue a conocerle a fondo”.



NORMAN

(*Psicosis*, Alfred Hitchcock, 1960)



FREDE-RICK

(*El coleccionista*, William Wyler, 1965)



RICKY

El primer segmento narrativo de *¡Átame!* se caracteriza por el hecho de que configura una estructura en abismo, ya que dentro de la película se está haciendo otra película, *El fantasma de medianoche*. Podemos decir que, en este primer segmento narrativo, por medio de la estructura en abismo se nos están anunciando dos cosas.

Por un lado, se nos está anunciando que la propia película va a poner en escena ese proceso complejo que es hacer una película, el hecho de que, como ocurre durante toda creación, uno empieza a hacer sin saber del todo lo que está haciendo, sin saber muy bien a dónde va con lo que está haciendo. Más que dirigir o controlar la acción, es el propio hacer, es el propio rodaje de una película, el que te va llevando por sus propios derroteros, por sus propios caminos, que son, como decía Freud, los caminos del Inconsciente. Máximo Espejo, que según se lee en el artículo del *Fotogramas*,



es “el director español más polémico de su generación”, con todas esas dificultades que tiene para finalizar su película, vendría a cumplir, entonces, dentro de la trama, la función de ocupar el lugar *del máximo espejo* de Pedro Almodóvar; así como Ricky vendría a cumplir la función de ocupar el lugar de su *mínimo espejo*.



Almodóvar & McNamara, *SATANA S.A.*, dando un concierto en el *Rock-Ola*, 1983.

Es decir que Almodóvar se desdobra en los dos personajes masculinos de *¡Átame!*

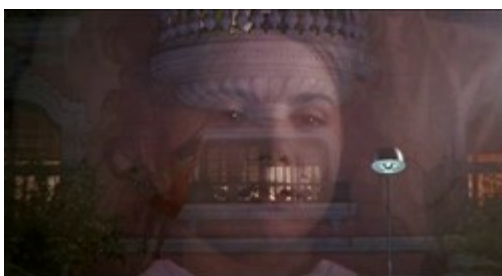
En efecto, Máximo Espejo, al igual que Almodóvar, tiene “fama como director de actrices” y, tal y como le dice a la periodista que le entrevista en el plató,



está rodando *El fantasma de medianoche* porque, tras haberle dado “un ataque” no “de nervios” pero sí “de hemiplejia”, pensó que “si quería hacer otra película, tenía que darse prisa”. Asimismo, Máximo Espejo le cuenta a la periodista que, tras “el ataque”, lo que ha aprendido es que quería “seguir viviendo” (como dice la canción del *Dúo Dinámico* que está asociada a Ricky a lo largo del filme), lo que, en su caso (como en el de Almodóvar), este “seguir viviendo”, “significa seguir rodando”.



Por otro lado, con la estructura en abismo también se nos está anunciando que la película *El fantasma de medianoche* va a estar metonímicamente relacionada con *¡Átame!* Es decir, que, desde el principio, con la estructura en abismo se nos está indicando que va a haber una relación entre la parte (el “subproducto de terror” dirigido por Máximo Espejo) y el todo (“la historia moderna de amor salvaje” dirigida por Pedro Almodóvar).



De hecho, Angelina “la montadora”,



la mujer de rojo que dice que *El fantasma de medianoche*, “más que una historia de terror parece una historia de amor”, lleva el mismo nombre que la montadora de *¡Átame!* (quizás sea incluso la misma mujer, ya que Oswald, el protagonista de *El fantasma de medianoche* está interpretado por un actor que se llama Oswald). Ante este comentario de la montadora, Máximo Espejo, que, insisto, tiene serias dificultades para acabar su película, le dice: “a veces [terror y amor] se confunden, Angelina”.



*La invasión de los ladrones [secuestradores] de cuerpos* (Don Siegel, 1956).

Entonces, ¿qué hace que *¡Átame!*, a diferencia de *El fantasma de medianoche* (la película dentro de la película) así como a diferencia de *El coleccionista*, deshaga la confusión entre el terror y el amor?



*El fantasma de medianoche*



*El coleccionista*



*¡Átame!*

Dicho de otro modo, ¿cuándo y cómo *¡Átame!* deja de ser una historia de terror, una pesadilla, para convertirse en una historia de amor, en un sueño hecho realidad? Veamos qué ocurre en las tres películas.

Lo que relaciona *El fantasma de medianoche* con *El coleccionista* es el hecho de que ambas protagonistas



MARINA



MIRANDA

se enfrentan a un “hombre fatal”. Marina se enfrenta a Oswald, un hombre que “sólo ofrece muerte”.





“Tú sólo me ofreces muerte y la muerte sólo rara vez da la felicidad”

Miranda se enfrenta a Frederick, un hombre que sólo “ama a la muerte” y que, por tanto, sólo la ama a ella en tanto que “mujer muerta”, en tanto que mujer que, como “descansa en paz”, no da guerra



Por otro lado, lo que relaciona *El Coleccionista* y *¡Átame!* es que ambas protagonistas



en determinado momento dejan de ocupar la posición de ser meros objetos del deseo del hombre



y pasan a ocupar la posición de agentes del deseo, la posición de deseantes,



y, por tanto, pasan a ocupar la posición del personaje que hace avanzar el relato en la dirección del acto sexual.

Justamente, es en este momento del acto sexual cuando se escribe la diferencia fundamental entre Frederick y Ricky.

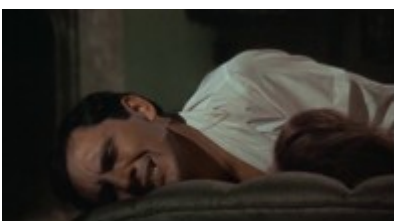
Frederick es retratado como un hombre que “respeta” profundamente a Miranda, mujer de la que está enamorado y cuya belleza no deja de “admirar”



Pero cuando llega la hora de la verdad, es decir, cuando llega la hora del acto sexual,



Frederick, incapaz de perderle “el respeto” a Miranda, incapaz de afrontar el hecho de que Miranda haga lo mismo que hacen las prostitutas de Londres, interrumpe el acto sexual.



Ricky, por el contrario, es retratado como un hombre que espera pacientemente, aunque no sin angustia, a que Marina le desee.



Pero, eso sí, cuando llega “la hora de la verdad”, cuando llega la hora del acto sexual



nada le detiene.

Es, por ello, que a diferencia de Frederick con respecto a Miranda, lo que Ricky le da a Marina no es “la muerte” sino “la felicidad”.



En resumen, que lo que deshace la confusión entre el terror y el amor, lo que convierte la pesadilla en sueño hecho realidad, no es otra cosa que el acto sexual logrado.

Entonces, siguiente pregunta: ¿en qué momento Marina pasa de ocupar la posición de objeto del deseo sexual del hombre





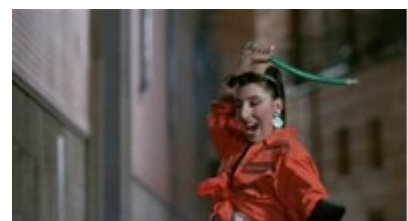
a ocupar la posición de ser la que desea al hombre, posición necesaria antes de poder alcanzar “la felicidad”?



El momento bisagra se produce cuando Ricky se va a pillar heroína para Marina.



En esta secuencia Ricky pasa de ocupar la posición de ser el agente del deseo hacia la mujer así como la posición de ser el agente de la violencia contra las mujeres, a ocupar la posición de ser el objeto que padece la violencia de la mujer.



Fijaos en la rima visual entre la cuerda de atar verde y el pitón de la moto.

Es en el momento en que Ricky viene a ocupar la posición de hombre herido, de hombre apaleado y dolorido, de hombre *que habita una piel trémula*,





que Marina deja de ocupar la posición de “mujer dolida”



para venir a ocupar la posición deseante,



giro por medio del cual la historia de terror se resquebraja para dar lugar a la historia de amor.



Es en este contexto narrativo, en el que la historia ya ha dejado de ser una historia de terror y ha pasado a ser una historia de amor, que podemos abordar el momento nuclear de la trama, que es el momento que está señalado por el título de la película. Se trata de ese momento en el que Ricky se

va a ir a robar un coche para ir con Marina al pueblo de Extremadura en el que nació y, antes de irse a robar el coche, le pregunta a Marina “si te dejas suelta, ¿te escaparás?”



a lo que Marina responde:



“No lo sé. Será mejor que me ates”

“¡Átame!”

Dado que hemos dejado atrás la historia de terror, este “¡átame!” no puede ser equivalente a “¡mátame!”



*Matador* (1986)

aunque tampoco me parece que este “¡átame!” sea equivalente a “te quiero”

“‘ÁTAME’ EQUIVALE A ‘TE QUIERO’, DICE ALMODÓVAR DE SU ÚLTIMA PELÍCULA”  
Titular de *El País*, 13 de diciembre, 1989.

Para mí el sentido de este “¡átame!” es, más bien, *¡no permitas que me escape!*



*Novia a la fuga* (Garry Marshall, 1999).

Sin embargo, con la ayuda de su hermana Lola, Marina sí que se escapa.



Por eso “el te quiero” no corresponde al momento del “¡átame!” sino que “el te quiero” corresponde al momento del “abrazo” que Marina le da a Ricky en su pueblo natal,



*La noche de los muertos vivientes* (George A. Romero, 1968).

lugar, el pueblo natal de Ricky, del que ya se fugan juntos



para comenzar “una nueva vida”.





Hasta aquí el análisis de la película.

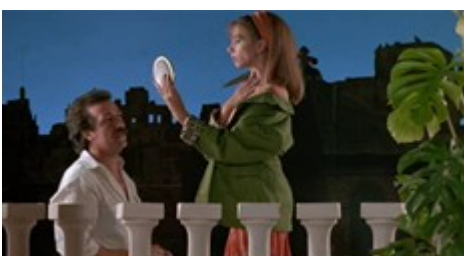
### **Interpretación.**

Paso ahora interpretar el deseo que se escribe en esta película. Para aproximarnos a este deseo voy a llamar vuestra atención a dos fantasías clásicas que se ponen en escena a lo largo y ancho de la película. Estas dos fantasías vienen a ser el marco para el deseo (es decir, para el anhelo y el mensaje) que se escribe en este texto fílmico.

La primera es una *fantasía de salvación*



en la que el hombre ocupa una posición *activa*<sup>1</sup>. Ricky secuestra a Marina porque quiere “sacarla de la calle y protegerla”. Máximo Espejo decide, en el último minuto, cambiar el final de su película de terror y “salvar” a Marina de ser acuchillada en un sofá



muerte por acuchillamiento que es la de Marion, la protagonista de *Psicosis*

---

<sup>1</sup> Freud, “Sobre un tipo especial de la elección de objeto en el hombre” (1910), p. 1630.





La segunda fantasía, que da “su razón de ser” al argumento de la película<sup>2</sup>, es una fantasía de *abandono*.



Máximo Espejo a Marina en el mensaje telefónico: “¡No sé qué coño te pasa! Pero si estás huyendo de mí, quiero saber por qué”.

En esta segunda fantasía el hombre (tanto Máximo como Ricky) no sólo ocupa una posición *pasiva* sino que también ocupa una posición “huérfana”,



es decir, una posición de falta de amparo o protección.



“A partir de ahora ya no podré protegerte” Máximo Espejo a Lola (Loles León):

“Dile a Marina que me llame. La echo mucho de menos y necesito hablar con ella”.

<sup>2</sup> Vicente Mira, “Fantasía, fantasma”.

Por medio de estas dos fantasías (“salvar” a la mujer y “haber sido abandonado” por la mujer) se apunta a una tercera fantasía que las reúne



y que sería la fantasía que se pone en escena al final: “Ser Salvado por *la mujer perdida* del Abismo del Abandono”.

Este es el deseo (es decir, el anhelo y el mensaje dirigidos a Carmen Maura) que, interpreto, está escrito en *¡Átame!*, puesto que además esta posición de “mujer salvadora”, que ocupa Marina al final de la película, nos remite directamente a los títulos de crédito, es decir, que nos remite a la Virgen María, la del Sagrado Corazón de Jesús



cuya principal plegaria, rezada por los llamados “católicos marianos”, dice en su estribillo:



*¡Oh dulce Corazón de María, sed la salvación mía!*

Si digo que este anhelo de “ser salvado por la mujer perdida”, escrito en *¡Átame!*, es simultáneamente “un mensaje” dirigido a Carmen Maura es porque la posición de “la mujer perdida” era, en 1990, para Almodóvar exactamente la posición ocupada por Carmen Maura, tanto en la realidad como en la ficción.



Carmen Maura interpreta a “Sor perdida” en *Entre tinieblas* (1983)

## Conclusión

Para rematar mi intervención de hoy, voy anudar el deseo que está escrito en *¡Átame!* (Ser Salvado por *la mujer perdida* del Abismo del Abandono) con la historia de la relación entre Pedro Almodóvar y Carmen Maura posterior a *¡Átame!*, puesto que no deja de ser curioso que este deseo llegó a realizarse 18 años después del estreno de *Mujeres al borde de un ataque de nervios*.

Después de *Mujeres al borde de un ataque de nervios* no sólo Almodóvar sustituyó a Carmen Maura por Victoria Abril sino que también Carmen Maura decidió “cortar con todo lo anterior”, según declaró al periódico *ABC* (Carmen Maura, *ABC*, 1989), y sustituyó a Almodóvar por el director Carlos Saura rodando con él la película bélica *¡Ay, Carmela!*



No obstante, después de regresar del Festival de Cine de Berlín, donde compitió con *¡Átame!*, Almodóvar acudió a la Gala de los Goya, presentada ese año (1990) por Carmen Maura junto a Andrés Pajares. Cuando Almodóvar salió junto a Loles León a presentar el Goya a Mejor Director,



decidió aprovechar el momento para “arreglar cuentas” públicamente con Carmen Maura, diciéndole:

“Esta es la primera noche que nos encontramos desde Los Ángeles y quiero aprovechar para decir que me he acordado de ti en Berlín, donde estuvimos juntos hace tres años con *La ley del deseo*. Te traigo como regalo un trozo de muro. Yo siempre he querido darte un premio y este es el premio que te doy. Tómalo como sugerencia de que si un muro tan espantoso e irracional como el de Berlín ha caído, ése que nos separa a ti y a mí puede también caer de un momento a otro”.

El público asistente rompió a aplaudir, Carmen Maura se llevó las manos a la cabeza y actriz y director salieron de sus respectivos atriles para darse un abrazo.



“MAURA Y ALMODÓVAR: SÍ QUIERO”, en *El Mundo*, 1990.

Esta reconciliación, sin embargo, duró poco. El *abrazo se rompió* cuando *¡Átame!* y *¡Ay, Carmela!* compitieron al año siguiente en los Goya de 1991. A diferencia de *¡Átame!* que no logró ni un sólo galardón, *¡Ay, Carmela!* arrasó, obteniendo 13 premios de los 15 a los que estaba nominada (incluidos mejor película, mejor director y mejor actriz protagonista). Después de esta derrota sin igual y de que Almodóvar acusase en la revista *Vanity Fair* a Carmen Maura de haber “confundido” su violenta relación cinematográfica durante el período de *Mujeres al borde de un ataque de nervios* con “una pasión amorosa” (1990), Almodóvar rodó con Victoria Abril una nueva película:



“De mí te fuiste, aventurera, grande es la herida por una traición”.

Hubo que esperar hasta 1999, año en el que murió la madre de Almodóvar, para que director y actriz se re-encontrasen, ya que Carmen Maura le acompañó al entierro de su madre en su pueblo natal. Esta nueva reconciliación volvió a hacerse pública en una Gala de los Goya, la del año 2000, celebrada excepcionalmente en Barcelona. Antes de subir a recoger el Goya al Mejor Director por *Todo sobre mi madre*, Almodóvar se acercó a la butaca en la que estaba sentada Carmen Maura y le dio un beso.





Carmen Maura en los Goya del 2000

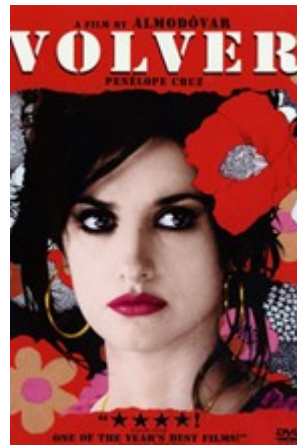


*Todo sobre mi madre*

Seis años después de *Todo sobre mi madre*, película en la que “la madre protagonista” (Cecilia Roth) viaja de Madrid a Barcelona para huir del dolor por la muerte de su hijo de 18 años (quien está escribiendo un guión que se titula tb “todo sobre mi madre”), Almodóvar llama por tfno a “la aventurera” y “fugitiva” Carmen Maura. Quedan en casa de ella y la actriz decide volver a rodar con él.



*¡Ay, Carmela!* (Carlos Saura, 1990)



Entonces, ¿no podríamos decir que “la mujer perdida”, es decir Carmen Maura hizo acuse de recibo del anhelo y del mensaje escrito en *¡Átame!*, 18 años después de *Mujeres al borde de un ataque de nervios?*



“La Abuela fantasma”

¿No vuelve Carmen Maura a rodar con Almodóvar para satisfacer ese anhelo del director de “ser salvado” por ella, y no por otra, del Abismo del dolor causado por la muerte de su propia madre?