

A close-up, profile photograph of Pedro Almodóvar, looking towards the right. He has short, grey hair and is wearing a dark jacket. The background is blurred.

# El cine de Almodóvar. Una poética de lo “trans”

Pedro Poyato Sánchez (Editor)







[www.unia.es](http://www.unia.es)





# **El cine de Almodóvar. Una poética de lo «trans»**

**Editor**

**Pedro Poyato Sánchez**

EDITA:

UNIVERSIDAD INTERNACIONAL DE ANDALUCÍA

Monasterio de Santa María de las Cuevas.

Calle Américo Vespucio, 2.

Isla de la Cartuja. 41092 Sevilla

[www.unia.es](http://www.unia.es)

COORDINACIÓN DE LA EDICIÓN: Pedro Poyato Sánchez

COPYRIGHT DE LA PRESENTE EDICIÓN:

Universidad Internacional de Andalucía

COPYRIGHT: Los autores

FECHA: 2015

ISBN DE LA EDICIÓN ELECTRÓNICA: 978-84-7993-267-1

MAQUETACIÓN Y DISEÑO: M<sup>a</sup> Dolores Lobo García y Felipe del Pozo

FOTOGRAFIA CUBIERTAS: © EL DESEO, D.A., S.L.U.

Paola Ardizzoni y Emilio Pereda





# Índice

<b>Presentación</b> <b>Pedro Poyato Sánchez</b>	11
<b>Movida y transgresión en el primer Almodóvar</b> <b>Román Gubern</b>	15
<b>Madrid y Pedro Almodóvar</b> <b>Jean-Claude Seguin Vergara</b>	29
<b>Del autorretrato a una cierta autobiografía</b> <b>Agustín Gómez Gómez</b>	53
<b>Cuatro películas</b> <b>Gustavo Martín Garzo</b>	83
<b>La escritura del “almodrama”</b> <b>Pedro Poyato Sánchez</b>	101
<b>El deseo de la actriz. Estética del proceso creativo en los filmes de Almodóvar</b> <b>Gonzalo de Lucas</b>	129
<b>La ceguera y el cine. A propósito de <i>Los abrazos rotos</i> de Pedro Almodóvar</b> <b>Karen Poe</b>	151
<b>Plasticidad de la identidad “ciborg” en <i>La piel que habito</i></b> <b>Domingo Sánchez-Mesa</b>	171
<b>Sobre los autores</b>	197





# Presentación

**Por Pedro Poyato Sánchez**

Desde unos primeros pasos vinculados a la estética pop de la movida madrileña, humus donde cultivó ese cariz posmoderno de la imagen que ya nunca abandonaría, hasta el último melodrama pasional, y pasando por un período intermedio protagonizado por sus comedias sobre el desamor, la cinematografía de Pedro Almodóvar se ha caracterizado, además de por su extraordinaria fuerza plástica y figurativa, por la conformación de programas iconográficos propios integrados a su vez en tejidos narrativos más o menos estructurados, pero caracterizados todos ellos por la compleja red de tiempos y de narradores que movilizan. Cinematografía, también, cuya escritura se elabora en gran medida a partir de operaciones de transtextualidad que, a raíz sobre todo de *Todo sobre mi madre*, obra nodal en la carrera de Almodóvar, encuentran un eco en la diégesis, interesada por operaciones de trasplante, transexualidad y transgénesis, lo que demuestra un interés enunciativo por el cuerpo y sus mutaciones que ha llegado a su punto culminante en *La piel que habito*, penúltima película del cineasta.

Al estudio de estas imágenes cinematográficas que nos llevan sin solución de continuidad del llanto a la carcajada, o del Madrid de la *movida* al Lanzarote de César Manrique, o de la realidad a una ficción que acaba con-fundiéndose con ella, pero sobre todo imágenes orientadas siempre por la brújula de una creación cinematográfica en continua renovación, se dedica el libro que el lector tiene en sus manos. En los capítulos en él compilados, un nutrido grupo de especialistas, escritores, analistas e historiadores del cine español, como Román Gubern (Universidad de Barcelona), Jean-Claude Seguin (Universidad de Lyon II), Agustín Gómez (Universidad de Málaga), Gustavo Martín Garzo (escritor), Pedro Poyato (Universidad de Córdoba), Gonzalo de Lucas (Universidad Pompeu Fabra), Karen Poe (Universidad de Costa Rica) y Domingo Sánchez-Mesa (Universidad de Granada), abordan, desde un amplio y variado campo metodológico, un puñado de temas, formas y motivos propios del idiolecto almodovariano, como la *movida* madrileña, el territorio, el autorretrato y la autobiografía, el amor herido y la pasión, el *almodrama*, el deseo de la actriz, la ceguera, y el *ciborg*, tratando de arrojar así alguna luz sobre la poética de nuestro cineasta más universal.

Quiero dejar constancia de mi agradecimiento, además de a los autores de los textos compilados, a la sede “Antonio Machado” de la Universidad Internacional de Andalucía, en especial a su director, José Domingo Sánchez Martínez, por posibilitar, el verano de 2013, la impartición del curso: “*El cine de Almodóvar. Una poética de lo trans*”, así como por su interés para que la presente publicación, registro escrito de los contenidos del curso, haya visto la luz.





# Movida y transgresión en el primer Almodóvar

**Por Román Gubern**



La primera etapa de la obra de Pedro Almodóvar, a caballo entre el cine underground de factura artesanal, surgido volcánica y anárquicamente de la *movida* madrileña, y la fundación de su productora El Deseo, en colaboración con su hermano Agustín, marca una etapa clave en la carrera del realizador, que se clausura en 1984 con su film *¿Qué he hecho yo para merecer esto?*, una obra que exhibe una notabilísima madurez técnica y profesional. La inmediatamente posterior creación de la empresa El Deseo –inaugurada con *Matador* y *La ley del deseo* en 1986– fue un signo inequívoco de profesionalización industrial y de vertebración empresarial, cuando el nombre del realizador aún no había traspasado nuestras fronteras, dejando atrás con su organización y su voluntad expansiva el artesanado voluntarista y lúdico de su primera etapa, que es la que examinaremos con cierto detalle en ese trabajo. Su descubrimiento y celebración internacional no llegaría hasta la exitosa difusión mundial de *Mujeres al borde del ataque de nervios* (1987), un título que actuó como gancho de arrastre para que su obra previa alcanzase la difusión internacional.

La llamada popularmente *movida*, que sucedió a la muerte del general Franco en noviembre de 1975, ha recibido ya la atención de historiadores y de sociólogos, pero es menester *Volver* a ella someramente, porque es en ese caldo de cultivo lúdico-libertario en el que se fraguó el imaginario y las primeras prácticas artísticas del realizador. No fue una etapa plácida y lineal, como demostró el secuestro judicial de *El crimen de Cuenca* (1979) y el procesamiento de su realizadora, Pilar Miró. Se trató de una evidencia demostrativa de que las fuerzas reaccionarias de la dictadura franquista no se habían extinguido, episodio que estuvo acompañado de otros dislates menores y más jocosos, como el del arresto por la policía municipal de Cuenca de un comerciante por tener expuesta en su vitrina una reproducción de la indecente *La maja desnuda* de Goya. Pero el empuje social hacia la liberalización cultural y de las costumbres, sobre todo en las grandes ciudades, fue tan grande, que se convirtió en un caldo de cultivo insoslayable para explicar el “caso Almodóvar” que aquí nos ocupa.

Recordemos algunos hitos significativos de este proceso sociocultural. En mayo de 1976 apareció la revista *Interviú*, publicada por el barcelonés Grupo Z, un semanario que pivotó inicialmente sobre tres ejes: las denuncias sociopolíticas, el sensacionalismo cruel y las fotos de desnudos femeninos. Los dos primeros apartados fueron declinando con el tiempo, pero no el tercero, que recibió en octubre de aquel mismo año el refuerzo de otro semanario del mismo grupo editorial, titulado *Lib*, y de contenido

ya exclusivamente erótico. En abril de 1977 se estrenó *Viridiana* (1961), el film largamente prohibido de Luis Buñuel, que había ganado la Palma de Oro en Cannes. En noviembre de aquel año el gobierno de la UCD abolió la censura cinematográfica, reemplazada por una clasificación de las películas para las edades diversificadas de la audiencia, clasificación en la que destacó la categoría S, para espectadores mayores de 18 años (nunca se supo si era una S de “sexo” o de “sensibilidad”, pues se otorgaba a las películas que podían “herir la sensibilidad del público” y que debían exhibirse en unas específicas Salas S, que en la práctica se circunscribieron a la proyección de cine erótico *soft*). En diciembre de aquel año se liberalizó el uso de anticonceptivos. En enero de 1978 se despenalizó el adulterio. Y el artículo 20 de la Constitución de 1978 estableció la libertad de expresión, al prohibir expresamente cualquier forma de censura administrativa sobre los medios de comunicación social.

Pero vale la pena señalar que esta liberalización cinematográfica tropezó a veces con inesperados obstáculos burocráticos. Así, la mencionada ley que estableció las licencias de exhibición preveía ya la categoría de películas X, aunque sin desarrollar todavía el reglamento para su exhibición en salas públicas (tarea que sería obra de Pilar Miró en abril de 1983, durante la etapa siguiente de gobierno socialista). Pues bien, cuando llegó a la Comisión de Clasificación del ministerio de Cultura la notable película japonesa *El imperio de los sentidos* (*Ai no corrida*), de Nagisa Oshima, que mostraba explícitamente actividades sexuales, la comisión le otorgó una clasificación X. Pero como no existían por entonces salas X, tal clasificación impedía absolutamente su estreno en el mercado español. Entonces Carlos Gortari, por entonces director general de Cinematografía en el equipo de la UCD, modificó sensatamente la clasificación, trocando la X en S, de modo que la película pudo proyectarse en las salas S.

En este amplio marco de liberalización de las costumbres sociales, en abril de 1979 el socialista Enrique Tierno Galván fue elegido alcalde de Madrid y, en su condición de respetado “viejo profesor”, bendijo públicamente la efervescencia de la “movida” urbana. ¿Cómo habría que definir este movimiento colectivo bautizado como “movida”? Creo que lo más aproximativo es designarla como una modalidad específica de contracultura libertaria y hedonista urbana, que arribaba a la península con harto retraso, tras la senda de las teorías y prácticas que se habían formalizado durante las revueltas parisinas de mayo de 1968, aunque en este caso la hiperpolitización de algunos de aquellos brotes (maoísta, trotskista, etc.) resultaron esta vez mucho más atenuados y ajenos a la acción violenta: no en vano aquel movimiento francés hiperpolitizado

había sido derrotado en las calles y en las urnas diez años antes: pero de sus cenizas había brotado una vistosa liberalización en el campo de las costumbres sociales y sexuales. Si se me permite la simplificación, la movida fue, básicamente, un movimiento social ácrata-hedonista, pacífico, que manifestó especial interés por el sexo, la música, los cómics, la fotografía, las revistas ilustradas (*La luna de Madrid, Madriz*) y las drogas. Este tardo-hedonismo colorista y bullicioso tuvo, claro está, sus locales emblemáticos y epicentros en diferentes lugares de la ciudad, como Rock-Ola, La Vía Láctea, El Penta o Bocaccio (más escorado hacia la burguesía).

Hemos mencionado el interés de la movida por la música y aquí encontramos ya al joven inmigrante manchego Pedro Almodóvar (que tenía 27 años en 1976 –nacido en Calzada de Calatrava en septiembre de 1949– y que trabajaba como gris empleado en la Compañía Telefónica), pero que rompía su rutina laboral cantando con Fabio McNamara *Quiero ser mamá*, en compañía de una tribu melódica en la que también destacó Alaska (Olvido Gara, nacida en México en 1963), cabeza visible y audible del grupo *Alaska y los pegamoides*. También colaboraría Almodóvar en cómics y fotonovelas contraculturales (como *Toda tuya*), que se publicaban en revistas como *Star, Vibraciones, El Víbora*, etc. (autor también en esta etapa del guión de *Erecciones generales* –retuécano antipolítico que tendrá su eco en *Pepi, Luci Bom y otras chicas del montón*– y del personaje Pattydiphusa, que se entronizará como un fundamento de la literatura gay al ser publicado en la novela homónima por la editorial Anagrama en 1981), además de colaborador del rompedor grupo teatral Los Goliardos, en donde conoció a Carmen Maura y a Félix Rotaeta, presencias fundamentales en la galería mitogénica de sus primeras producciones.

La movida propiamente dicha coexistió con otros fenómenos liberalizadores complementarios, como el destape, inaugurado por un desnudo frontal integral de María José Cantudo en el film *La trastienda* (estrenado en enero de 1976) de Jorge Grau y que generó un copioso star-system femenino de vocación nudista: Nadiuska, Rosa Valenty, Victoria Vera, Agata Lys, Bárbara Rey, Eva Liberten y Lina Romay. Pero en la nueva semántica –tras movida y destape– se añadiría algo después el más sombrío término desencanto (tomado del excelente film de Jaime Chávarri de 1976), pues tras la euforia por la muerte del dictador y la gran fiesta colectiva no tardó en comprobarse la habituación prosaica a la nueva realidad y a las nuevas libertades y, sobre todo, la constatación de que la mayor parte de problemas personales e íntimos de los

ciudadanos persistían (el matrimonio mal avenido seguía mal avenido, el aspirante a poeta no veía premiados sus versos, el residente en un piso precario seguía viviendo en él, el obrero mal pagado seguía mal pagado...), por no mencionar la usura de la edad, los devastadores efectos de la heroína y de la cocaína, o el sida (denominado inicialmente *cáncer rosa*, atribuido por entonces de modo reduccionista sólo a sus víctimas homosexuales).

Precisamente, el estatuto y la cultura gay habían sido objeto de persecución por la Ley de Vagos y Maleantes y por la Ley de Peligrosidad Social vigentes en el franquismo. Es cierto que una mirada detectivesca podía desvelar insinuaciones homosexuales en algunas cintas producidas bajo la dictadura –en *Harka* (1941) de Carlos Arévalo, *¡A mí la legión!* (1942) del homosexual Juan de Orduña (dos films de apuestos legionarios y de camaraderías harto equívocas), o en *Diferente* (1961), fantasía coreográfico-musical del bailarín Alfredo Alaria y del realizador José María Delgado–, en una época en la que en el cine internacional existía ya, de modo más o menos difuso, una estética homosexual prestigiosa presente en obras señeras de directores muy relevantes, como algunas de Jean Cocteau, Luchino Visconti, Pier Paolo Pasolini, Kenneth Anger o R.W. Fassbinder. Pero esta restricción censora se derrumbó desde 1976 en España, como demostraron las tempranas películas *Cambio de sexo* (1976) de Vicente Aranda, *Los placeres ocultos* (1976) y *El diputado* (1978) de Eloy de la Iglesia, o *A un dios desconocido* (1977) de Jaime Chávarri.

Faltaba sólo la pata industrial para que un cine alternativo radical, como el que podía emerger del clima contracultural vigente, fuera realidad. El dinámico productor barcelonés Pepón Coromina, titular de la empresa Fígaro Films, estaba por entonces asumiendo un modelo de producción y distribución cuyo paradigma podía remontarse a la Factoría Warhol, un epicentro de la contracultura norteamericana, y quien produjo en 16 mm. la excelente película *Bilbao* (1977), de Bigas Luna, que resultaría aproximadamente contemporánea de *Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón*, como pronto veremos. Con su brillante mirada fetichista *Bilbao* aportó otra faceta a la contracultura emergente.

Pero antes de narrar la crónica de la primera etapa de la filmografía almodovariana, recordemos la vieja sentencia de Roberto Rossellini, cuando afirmó que “el mejor film internacional es un buen film nacional”. Viene a cuento esta sentencia, en la medida en que la original y rupturista obra de Pedro Almodóvar no hizo más que reelaborar, con una mirada moderna, vitalizadora y desinhibida, ciertas tradiciones presentes en

nuestra cultura desde hace siglos. Quiero señalar aquí específicamente a cinco de ellas que me parecen extraordinariamente significativas.

La primera es la narrativa picaresca, un género muy glosado por los historiadores de la literatura de nuestro Siglo de Oro, género anti-épico, satírico o irónico, basado en las divertidas y generalmente simpáticas astucias o trapacerías de sus protagonistas. Este género produjo también una veta, menos conocida, protagonizada por mujeres, por pícaras, a partir del gran éxito de la novela *La pícaro Justina* (1605), de Francisco López de Úbeda. Pues bien, si se examina la filmografía de Pedro Almodóvar se comprobará sin esfuerzo la abundante presencia de “pícaras” que pilotan sus enredos y con frecuencia humillan a los varones.

La segunda fuente cultural española que Almodóvar ha reelaborado con frecuencia en las intrigas de sus películas es el sainete, género popular con aristas jocosas que presentó a sujetos anti-épicos o anti-heroicos, cuyas andanzas se estructuran con frecuencia en microepisodios o gags, al modo que utiliza con no poca frecuencia el cineasta manchego que ahora nos ocupa.

La tercera fuente es el esperpento, ese invento genial de Valle Inclán, espejo deformante ya presente en la filmografía de nuestros Berlanga o Ferreri y que convierte a lo real descarnado en grotesco o a lo grotesco en real, gracias a la función óptica del espejo deformante del que nos habló Valle con tanta pertinencia.

La cuarta fuente es el melodrama, que ha tenido una gran cantera en la cultura latina, desde Italia a México, con figuras tan desgarradas en nuestro cine como Aurora Bautista o Sara Montiel (y en Italia Silvana Mangano o Alida Valli). Aunque Almodóvar ha proclamado siempre su querencia por el melodrama hollywoodense, que el director manchego ha confesado admirar desde sus días primerizos de cine de barrio. En particular, la alargada sombra de las *women pictures* y de los films de Douglas Sirk o Vincente Minnelli se ha prolongado de modo muy fecundo sobre algunas de sus barrocas intrigas. Y la cantera de inspiradores melodramáticos gays (Tennessee Williams, por ejemplo, tampoco ha faltado). Por eso muchas de sus películas han sido verdaderos “melodramas esperpénticos”.

Y, por último, no falta en su caudal imaginativo la estridencia de la astracanada. Esta palabra singular (que remite a Astracán, ciudad rusa del Caspio) supuso en la historia del teatro español la salida a la crisis de los sainetes en el pasado siglo, en su tercera década, poniendo énfasis en los retruécanos, las caricaturas y en las situaciones disparatadas. Un actor emblemático en este género fue el exitoso comediógrafo Pedro

Muñoz Seca, con su celebrada *La venganza de Don Mendo*. También en este género –que la Real Academia conceptúa peyorativamente en la categoría de la “farsa chabacana”– reconocemos a una parte significativa de la obra de Almodóvar.

De modo que a partir de estas tradiciones o raíces culturales heterogéneas, amalgamadas con mucha creatividad y reelaboradas muy imaginativamente por una personalidad autoral muy creativa, que incluye su mirada gay, se ha forjado la peculiar intertextualidad almodovariana.

Antes de realizar *Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón*, en sus muy plurales y transgresoras prácticas artísticas Pedro Almodóvar había hecho ya sus primeros trabajos como guionista y director cinematográfico. Con la colaboración desinteresada de amigos y amigas de su ambiente contracultural había dirigido varias películas en formato Super8 milímetros, films que exhibía privadamente entre su tribu, con comentarios suyos en voz alta y en directo, durante su proyección. Esta filmografía casera y amateur, pero no por ello menos transgresora, comprende los siguientes títulos: *Dos putas o una historia de amor que termina en boda* (1974), *La caída de Sodoma* (1975), *Sexo va, sexo viene* (1977) y *Folle... folle... fólleme Tim* (1978). Constituyeron, en cierto modo, el aperitivo o el esbozo de los fetiches de su imaginario, expuesto en su primer film “profesional”, y que hoy día resultan prácticamente invisibles.

La producción de *Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón* se extendió, con pausas y no pocos percances, entre 1977 y 1980. Su guión había sido escrito en 1976 y su rodaje se inició, como los títulos recién citados, en formato de Super8 milímetros y con medios y criterios artesanales, sin pagar a sus trabajadores. El rodaje se inició prescindiendo también de los preceptivos permisos para filmar en la vía pública, por lo que se trató de verdaderos “rodajes furtivos”. Los interiores se rodaron en la vivienda de una de las actrices, de Alaska. Cuando Pepón Coromina decidió hacerse cargo de la producción, a mitad del rodaje, con criterios más profesionales, se eliminó el formato Super8 y se rodó todo en 16 milímetros. El resultado de la nueva situación es que la producción se extendió durante un año y medio y el coste del film rondó el medio millón de pesetas, es decir, en torno a los tres mil euros.

Lo que acabamos de explicar otorga al film un perfil de complicidad tribal, con no pocas torpezas técnicas que, paradójicamente, aportan a la película un aire de desinhibida frescura. También es ya perceptible la apuesta de Almodóvar por el “feísmo”, por la asunción voluntaria y deliberada de la estética kitsch y provocadora. Tampoco faltan las

autocitas a las prácticas previas del realizador, que utiliza rótulos con textos escritos, como había hecho en sus cómics y fotonovelas. Y se reproduce su colaboración musical pública de los conciertos con McNamara. De su experiencia pasada en *El Víbora* rescata la escena de las “erecciones generales” (una distorsión de la actualidad política del momento: “elecciones generales”) –una liturgia colectiva liderada a voz en grito por el propio Almodóvar, ejerciendo como maestro de ceremonias–, concurso varonil en el que aquel participante dotado de un pene más extenso es gratificado con una felación por parte de Carmen Maura (escena, por otra parte, que excita a un vecino voyeur, que la contempla con prismáticos, y le lleva a fornicar con su barbuda esposa, que cabalga sobre él, mientras el marido contempla el concurso fálico).

En su primera escena ya ofrece Almodóvar cuatro transgresiones:

- 1) las plantas de marihuana que cultiva Pepi (Carmen Maura) en su balcón;
- 2) un policía de paisano (Félix Rotaeta) lo descubre y quiere chantajearla con la amenaza de violación;
- 3) pero Pepi le dice que conserva su virginidad para venderla;
- 4) el policía acaba violándola a cambio de no denunciarla. Félix Rotaeta inicia así la saga de policías corruptos, ridículos o incompetentes que discurrirán por la filmografía de Almodóvar.

Para añadir más ridículo a la situación, resulta que la esposa del policía (Eva Siva) descubre gozosamente que es masoquista (rasgo implícito por su matrimonio con un policía prepotente) y es gozosamente obsequiada con una “lluvia dorada” (en realidad se utilizó cerveza en esa escena) por parte de Bom (Alaska). La violación de Pepi por el policía no puede quedar impune y los amigos de la chica, vestidos de “castizos” y “castizas” de Madrid, cantando la zarzuela *La del manojo de rosas* de Pablo Sorozábal, deciden dar una paliza durante la noche al inspector; pero se equivocan y apalean a su hermano gemelo. Así se añade una sátira del acartonado tradicionalismo casticista madrileño desde la irreverencia satírica posmoderna.

El conjunto de situaciones desaforadas o absurdas otorgan al film, de factura torpe pero fresca y espontánea, el aire de un cómic extravagante producido con imágenes fotográficas animadas. Se trata, así, de un film-puente entre la estética del cómic, en su vertiente contracultural, y la narrativa cinematográfica de perfil underground.



Por lo hasta aquí relatado ya se adivina que estamos ante la primera aparición tribal, en su filmografía, de las que pronto se llamarán “chicas Almodóvar”. En esta ocasión se trata de Carmen Maura, Cecilia Roth, Kitty Manver, Alaska y Julieta Serrano, que como homenaje cinéfilo muy del gusto gay va vestida como la Scarlett O’Hara (Vivien Leigh) que protagonizó el melodramático film-fetiché *Lo que el viento se llevó* (*Gone With the Wind*, 1939), de Victor Fleming.

El estreno de *Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón* produjo bastante desconcierto, aunque un tam-tam espontáneo del público, generado sobre todo desde los núcleos contraculturales, acabó por llamar la atención sobre un producto tan atípico y gozosamente desenfadado. Para entonces estaba ya Almodóvar incubando el guión de su siguiente film, titulado finalmente *Laberinto de pasiones* (1982). El sugerente concepto de laberinto, que nos remite al mito griego de Teseo y a su enfrentamiento con el minotauro, había sido utilizado muy creativamente por Jorge Luis Borges, y el film de intriga policial de Claude Chabrol *Liens de sang* (1977) había sido estrenado en España con el título *Laberinto mortal*. En todas las culturas el laberinto, que se representa a veces de modo simplificado por una forma espiral, significa un espacio cerrado y confuso, del que sólo pueden emerger sin daño los héroes y los elegidos. Desde este significado originario evolucionó hacia otros campos semánticos y en el siglo XVIII se proyectó sobre el mundo galante, en sus trenzados y destrenzados amorosos. Y para algunos psicólogos el laberinto es la expresión plástica de la “búsqueda de un centro”, comparándose con una forma incompleta de mandala.

Las dos últimas acepciones son las que mejor convienen al film de Almodóvar, que versa sobre una búsqueda erótica y una búsqueda política de signo contrario. Su arranque muestra ya a la joven y erotómana protagonista (Cecilia Roth), la condesa Sexilia, deambulando por la calle y fijando su mirada (traducida en primeros planos subjetivos) en los prominentes bultos genitales masculinos, de muchachos sentados y que moldean sus formas sexuales. Este voyeurismo constituye una obvia traslación de la mirada deseante del realizador, que la escenifica a través de los ojos de su protagonista femenina. Almodóvar mira con deseo las formas genitales masculinas a través de los ojos de su protagonista femenina. Es, en pocas palabras, un voyeurismo por procuración o por delegación.

El pretexto argumental de la película es muy endeble y refleja una situación política existente de la época de su rodaje. El emperador o sha de Persia Reza Pahlevi, en el poder desde 1941, había sido derrocado en



febrero de 1979 por la revolución integrista islámica chií liderada por el radical ayatollah Jomeini, previamente exiliado en París. Dándole un giro a aquel pretexto de actualidad, Almodóvar presenta en su film al joven hijo del derrocado emperador de Tirán Riza Niro (Imanol Arias), refugiado en Madrid tras el triunfo de la revolución en su país, y que es buscado por unos terroristas islámicos, albergados en un apartamento presidido por una foto de Jomeini. De hecho, se trata de una anticipación de los terroristas islámicos que reaparecerán en *Mujeres al borde de un ataque de nervios*. Pero el joven y atractivo Riza Niro es también buscado por la condesa Sexilia para seducirlo. De alguna manera, el ilustre exiliado está emparedado entre la presión de Thanatos (los chiíes vengativos) y Eros (la condesa). La historia de su laberinto acabará bien, pues Sexilia y Riza efectuarán su primer coito al final de la película, a bordo de un avión que vuela hacia el Caribe (doble metáfora: la ascensión gloriosa del aparato [un anticipo de *Los amantes pasajeros*] y el destino idílico-hedonista del Caribe).

*Laberinto de pasiones* es también laberíntica por sus diversas subtramas y derivaciones argumentales, que le convierten en un film –creo que es su mejor caracterización- auténticamente “descosido”, lo que en cierto modo es coherente con su condición laberíntica. En estas subtramas comparece, naturalmente, el narcisismo de su director, pues Pedro Almodóvar aparece en una escena dirigiendo una fotonovela gay y sadomasoquista, además de protagonizando un concierto típico de la “movida” junto a MacNamara. Son dos reconstrucciones de un pasado suyo que es todavía, en 1982, un presente documental del Madrid de la “movida”.

Me he referido a las subtramas que acentúan la condición laberíntica del film. Una de ellas, muy estridente, es aquella en que un padre maduro (Luis Ciges) fornicaba con su hija (Marta Fernández Muro) creyendo que es su esposa. Nunca sabremos si estamos ante un complejo de Electra, ante un extravío existencial o ante un aprovechado sexual. No lo sabremos ni importa saberlo. Y, en otra escena, Sexilia copula con dos chicos a la vez, cuando los abandona, los dos muchachos se enrollan entre sí (el sida estaba muy lejos entonces en el horizonte: el cine lo descubrió cuando el viril galán Rock Hudson falleció en 1985).

Almodóvar declararía que, al hacer este film, se inspiró en las comedias de enredo de Billy Wilder. A uno le vienen inmediatamente a la cabeza dos títulos señeros del director austroamericano: *Con faldas y a lo loco* (*Some Like It Hot*, 1959), por los espléndidos travestis y confusiones sexuales

que generan Tony Curtis y Jack Lemmon, y *Uno, dos, tres* (*One, Two, Three*, 1961), por sus trepidantes implicaciones políticas, aunque sería exagerado afirmar que *Laberinto de pasiones* es un film político, pues la política es un mero pretexto argumental.

Tras este film tan “descosido”, el siguiente *Entre tinieblas* (1983) muestra una muy sólida construcción formal y un obvio profesionalismo de su director. El argumento es esta vez más simple y lineal. La cantante de cabaret Yolanda (Marisa Paredes, una nueva “chica Almodóvar”), tras la muerte de su novio por sobredosis huye de la policía e ingresa en el convento monjil de las Redentoras Humilladas, que acogen a drogadictas y prostitutas. La Superiora (Julieta Serrano) es también drogadicta, como se verá en la acción, y en su extravagante grey eclesiástica figuran monjas con nombres tan estafalarios como Sor Estiércol, Sor Víbora, Sor Perdida y Sor Rata del Callejón, que deambulan por el claustro sin hacer mucho caso a un tigre que se pasea en libertad por el patio y que muestra, por vez primera, la veta surrealista que recorre el imaginario almodovariano. Es obvio que el deseo de las monjas de acoger en su convento a “mujeres descarriadas” evidencia su deseo de identificarse con ellas y con sus transgresiones, de manera que las pulsiones de su subconsciente afloran de modo transgresor, delatando su condición de “mundanas disfrazadas”. *Entre tinieblas* es un film más descriptivo que narrativo, al que la unidad de lugar otorga cohesión, en contraste con la dispersión narrativa de *Laberinto de pasiones*. La fuerza de sus arquetipos revela una imaginación transgresora. Así, Sor Rata (Chus Lampreave) escribe novelas populares de éxito utilizando el seudónimo Concha Torres (con las mismas iniciales que la emblemática Corín Tellado, emperatriz de la novela rosa) y anticipa a la Amanda Gris de *La flor de mi secreto* (1995), calificada como “el Alejandro Dumas de la novela sentimental”. No faltan las citas cinéfilas en el convento. Un cura recomienda a una monja que vaya a ver la cinta musical *My Fair Lady* mientras que la Madre Superiora exhibe en su despacho un mural formado por un collage de fotografías de famosas actrices, estrellas de cine de fuerte carga erótica (Brigitte Bardot, Ava Gardner, Marilyn Monroe...), a las que califica, con mal reprimida admiración, como “pecadoras famosas”. No faltan tampoco las bromas teológicas, como cuando Yolanda se pone una toalla en la cara y en ella queda estampada la imagen de su rostro, como en la famosa Verónica (de *vera eikon*: imagen verdadera)

*Entre tinieblas*, con su visión hilarante del mundo conventual, compone una contrafigura sarcástica de las muy tradicionales y aplaudidas películas conventuales del cine español: *El niño de las monjas* (Antonio Calvache,

1925; José Buchs, 1935; Ignacio F. Iquino, 1958), *La hermana San Sulpicio* (versiones de Florián Rey de 1927 y 1934; de Luis Lucia en 1951), *Canción de cuna* (Gregorio Martínez Sierra, 1941; José María Elorrieta, 1961; José Luis Garci, 1994), *Marcelino, pan y vino* (Ladislao Vajda, 1954), etc.

Finalmente Yolanda abandona el convento, la Superiora lo descubre y es consolada por Sor Estiércol. La marquesa que financia con sus donaciones el mantenimiento del convento no consigue reflotarlo. De modo que una nueva Superiora anuncia su próxima clausura.

Película irreverente, brillante y claustrofóbica, su historia subiría a los escenarios por obra de Fermín Cabal en 1992.

Si *Entre tinieblas* mostró la madurez profesional de Pedro Almodóvar, su siguiente *¿Qué he hecho yo para merecer esto?* (1984) demostró además el alcance de sus ambiciones ideológicas. Su film, en efecto, constituyó el mejor documento ofrecido por el cine español acerca de las frustraciones y humillaciones cotidianas padecidas por un ama de casa obrera en el Madrid de la transición política. La ironía comienza al asignar el eufórico nombre de Gloria a su castigada protagonista femenina, soberbiamente interpretada por Carmen Maura. Su calvario es el centro de esta pieza que constituye, en cierto modo, una escenificación de “neorrealismo paródico”, con su gris bloque suburbano, su edificio colmena, su apartamento minúsculo, de modo que a la agorafobia del exterior suburbial le corresponde la claustrofobia de un apartamento interior decididamente “feísta”.

Asistenta y limpiadora a domicilio, Gloria vive frustrada afectivamente, sexualmente y económicamente, como obrera, como esposa sometida, como ama de casa, como madre y como drogadicta.. Vive humillada con un marido machista y opresivo, que trabaja como taxista (Ángel de Andrés López), con su suegra diabética y quejosa (Chus Lampreave) y con dos hijos pequeños, un drogadicto, Miguel, que irá a parar a los brazos de un depredador dentista gay (Javier Gurruchaga) y otro que ejerce de “camello”. También Gloria se consuela de sus frustraciones sorbiendo por la nariz los efluvios de los productos de limpieza que utiliza. De modo que la visión del mundo de la droga ha adquirido aquí el estatuto que antes adjudicamos a la etapa del “desencanto”. En pocas palabras, Gloria es una “empleada del hogar” que no tiene un verdadero hogar.

Para acentuar su infortunio, una joven y atractiva vecina suya (Verónica Forqué) luce el oropel de la prostitución barata, en cuyos ritos a veces

Gloria debe participar como obligada voyeur. Este contraste entre el erotismo de escaparate o paródico y el infortunio conyugal, tiene el lenitivo de algún esporádico contacto sexual matrimonial, que ella idealiza mientras Pedro Almodóvar se exhibe en la pantalla del televisor cantando *La mal pagá*, en una de las escenas más brillantes del film. Pero estos breves y esporádicos consuelos no impiden que Gloria vaya tomando conciencia de sus sumisiones y humillaciones conyugales, al punto de que, en una escena culminante, mata a su marido golpeándole en la cabeza con el hueso de una pata de jamón –objeto fálico– que cuelga de un clavo en la cocina, en un homenaje al maestro Alfred Hitchcock y a una escena célebre de su episodio televisivo *Cordero para cenar* (1958).

Como un signo visible de su voluntad de cambiar de vida Gloria decide renovar su apartamento empapelándolo. Y en un nuevo homenaje cinéfilo, hace que la hija de Juani (Kitty Manver) emule a la protagonista de *Carrie* (1976), de Brian De Palma, y exhiba sus poderes telekinésicos empapelando el piso en un santiamén. Una intrusión de lo maravilloso en un siniestro melodrama proletario feminista.

La suegra de Gloria, tras la muerte de su hijo, decide *Volver* a su pueblo en autobús, un retorno a las raíces que *Volveremos* a ver, con la misma actriz, en *La flor de mi secreto* (1995). A Gloria le ronda la tentación suicida, pero su hijo Miguel vuelve al hogar y le dice que se quedará en su casa. Un abrazo evidencia la sustitución del padre ausente por el hijo recobrado. Y con este final abierto (a la desesperanza) concluye esta obra maestra, que un crítico francés calificó como “pastiche de una fotonovela proletaria”.

El registro ideológico de Almodóvar se amplió muy notablemente con esta obra maestra sobre los humillados y ofendidos de la cotidianeidad urbana. Y, con los deberes profesionales bien hechos, se aprestó a fundar, con su hermano Agustín, su productora El Deseo.



# Madrid y Pedro Almodóvar

**Por Jean-Claude Seguin Vergara**

Existen directores de cine cuyo nombre está íntimamente relacionado con una ciudad: Woody Allen y Nueva York, Federico Fellini y Roma...y Pedro Almodóvar y Madrid. Son muchos los cineastas que han elegido situar una o varias de sus obras en la capital de España. José Antonio Nieves Conde nos descubre un Lavapiés atravesado por el éxodo rural en *Surcos* (1950), Carlos Saura que con cierta recurrencia —con esas cintas como *Los Golfos* (1959) o *Deprisa, deprisa* (1980)— hace de la Corte un decorado para sus personajes... y tantos otros. Pero el caso de Pedro Almodóvar es sin duda excepcional, tal vez porque sus decorados madrileños —tan múltiples como insólitos a veces— establecen unos íntimos lazos con sus personajes. La inmensa mayoría de sus películas nos hablan de la ciudad aunque, lo cierto, es que desde el infinito plano umbilical de *Todo sobre mi madre* (1999) que desemboca en una Barcelona nocturna, el territorio de sus cintas se ha ido ampliando cada vez más. Pero, como lo muestran incluso *Los Amantes pasajeros* (2013), Madrid sigue siendo el punto de anclaje de su universo personal. La topografía viene a ser una de las formas esenciales de comprensión no solo del universo personal del director sino también del existir de las figuras que atraviesan sus relatos.

A la hora de abordar el funcionamiento de la ciudad de Madrid, tenemos que clarificar y clasificar estos vocablos fundamentales para abordar este estudio. Cualquier sitio puede transformarse en lugar, topónimo, espacio o territorio en cualquier momento, de hecho, cualquier sitio es a la vez sitio y otra(s) cosa(s). Consideraremos, basándonos en los estudios de André Gardies<sup>1</sup>, que un lugar será un sitio generalmente destinado a una función particular (una cocina, una escuela, un terrero de fútbol...), aunque existen lugares que no tienen una finalidad especial. En cada categoría de lugar puede haber infinidad de variantes: las cocinas de Pedro Almodóvar —aunque suelen tener unos invariantes comunes— siempre son diferentes. Reservaremos la palabra “topónimo”, para cualquier sitio que se inscribe en un referente geográfico único. Si bien es cierto que la Puerta de Alcalá es un lugar, se trata de un monumento identificable y único, y la consideraremos como un topónimo. El conjunto de los topónimos construyen una topografía.

La misma Puerta de Alcalá, presente en *Carne trémula*, es un topónimo que se relaciona con otras representaciones tópicas de Madrid, en los primeros minutos de la película. En cuanto al espacio, lo reservaremos para designar un lugar que viene a cumplir una función en un sistema semiótico —lugar/espacio funcionarían como se articulan sonido/fonema

---

<sup>1</sup> Y en particular, su estudio sobre *L'Espace au cinéma*, Paris, Méridien Klincksieck, 1993 donde formaliza algunos conceptos aplicando, de forma estimulante, algunas distinciones que proceden de la lingüística. De ahí provienen “lugar” y “espacio”.

en el sistema lingüístico. En cierto modo podemos decir que en *Mujeres al borde de un ataque de nervios* (1988), la topografía (Montalbán, 7, Almagro, 38, etc.) es el espacio de los fracasos de Pepa y el de una clase desahogada. Además introduciremos el concepto de “territorio” procedente de la filosofía de Gilles Deleuze. Ya presente en el *Anti-Edipo* (1972), el filósofo vuelve a retomarlo en *Mil Mesetas* (1980) y en *Qué es la filosofía* (1991) donde se observa su visión etológica del ser humano:

Chez les animaux nous savons l'importance de ces activités qui consistent à former des territoires, à les abandonner ou à en sortir, et même à refaire territoire sur quelque chose d'une autre nature (l'éthologue dit que le partenaire ou l'ami d'un animal « vaut un chez soi », ou que la famille est un « territoire mobile »). A plus forte raison l'hominien : dès son acte de naissance, il déterritorialise sa patte antérieure, il l'arrache à la terre pour en faire une main, et la reterritorialise sur des branches et des outils. Un bâton à son tour est une branche déterritorisée. Il faut voir comme chacun, à tout âge, dans les plus petites choses comme dans les plus grandes épreuves, se cherche un territoire, supporte ou mène des déterritorisations, et se reterritorialise presque sur 'importe quoi, souvenir, fétiche, ou rêve. [...] On ne peut même pas dire ce qui est premier, et tout territoire suppose peut-être un déterritorialisation préalable; ou bien tout est en même temps<sup>2</sup>.

Con esta cita ya podemos vislumbrar uno de los aspectos de la cuestión del territorio. De hecho, podríamos decir que encontramos una aplicación directa de este texto en *¡Qué he hecho yo para merecer esto!!* (1984). La abuela, interpretada por Chus Lampreave, va acumulando una serie de objetos en un armario: botellas de Vichy catalán, madalenas, trozos de madera... De hecho, va recogiendo las ramas caídas de los árboles con la finalidad supuesta de utilizarlas como leña para el invierno, cuando regrese

---

<sup>2</sup> “Entre los animales, sabemos la importancia de esas actividades que consisten en formar territorios, en abandonarlos o en salir de ellos, e incluso a rehacer territorios sobre algo de otra naturaleza (el etólogo dice que la pareja o el amigo del animal “equivale a su casa”, o que la familia es un “territorio móvil”). Con mayor motivo, el homínido: desde su acta de nacimiento, desterritorializa su pata anterior, la arranca a la tierra para convertirla en una mano, y la reterritorializa en unas ramas o en unas herramientas. Un palo a su vez es una rama desterritorializada. Hay que ver cómo cada cual, a cualquier edad, en las cosas ínfimas como en las pruebas mayores, va buscando un territorio, soporta o conduce desterritorializaciones, y se reterritorializa casi sobre cualquier cosa, recuerdo, fetiche, o sueño. [...] Ni siquiera se puede decir lo que es primero, y cualquier territorio supone tal vez una desterritorialización previa, o bien todo está en un mismo tiempo.” (traducción nuestra). Gilles Deleuze y Félix Guattari, *Qu'est-ce que la philosophie*, París, Les Éditions de minuit, 1991, p. 66.



al pueblo. Estamos frente a un ejemplo meridiano de desterritorialización de la rama, tomando el concepto en su mayor extensión. Por una parte, la desterritorialización es puramente física: la rama abandona su territorio (el árbol o el suelo) para colocarse en otro territorio (el armario). Por otra parte, es funcional: la rama se convierte en futura leña. Incluso, habría que añadir que la rama viene a ocupar funciones metonímicas: la rama es el campo, la tierra... frente al hormigón y al alquitrán de Madrid. Así, como siempre en su filosofía, Gilles Deleuze no deja de introducir un movimiento en su concepto de territorio, continuamente sometido a desterritorializaciones y reterritorializaciones. En este sentido, el concepto de “espacio” en la terminología de André Gardies participa de una percepción más semiótica preocupada por las estructuras —ontológicamente más estáticas- frente al flujo deleuziano. Madrid será por consiguiente lugar, espacio, topónimo y toponimia, territorio y desterritorialización.

## 1. *Mujeres al borde de un ataque de nervios* y *Los Amantes pasajeros*

Como casi todas las películas, las de Pedro Almodóvar recorren tantos lugares como topónimos. Lo que puede diferenciar una cinta de otra, no es por consiguiente la presencia de unos y otros, sino la intensidad con la cual participan en la diégesis. Las obras “a puerta cerrada” suelen privilegiar de forma muy significativa los lugares, lo cual no significa que la oposición interior vs exterior sea constantemente aplicable a una obra cinematográfica. Se ha querido comparar, tal vez abusivamente, basándose en declaraciones del propio Pedro Almodóvar, *Mujeres al borde de un ataque de nervios* con *Los Amantes pasajeros*. Si algo tienen que ver es en la relación que se establece entre los lugares y los topónimos. En la alta comedia encabezada por Carmen Maura, el ático donde vive Pepa es un lugar en el cual se desarrolla casi de forma constante la historia de los personajes. De hecho, casi todos, con la excepción notable de Iván, un amante también muy “pasajero”, pasan por el piso: Carlos, Marisa, Candela, los policías... La estabilidad del lugar (salón, cocina, dormitorio, balcón...) contrasta con la fluidez y los movimientos que lo atraviesan. Los lugares se entienden como la suma de todo lo que son y lo que contienen: el ático pertenece a Pepa y a sus “circunstancias”. En este caso, el lugar se compone de varios lugares secundarios, cada cual con su propio funcionamiento. Los balcones o terrazas, en algunas obras de Pedro Almodóvar, adquieren un protagonismo singular. Como siempre en el cine del director, los lugares se individualizan, poseen una fuerte existencia tanto por el attrezzo como por sus “ocupantes”.

Si nos atenemos a lo que nos dice el Diccionario de la Real Academia, un balcón es un:

Hueco abierto al exterior desde el suelo de la habitación con barandilla por lo común saliente.

Los demás diccionarios de lengua española ofrecen unas definiciones similares, aunque bastante más precisa en el caso del María Moliner que habla de un:

Hueco abierto en el muro de un edificio, que se diferencia de las ventanas en que empieza desde el suelo de la habitación y tiene en general un piso saliente, sobre el que se puede estar, con un antepecho.

Lo que en este último caso merece ser subrayado es que el balcón puede recibir algún “ocupante”. La literatura (Romeo y Julieta), el cine (Bienvenido Mr. Marshall) y el arte en general han sabido conferir semantismo a este lugar periférico, como también lo ha hecho la historia y la política (el balcón del Palacio Presidencial de Argentina, el balcón del Palacio Real de Madrid...). El balcón es un lugar “saliente” que está en la frontera del territorio y que podría constituir una punta de desterritorialización. Sin embargo, cuando al final de *¿Qué he hecho yo para merecer esto!?*, después de despedir a la abuela y a su hijo Toni, Gloria sube a su piso y termina asomándose al balcón a punto de tirarse al vacío, es como si la frontera sólo pudiera dar acceso al caos.

El piso –especie de metonimia de su propia vida– aparece de repente demasiado grande y vacío, como si la muerte de Antonio y la despedida de la abuela y de Toni convirtieran el lugar en estancamiento, como si ya no fuera un territorio –o sea un flujo continuo– sino un “páramo”<sup>3</sup>. No ocurre lo mismo con las terrazas de *¡Átame!* (1989) o de *Mujeres al borde de un ataque de nervios*. Si bien es cierto que el balcón de Pepa está en la frontera no separa la nada del vacío como el de Gloria. Se caracteriza por lo contrario por una superabundancia, un derrame, un flujo continuo. Todo participa de una forma de desbordamiento. La propia Pepa nos ofrece una explicación luminosa:

---

<sup>3</sup> El « páramo » es esa extensión desértica, llana, donde nada pasa, nada ocurre. A partir del momento en que un lugar o un territorio pierden su movilidad, su capacidad orgánica, su vibración, se convierten en “páramos”.

Pepa. [Voz interior]— Hace meses, me mudé a este ático con Iván. El mundo se hundía a mi alrededor, y quería salvarme, y salvarlo. Me sentía como Noé. En el corral que instalé en la terraza me hubiera gustado tener una pareja de todas las especies animales. En cualquier caso, no conseguí salvar la pareja que más me interesaba: la mía<sup>4</sup>.

Se puede notar la acumulación verbal que traduce el movimiento continuo que parece atravesar la terraza: mudar, hundir, salvar, instalar. La terraza vuelve a asumir su papel fronterizo donde la acumulación y el desbordamiento van saturando el lugar: gallinas, patos, vegetación lujuriente, galán de noche, exuberancia... Como si en el pasadizo que constituye la terraza hubiera un atropello vital.

No por eso, la terraza —como el balcón de *¿Qué he hecho yo para merecer esto!*— deja de ser un lugar complejo donde la vida siempre está en peligro. Desatendida por Pepa, Marisa y su novio Carlos, Marisa intenta tirarse, pero como en una forma de respiro interno, *Volverá* a la terraza ayudada por los que la habían dejado de lado. Lo que la película muestra es más la salvación que el intento fallado de suicidio, es la vida más que la muerte. Y la función de la terraza se *Volverá* a confirmar cuando al final, Marisa, que se ha pasado buena parte de la película dormida por haberse tomado el gazpacho con los somníferos, y Pepa se dicen sus confidencias:

Marisa.— He debido quedarme dormida...

Pepa.— Sí. ¿Cómo te sientes?

Marisa.— Como nueva... ¿Y tú? Tienes mal aspecto.

Pepa.— Es que... voy a tener un hijo...

[...]

Marisa.— ¿Sabes? He tenido un sueño...

Pepa.— ¿Agradable?

Marisa.— No sé, yo creo que sí... Cuando yo entré por esa puerta era virgen y tengo la impresión de que ya no lo soy...

En ambos casos, la terraza sigue siendo el lugar de la vida —Pepa está embarazada— y de los cambios de estado —Marisa ya no es virgen—, asumiendo así hasta el final su función fronteriza y abriendo paso hacia otros territorios. Ese mismo flujo que atraviesa el ático pasando por las puertas o las ventanas, desde fuera hacia dentro, o desde dentro hacia fuera, de un lugar secundario a otro lugar secundario. *Mujeres al borde de*

---

<sup>4</sup> El guion de la película fue publicado en Francia en el número 445 de la colección *L'Avant-scène du cinéma*, octubre de 1995, bajo el título *Femmes au bord de la crise de nerfs*.

*un ataque de nervios*, nunca título fue tan bien escogido, está amasado en el movimiento continuo.

*Los Amantes pasajeros*, la controvertida y por ahora última película de Pedro Almodóvar, vuelve a tomar la idea de un lugar cerrado, ya que la mayor parte del relato se desarrolla dentro de un avión. Desde los primeros minutos de la película, el embarazo de Jessica (Penélope Cruz) aparece como un guiño al de Pepa en *Mujeres al borde de un ataque de nervios*. De hecho, prácticamente un 90 % de la película se desarrolla en el interior del avión, lo cual en sí ya constituye un reto. Las obras cinematográficas a puerta cerrada constituyen una forma de subgénero con algunas obras maestras meridianas como *The Rope* (1948), *Night of the Living Dead* (George A. Romero, 1968), *Sleuth* (Joseph L. Mankiewicz, 1973) o *Death and the Maiden* (Roman Polanski, 1994). Se trata de un ejercicio de estilo muy arriesgado porque, en un principio, se acerca más al escenario teatral que al espacio cinematográfico. En el subgénero caben también comedias del tipo de las de Ernst Lubitsch, en las cuales, las puertas ocupan una función fundamental. Además *Los Amantes pasajeros* pertenece a otro subgénero, el de las películas catastróficas “aéreas” como la fundacional *Airport* (George Seaton, 1970) o su parodia *Airplane* (Jim Abrahams, 1980). De hecho, esta última sirve, en parte, de matriz a la película de Pedro Almodóvar. En cierta forma, el avión reproduce la estructura de un piso: la o las puertas de acceso, la cabina del piloto (cockpit), la cabina de los pasajeros (1ª y 2ª clases), la cocina y el lavabo. Sin embargo el movimiento está limitado ya que queda excluida, evidentemente, la tensión interior/exterior. Así, las puertas se inhabilitan a lo largo del vuelo y por supuesto de la película *Los Amantes pasajeros*. Las posibilidades de escapar del territorio son cada vez más limitadas. Si consideramos los tres lugares secundarios –la cabina del piloto, la cabina de la 1ª clase y la cocina– el paso de uno a otro se neutraliza por imposibilitar una desterritorialización. Para que ésta se pueda producir es preciso que existan puntas, líneas de fuga. Y precisamente, lo que caracteriza a la mayoría de los personajes es una forma de estancamiento que dibuja entorno a ellos, una frontera-barrera infranqueable. Ulloa, uno de los tres azafatos, va repitiendo gestos casi de forma inconsciente, cada vez que se bebe un trago de alcohol; la gestualidad estereotipada de los mismos parece como encarcelar a los personajes en sus propios territorios. La posibilidad de una escapatoria no existe dentro del avión. Es como si en cierto modo la narración a puerta cerrada se hubiera diluido en todos los personajes que de forma obsesiva van repitiendo las mismas frases, los mismos gestos, como totalmente estancados en un remanso o atrapados en un páramo. Y esa es sin duda la gran diferencia con *Mujeres al borde de un ataque de nervios*, donde

todos los personajes están “al borde” de una reterritorialización a la que aspiran en cierto modo pero que sólo consiguen con dificultad. En *Los Amantes pasajeros*, los personajes son incapaces de salir de sí mismos, de abandonar el territorio. En este sentido, la misma estructura del relato también se inscribe en la figura circular ya que el avión tiene que *Volver* para poder aterrizar. Resulta significativo que la desterritorialización no la asuman en el relato los personajes, sino el propio avión que ofrece –por lo menos desde un punto de vista estrictamente espacial– la posibilidad de seguir alguna línea de fuga, y de hecho el traslado/transporte de los pasajeros y de la tripulación resulta estéril. Si se ha podido pensar que *Los Amantes pasajeros* funcionaba como una prolongación, una segunda parte de *Mujeres al borde de un ataque de nervios*, una forma de auto-análisis almodoraviano, lo cierto es que lo que era espiral en la primera película se ha convertido en círculo en la segunda.

La cinematografía almodovariana convierte Madrid en un casi continuo decorado que le permite al director no solo jugar sobre los topónimos, sino además construir formas de recorrido que se combinan en una auténtica topografía en películas como *¿Qué he hecho yo para merecer esto!!*, *Mujeres al borde de un ataque de nervios* o *Carne trémula*. Sin embargo en varios casos, los topónimos no llegan a constituirse en topografía, y sólo son formas de digresiones. Tal vez uno de los ejemplos más significativos de esta situación nos lo ofrece *Los Amantes pasajeros*. Si excluimos los primeros planos de la película, rodados en la T4 de Barajas, la larga digresión del puente de Segovia funciona como una burbuja dentro de la obra. De hecho, al utilizar un procedimiento muy almodovariano, la “casualidad improbable”, el director consigue relacionar el avión con Madrid. Aquí de nuevo tenemos un juego de auto referencia, ya que el “vuelo” del móvil se asemeja al del teléfono de Pepa en *Mujeres al borde de un ataque de nervios* que se estrella contra el parabrisas del coche de Paulina. Sin embargo, el protagonismo de Alba (Paz Vega) es bastante más periférico que el de la mujer interpretada por Carmen Maura. En este último caso, el piso de Pepa de lugar se convierte en topónimo tan pronto como sabemos que se sitúa en Montalbán, 7. En la película, los personajes no dejan de situar en un mapa los diferentes lugares y el taxista opera de hecho como vehículo de creación toponímica. En *Mujeres al borde de un ataque de nervios*, un Madrid de tarjeta postal aparece desde la terraza del ático de Pepa. Se trata del skyline de la Gran Vía donde se puede ver el edificio de Telefónica, aunque esta vista es poco probable desde la terraza de Pepa. Por lo demás, podemos identificar unos cuantos lugares: el ático de Pepa (Montalbán, 7), el piso de Lucía, madre de Carlos (Almagro, 38), el piso de Candela (no localizado

pero situado en algún suburbio), el piso de Iván (no representado), el estudio Exa, el despacho de Paulina (Castellana, 31) y el aeropuerto de Barajas. Se podrían clasificar en lugares urbanos y lugares suburbanos. A los primeros, pertenecen los de las tres mujeres, añadiendo el caso particular del piso de Iván del que se supone la existencia, pero sin estar representado en la película. A los segundos pertenecen el estudio de Candela, el estudio de grabación y el aeropuerto. La Castellana y sus alrededores se convierte así en el espinazo de la vida errática de Iván: el barrio de Almagro (distrito Chamberí) y el barrio Jerónimos (distrito Retiro). Se dibuja el mapa amoroso del amante fugitivo, un mapa tan topográfico como cronológico ya que cada topónimo corresponde a un momento de la vida de Iván: su pretérito indefinido con Lucía, su pretérito perfecto y casi indefinido con Pepa y su presente progresivo con Paulina. Más lejos encontramos ya los topónimos más periféricos que delimitan además las situaciones sociales. El caso de Candela es ejemplar tanto por su personalidad y sus orígenes —es malagueña y se nota en su deje— como por su marginalización urbana —vive cerca de un vertedero que se podría situar hacia el sur de Madrid— como humana: nadie le hace caso. *Mujeres al borde de un ataque de nervios* es un ejemplo meridiano de lo que puede llegar a ser una topografía casi perfecta en la cual los topónimos entran en correspondencia entre sí, ofrecen elementos de dramaturgia y se inscriben en el constante desequilibrio en el cual se encuentran los personajes.

## 2. Carne trémula y ¡Qué he hecho yo para merecer esto!!

El cine de Pedro Almodóvar convierte siempre Madrid en una ciudad dialéctica, donde la topografía es tan compleja como lo es la vida de los personajes. Sería muy reductor pensar que cada zona de la capital tiene un sentido inmutable en las obras del director. Lo que convierte Madrid en un espacio y en un territorio es precisamente la íntima relación que se establece entre las figuras y los lugares. Eso no quita que exista un Madrid brillante, luminoso, el de la Castellana, el de Eduardo Dato y el del barrio de Salamanca o el del ensanche al cual el director rinde homenaje de forma espléndida en *Mujeres al borde de un ataque de nervios*. También está el Madrid céntrico, antiguo de las calles pequeñas y estrechas, de las plazuelas minúsculas que conlleva siempre algún secreto, un Madrid, más silencioso, más nocturno. Y más allá, están las periferias, las zonas olvidadas como la Ventilla o el barrio de la Concepción, ensordecidas por los continuos ruidos de los motores.

La dinámica de las ciudades hace que los cuerpos —y entendemos la palabra en su sentido más amplio— estén siempre atravesados por fuerzas y por flujos que producen movimientos centrífugos o centrípetos, como Candela que pretende centrarse a lo largo de *Mujeres al borde de un ataque de nervios*, o sea reunirse con el resto de los personajes, mientras el movimiento de la película, y Pepa, la rechazan hacia la periferia. Ese juego atrapa a la mayoría de los personajes que tienen que encontrar un lugar donde existir como lo dice *Kika* al final de la película homónima cuando se lleva a un mozo macito (Manuel Bandera): “Eso es lo que necesito: un poquito de orientación”. Existen fuerzas y flujos que, como corrientes, van empujando a los personajes sin que ellos puedan o quieran resistir. Así, en el caso de *Carne trémula* (1997), Pedro Almodóvar propone ya una topografía madrileña bastante más compleja y ambiciosa. Ésta es múltiple y pone de manifiesto tres espacios principales, dejando de lado otros lugares secundarios que contribuyen más todavía a tejer una telaraña madrileña. La primera unidad geográfica la forma un recorrido que lleva a los dos personajes, Doña Centro e Isabel, de la pensión Centro a la calle Méndez Núñez, pasando por la calle de la Bolsa, la plaza de la Provincia, la calle de Alcalá y la calle Alfonso XII. Allí se mezclan el Madrid histórico y alguna imagen tópica como la del ángel del edificio del Fénix. En ella se puede ver, desde los primeros minutos de *Carne trémula*, el juego de tensiones que constituirá la trama de la película. Por una parte, el Madrid histórico y secreto, recóndito, que le confiere al relato una profundidad temporal y que se inscribe en el invierno de 1970, el del estado de excepción, por otra parte, el Madrid de las postales turísticas —como el skyline de *Mujeres al borde de un ataque de nervios*— que se abre con el ángel de la Gran Vía. Pasado el pregenérico, de nuevo es ese Madrid el que nos deslumbra en los títulos:

Imágenes de Madrid para los títulos

Emerge mayestática de la Puerta de Alcalá, como punto de vista del niño, acompañada de un tema musical que debería poner los pelos de punta al espectador.

Empiezan a aparecer los títulos de crédito sobre imágenes de Madrid viradas a otro color.

Estas imágenes, no importa que procedan de periódicos, postales, libros..., representan la historia de Madrid a lo largo de los veinte años siguientes, la historia política, deportiva, social de la ciudad, y por lo tanto un reflejo del cambio operado en el país... (Humilde homenaje del autor a su ciudad adoptiva)<sup>5</sup>.

---

<sup>5</sup> Pedro Almodóvar, *Carne trémula*, Barcelona: Plaza & Janés, 1997, p. 45-46.

Finalmente, en la película, sólo se conservó la Puerta de Alcalá, metonimia de la capital, pero convirtiéndola en el paso obligado del pasado hacia el presente, enlazados por la figura de Víctor.

El comienzo de *Carne trémula* constituye sin embargo una excepción prácticamente única en la obra de Pedro Almodóvar por ser una secuencia situada en otro tiempo (los años 70), a veintisiete años de distancia. El decorado se inscribe en la temporalidad de los personajes al ser, en cierto modo, su ayer y su hoy. Otro núcleo de la película lo constituye el barrio de Almagro, donde se sitúa el piso de Elena, en Eduardo Dato, 18, a dos pasos de la Glorieta Rubén Darío y de la Castellana, también a pocos pasos de la calle de Almagro donde vive la familia de Carlos de *Mujeres al borde de un ataque de nervios*. En ambos casos, de hecho, las secuencias están bañadas en una forma de oscuridad algo misteriosa, como si el lugar fuera un espacio de silencio, soledad, inquietud y ensoñación. En él se sitúa uno de los momentos más violentos de la película –que no carece de ellos–, el del disparo que deja hemipléjico a David (Javier Bardem). Este cruce de destinos convierte el espacio en una multiplicación de desterritorializaciones, las de Elena, de Víctor, de David y de Sancho. Para los cuatro personajes, su destino va a cambiar de rumbo dejando a la primera entre varias tensiones (“Peldaño a peldaño, se aleja de un tipo de vida y desciende a otra muy distinta<sup>6</sup>”), llevando al segundo a la cárcel, mutilando el cuerpo del tercero y destrozando aún más al cuarto, culpable del disparo y traicionado por su mujer (Ángela Molina), figura del perdedor y amargado. Este cuádruple destino hace del piso de Elena de Eduardo Dato una punta de desterritorialización, un pasadizo por donde los cuatro personajes tienen que pasar y a partir del cual tendrán que reconstruirse. Los territorios para Giles Deleuze son, al fin y al cabo, un *agencement*<sup>7</sup> en el cual un sujeto interacciona con un medio y un grupo que producen, a su vez, un *agencement* colectivo. Así en el piso, estamos en plena modificación, transformación de diferentes *agencements* que van a conducir a los protagonistas a buscar formas de reterritorialización.

La topografía de *Carne trémula* también nos lleva hacia el Norte de la ciudad, al barrio de la Ventilla, en el distrito de Tetuán, una zona que inscribe su historia en la inmigración y el éxodo rural. El barrio ha sufrido muchas modificaciones y se ha ido remodelado durante estos últimos treinta años. La descripción que Pedro Almodóvar nos hace del barrio en su guion nos permite saber de qué manera funciona el decorado en las secuencias de la Ventilla:

---

<sup>6</sup> *Ibidem*, p. 95.

<sup>7</sup> Se podría traducir por “disposición”, “organización” o “arreglo”, lo cual limitaría sin embargo el carácter dinámico del concepto deleuziano.



El barrio de la Ventilla se halla situado sobre un grupo de colinas, cerca de Tetuán y Plaza de Castilla. Las cuevas recuerdan a San Francisco, pero si uno se fija en las fachadas aquello parece más bien una ciudad en plena guerra civil.

El progreso, desigual hasta la ferocidad, ha bombardeado la zona reduciéndola a escombros. Pero la amenaza no termina ahí.

[...]

Al fondo, las torres KIO de perfil, como si el Madrid moderno le diera esquinazo al popular barrio. También se recorta contra el cielo el característico depósito de agua. Todo ello, junto a los bloques o casas derruidas del barrio, compone una imagen de un expresionismo rabioso<sup>8</sup>.

Lo que se desprende de esta descripción es la cuestión del caos, del entrecabo entre lo destruido y lo moderno. En el gran cuerpo que constituye la ciudad de Madrid, la topografía está siempre, al fin y al cabo, en transformación, en movimiento, los edificios de la Puerta de Europa, en la Plaza de Castilla, marcan el desarrollo, la modernización y la ambición de convertir el Norte de Madrid en una zona puntera tanto desde el punto de vista económico y financiero como arquitectónico. Pero la modificación del cuerpo ciudadano hace que los contrastes se hagan cada vez más violentos, más inhumanos, y la Ventilla funciona como el contrapunto ideal del esplendor vertical. Por otra parte, la propia casa de la Ventilla, la de Víctor, ofrece a su vez un fuerte contraste con el loft lujoso donde Elena comparte su vida con David. El cine de Pedro Almodóvar siempre va jugando con las antípodas, las bipolaridades como si de las oposiciones violentas nacieron nuevas formas y nuevos sentidos. La tensión afectiva o sexual como la carnal atraviesan a los personajes. Clara, con la cual Víctor coincidió en el cementerio, va a encontrar en la casa de la Ventilla el cariño que le falta y la inocencia que ha perdido, y va a convertirse en una iniciadora:

Víctor: Todo se puede enseñar. Y yo, si le pongo punto aprendo rápido... ¡Quiero llegar a ser el mejor follador del mundo! Dime qué te gusta hacer, las cosas que sueñas cuando te masturbas. ¡Enséñame, tengo todo el tiempo para aprender<sup>9</sup>!

En la intimidad que se teje entre los lugares y los personajes, los primeros van organizándose en espacios disímiles: la casa de la Ventilla es la del amor, de los cuerpos entregados, pero va encerrando progresivamente el cuerpo de Clara. La figura de esta mujer de cuarenta años es una

<sup>8</sup> Pedro Almodóvar, *op. cit.*, p. 108-109.

<sup>9</sup> *Idíem*, p. 140.

de las más significativas de *Carne trémula*, la que ha ido perdiendo progresivamente su territorio, bajo los golpes y la violencia de Sancho. Su recorrido se asemeja a una larga marcha hacia el caos final, la muerte. Clara ya no tiene rumbo y ya no consigue encontrar un nuevo territorio. Vive con sus ilusiones, su deseo de *Volver* a sentir en su cuerpo sensaciones y sentidos olvidados. En una espléndida voz en off, la confesión íntima de Clara dice cómo estaba encerrado en su fatum:

Off-Clara: No te sientas responsable, ni me compadezcas. Desde el día que llamé a tu puerta, sabía que acabaría como este barrio, expropiada y destruida. Pero no me arrepiento ni te culpo, amor mío. Cuando me encontraste en el cementerio yo ya estaba condenada a desaparecer... Te dejo tu llave y un poco de dinero, no he podido conseguir más porque he tenido que salir huyendo de Sancho<sup>10</sup>.

El topónimo de la Ventilla viene a ser la plasmación urbana de la progresiva destrucción del cuerpo de Clara, anuncia su trágico final, cuando, regresando a la casa de Víctor, coincidirá por última vez con Sancho. Al fin y al cabo, la casa en el barrio derruido irá desapareciendo, abandonada por Víctor, machacada por las grúas y los buldóceres, inscribiéndose en un pasado de la ciudad, un atrás. El final de *Carne trémula*, en forma de anadiplosis, repite la situación inicial. Existe una forma de continuidad entre Isabel, la madre de Víctor, y Elena, pero el tiempo —ya presente en la imagen inicial de la puerta de Alcalá— se ha ido estirando, el pasado lóbrego del franquismo se ha desvanecido, y en su lugar surgen las navidades de una España democrática donde pueden nacer los nuevos cuerpos:

Víctor:... Hace veintiséis años yo estaba en tu misma situación, a punto de nacer..., pero tú tienes más suerte que yo, cacho cabrón... No sabes cómo ha cambiado esto... Mira cómo está la acera, llena de gente. Cuando yo nací no había un alma por la calle. La gente estaba encerrada en sus casas, cagada de miedo. Por suerte para ti, hijo mío, hace mucho tiempo que en España hemos perdido el miedo<sup>11</sup>...

En el guion de *Carne trémula*, cuando se encuentran precisamente Víctor y Clara, Pedro Almodóvar alude al barrio de la Concepción estableciendo así una relación con la que a veces se considera como una de sus mejores películas, por lo menos, la que constituye una de sus incursiones más

---

<sup>10</sup> *Ibidem*, p. 214.

<sup>11</sup> *Ibidem*, p. 227.

profundas en las zonas periféricas y limítrofes. Escribe a propósito del cementerio:

Parece una maqueta de los bloques de colmenas del barrio de la Concepción, el lugar donde en su etapa anterior, algunos de aquellos cuerpos vivieron y respiraron el aire contaminado de la M-30. Ironías arquitectónicas<sup>12</sup>.

Es como si *Carne trémula* aludiera al devenir de los personajes de *¿Qué he hecho... yo para merecer esto!!* Entre esos cadáveres tal vez esté el de Antonio, el esposo desnucado de Gloria. Es que la cuarta película de Pedro Almodóvar marca como ninguna la frontera, un límite que difícilmente se franquea y donde Antonio, como su taxi, no deja de cantar *Nur Nicht aus Liebe weinen*, pensando que a Frau Ingrid Muller le va a gustar que le dé una vuelta por la M-30, único regalo de posible fluidez en este universo cuadrículado y estancado. Desde el parque, al otro lado de la zanja, se vislumbran los edificios del barrio de la Concepción, pegados al flujo continuo de los vehículos que transitan por la circunvalación madrileña. La vida de Gloria está circunscrita a una zona de la cual resulta casi imposible evadirse. El territorio consigue a durar penas existir y el puente de la avenida Donostiarra es el único enlace para poder cruzar la M-30. Una cárcel al aire libre. Hasta 1975, año en que se inauguró la estación de metro Barrio de la Concepción de la línea nº 7, la zona estaba totalmente aislada. En todas las ciudades, las cercas (la de Felipe IV, la M-30, M-40...) van rechazando cada vez más lejos todo lo que viene de fuera. So pretexto de facilitar la circulación de los vehículos, lo que hacen es frenar la subida de las poblaciones hacia el centro de la ciudad. La vida de los personajes está contaminada por la geografía del barrio, y el territorio se está estancando, convirtiéndose en mero páramo. Las posibilidades de huir de este entorno son escasísimas: el gimnasio donde trabaja Gloria, el taxi de Antonio... y poco más. Por eso, las fuerzas centrífugas son tan fuertes en *¿Qué he hecho... yo para merecer esto!!* Unas fuerzas que propulsan a los personajes hacia territorios mentales, ensoñaciones, evasiones indispensables para poder sobrevivir. Todos sueñan con un más allá. Antonio –definitivamente perdido en el Berlín de Ingrid Muller– intenta reproducir en su taxi e incluso en su piso, el territorio de su pasado que terminará con la muerte de su diva alemana. La abuela a su vez vive su estancia en el barrio de la Concepción como un destierro. Repetidas veces, echa de menos el pueblo:

---

<sup>12</sup> *Ibidem*, p. 111.

¡Qué frío hace en este Madrid! Si no me llevas al pueblo este invierno me voy a helar viva [...]  
Es que aquí en Madrid no podemos seguir, nos ahogamos.

La abuela es la que consigue encontrar lo rural en lo urbano, la que reconstruye un espacio perdido, para poder resistir la presión de los ladrillos y del hormigón. Los palos que va coleccionando celosamente y el lagarto “Dinero” son como resurgencias del pueblo, del campo, unas formas de resistencia contra la geometría, el humo y el continuo ruido de la M-30. No es que sea alguien incapaz de salir de su territorio –al fin y al cabo se va de copas con su nieto Toni en la taberna Alhambra y adopta sin dificultad el habla de los jóvenes “Dabuti, tío”–, es que la ciudad no es un territorio donde poder instalarse de nuevo, donde reterritorializarse. La ciudad y el barrio de la Concepción no pueden abrirse, son lugares donde los seres se ahogan y mueren. La abuela, con su nieto Toni, terminarán por abandonar Madrid y reunirse con la gente del pueblo. El sueño es el único territorio posible: Gloria sueña con su moldeador, Manuel con el zoótropo –tal vez como Pedro Almodóvar de niño–, un juguete precursor del cinematógrafo. El único personaje que consigue resistir la presión de la inhumanidad de la M-30 y del barrio es la vecina Cristal. Para poder olvidarse de lo que la rodea, ha construido un espacio de ensueño, entre niña y puta, una pura cinematografía, un espacio para muñecas Barbies y juguetes o sex toys. Los colores agresivos, las luces de color, todo el lugar es un espacio de evasión, un puticlub, un sex shop, donde los hombres –masoquistas, exhibicionistas, impotentes...–, a su vez, escapan de sus propios territorios e intentan, tristemente, huyen de sus derrotas cotidianas. Cristal, un personaje absolutamente positivo y definitivamente optimista, no deja por eso de soñar también en un porvenir de actriz, de vedette, aunque sea una Marilyn de andar por casa... El sueño es así la única resistencia posible. Lo que la ciudad produce –esa ciudad más allá de la M-30– son figuras extrañas, inacabadas, desterritorializadas. Como si Madrid, con los años, los hubiera destruido poquito a poco. Así la triste pareja que forman Lucas Villalba (Gonzalo Suárez) y Patricia (Amparo Soler Leal) destruida por los años y por el alcoholismo y unidos únicamente por los insultos:

Lucas.— ¿Por qué no te maquillas un poquito?

Patricia.— ¿Por qué no te maquillas tú la polla?

Éstos han perdido cualquier posibilidad de sobrevivir en la ciudad. En cuanto al policía impotente, sólo conseguirá resolver su problema con Cristal, la fuerza vital del barrio. Gloria, por su parte, es sin duda el personaje más complejo y más consciente de *¿Qué he hecho... yo*

*para merecer estoo!!* A la diferencia de los demás, asume totalmente su situación proletaria y opone al hormigón su vitalidad y su deseo de sobrevivir. Frente a los que abandonan (Antonio, Toni y la abuela) o que se construyen un mundo artificial (Cristal, Lucas, Patricia), Gloria es la única que hace de la lucha continua el motor de su propia vida. Mientras los otros se va desterritorializando, ella sigue con su territorio, lo asume y lo vivifica continuamente. Como en el título de la película parte de un interrogante (*¿Qué he hecho.....*) para terminar por una exclamación (*merecer estoo!!*).

Los barrios, los suburbios no sólo están presentes en *Carne trémula* o en *¿Qué he hecho... yo para merecer estoo!!* también los tenemos en Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón o en *La flor de mi secreto* (Parla donde vive Rosa la hermana de Leo), y sobre todo en *Volver* cuya acción está situada en el barrio de Vallecas donde la vitalidad y la fuerza de Raimunda consigue sobrevivir a pesar de las desgracias (la violación de su hija, la muerte del esposo...). Las poblaciones suburbanas siguen luchando –a veces sin ya saber por qué– contra todo lo que limita la existencia del ser humano, todo lo que lo oprime, aunque tal vez aparezcan como lucha sin saber contra quién o qué.

### 3. Otros Madriles

El cine de Pedro Almodóvar está como bañado y amasado en los múltiples Madriles. Es la argamasa de muchas de sus películas. Cada lugar está escogido con mucho esmero, cada edificio localizado en un lugar peculiar... Poco a poco, el director ha ido construido una forma de discurso sobre la capital. Así se puede hablar de un Madrid almodovariano, un inmenso mapa donde siguen viviendo sus personajes. Pero si bien es cierto que los Madriles constituyen otros tantos personajes, no todas las cintas elaboran una topografía o un territorio. Tres de las películas analizadas (*¿Qué he hecho... yo para merecer estoo!!*, *Mujeres al borde de un ataque de nervios* y *Carne trémula*) y *Volver* son las obras que de forma más clara no solo utilizan la capital como decorado, sino que la interrelacionan con los personajes, haciendo que ambos funcionen en una especie de intimidad. En otras películas, Madrid sólo aparece de forma más anecdótica o por lo menos de manera menos estructuradora, como en el caso de *Los Amantes pasajeros*, de *Todo sobre mi madre*, de *¡Átame!* o de *La ley del deseo...*, no llega a construirse en sistema signficante. Sin embargo, como Madrid sin Almodóvar no sería Madrid, y Pedro no sería Pedro sin Madrid, hemos querido, a continuación, ofrece una “guía”

donde figuran –casi– todos los topónimos que hemos localizado en la obra del director. No solo se trata de una mera lista, sino de auténtico recorrido por las películas de Pedro Almodóvar.

#### 4. Guía del Madrid de Almodóvar

Madrid, capital

ALBERTO BOSCH, 13 c/: **Átame** (Marina Osorio [Victoria Abril] es secuestrada, en su propio apartamento, por Ricki [Antonio Banderas]).

ALCALÁ c/: **Todo sobre mi madre** (En la bocacalle con Marqués de Casa Riera, un coche atropella a Esteban [Eloy Azorín]).

ALCALÁ, 39 c/ [Edificio Metrópolis]: **Carne trémula** (Isabel [Penélope Cruz] ve el ángel del Fénix por la ventana del autobús).

ALCALÁ, 42 c/ [Círculo de Bellas Artes]: **Kika** (la periodista Andrea Caracortada [Victoria Abril] y el escritor Nicholas Pierce [Peter Coyote] se reúnen en la cafetería del Círculo para discutir un guion).

ALCALÁ (Puerta de): **Carne trémula** (Aparece al principio de la película con Víctor [Liberto Rabal] en una vespina).

ALFONSO XII c/: **Carne trémula** (Isabel [Penélope Cruz] rompe aguas en el autobús).

ALMAGRO c/: **Hable con ella** (La calle aparece en la película).

ALMAGRO, 38 c/: **Mujeres al borde de un ataque de nervios** (edificio donde viven Carlos [Antonio Banderas] y sus padres).

ALAMILLO, 5 (Plaza del): **Tacones lejanos** (Becky del Páramo [Marisa Paredes] regresa a la antigua casa de su infancia).

ARENAL: **Carne trémula** (final).

ATOCHA (estación): **Kika** (El escritor Nicholas Pierce [Peter Coyote] llega a Madrid por la estación del AVE); **Todo sobre mi madre** (Manuela [Cecilia Roth] está en la estación cuando viaja entre Madrid y Barcelona).

AZCA (Complejo): **Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón** (Pepi [Carmen Maura] trabaja en una agencia de publicidad en el complejo); **Mujeres al borde de un ataque de nervios** (Por los túneles, tiene lugar la persecución final).

BAILÉN c/ [Viaducto]: **Matador** (María Cardenal [Assumpta Serna] y Diego Montes [Nacho Martínez] coquetean en el Viaducto); **Los abrazos rotos** (Vista general del Viaducto, cerca de la casa de Mateo Blanco/Harry Caine [Lluís Homar]); **La Piel que habito** (Alba [Paz Vega] está a punto de tirarse del Viaducto).

BOLSA c/: **Carne trémula** (Allí se sitúa la Pensión Centro de doña Centro [Pilar Bardem]).

BORDADORES, 38 c/: **Átame** (Andrea Caracortada [Victoria Abril] vive en el 6º piso).

CALLAO, 4 (Plaza del) [Palacio de la Prensa]: **La Flor de mi secreto** (Ángel [Juan Echanove] vive en el piso 16 del Palacio de la Prensa desde cuya ventana se ven los edificios de Galerías Preciados y de la FNAC).

CASA DE CAMPO (Barrio): **Matador** (Barrio donde se rodaron varias escenas).

CASCORRO (Plaza de): **Laberinto de pasiones** (Riza Niro [Imanol Arias] y Sexilia [Cecilia Roth] se mueven entre puestos y tenderetes).

CASTELLANO, 31 [Edificio Pirámide]: **Mujeres al borde de un ataque de nervios** (Allí está situado el bufete de la abogada Paulina Morales [Kiti Manver]).

CASTILLA (Plaza de) [Torre KIO]: **Carne trémula** (Se ven las torres Kio desde el barrio de la Ventilla donde está la casa de Víctor [Liberto Rabal]).

CHUECA (Plaza de): **Átame** (Ricky [Antonio Banderas] deambula entre pastilleros).

COMUNEROS DE CASTILLA, 13 c/ [Cementerio sacramental de Santa María]: **Hable con ella** (En el patio del cementerio, Marco [Darío Grandinetti] se despide de Benigno [Javier Cámara] delante de su tumba).

CONDE DE BARAJAS, 3 (Plaza): **¿Qué he hecho yo para merecer esto!!** (Gimnasio donde trabaja Gloria [Carmen Maura]).

CONDE DUQUE, 9 (Cuartel): **La Ley del deseo** (Tina [Carmen Maura] le pide a un operario municipal “Riégueme”).

CORDÓN, 3 c/ (Plaza del): **La Ley del deseo** (En el edificio de viviendas se produce el desenlace cuando Antonio [Antonio Banderas] y Pablo [Eusebio Poncela] hacen el amor por última vez).

CUATRO CAMINOS (Barrio): **Mujeres al borde de un ataque de nervios** (De ese barrio es el asesino de la publicidad).

CURTIDORES (Ribera de): **Laberinto de pasiones** (Riza Niro [Imanol Arias] y Sexilia [Cecilia Roth] se mueven entre puestos y tenderetes).

DOCTOR JUAN JOSÉ LÓPEZ IBOR, 2 c/ [Clínica López Ibor]: **Mujeres al borde de un ataque de nervios** (Lucía, en el aeropuerto de Barajas, pide que la lleven “a la Clínica López Ibor, que es donde vivo.”)

DONOSTIARRA, 6 av./: **¿Qué he hecho yo para merecer esto!!** (Piso donde vive Gloria [Carmen Maura] con su familia).

DUQUE DE SEVILLA, 3 c/: **Kika** (Casa de Kika [Verónica Forqué]).

SAN MILLÁN, 3 c/ [La Bobia]: **Laberinto de pasiones** (Fabio [Fabio Macnamara] y Riza Niro están sentados en la terraza de la cafetería).

EDUARDO DATO, 18 c/: **Carne trémula** (Piso donde vive Elena [Francesca Neri] al principio de la película).

EL GRECO, 4 c/ [La Corona de Espinas-Instituto del Patrimonio Histórico Español]: **La Piel que habito** (Robert Ledgard [Antonio Banderas] pronuncia una ponencia y tiene lugar el cocktail en el recibidor).

EMILIO JIMENEZ MILLAS (Plaza) [Plaza de los Cubos]: **La Ley del deseo** (Pablo [Eusebio Poncela] y Antonio [Antonio Banderas] se despiden).

GRAN VÍA, 12 c/ [Museo Chicote]: **Los Abrazos rotos** (Judit García [Blanca Portillo] bebe gin-tonics para darse ánimo para contar la verdad a su hijo Diego [Tamar Novas] y el director Mateo Blanco [Lluís Homar]).



GRAN VÍA, 28 [Edificio Telefónica]: **Mujeres al borde de un ataque de nervios** (Desde la terraza de Pepa [Carmen Maura], se ve el edificio).

GRAVINA, 11 C/ [Taberna Ángel Sierra]: **La Flor de mi secreto** (Leo [Marisa Paredes confiesa lo difícil que le resulta todo en su vida).

HORTALEZA, 88 c/: **Entre tinieblas** (Allí está situado el convento de las Redentoras Humilladas).

LA VENTILLA (Barrio): **Carne trémula** (Víctor [Antonio Banderas] vive en una casa del barrio).

LEGAZPI (Barrio) [Matadero]: **Matador** (Se rodaron algunas escenas en el matadero).

LUNA, 6 (Plaza de la): **Mujeres al borde de un ataque de nervios** (Pepa [Carmen Maura] entre en la farmacia Cardona para abastecerse en morfidales).

M-40 (Circunvalación) [Mercamadrid]: **Carne trémula** (Víctor [Liberto Rabal] trabaja en el mercado).

MAYOR (Plaza): **La Flor de mi secreto** (Ángel [Juan Echanove] baila para seducir a Amanda Gris [Marisa Paredes]).

MARQUÉS DE CASA RIERA, 2 [Teatro de Bellas Artes]: **Todo sobre mi madre** (Manuela [Cecilia Roth] espera en la calle a su hijo Esteban [Eloy Azorín] para ver *Un Tranvía Llamado Deseo*).

MARQUÉS DE LA ENSENADA, 12 c/: **Instituto Francés** (En la sala de baile, Antonio [Joaquín Cortés] danza).

MÉNDEZ NUÑEZ c/: **Carne trémula** (Isabel [Penélope Cruz] da a luz).

MIGUEL YUSTE c/: **La Flor de mi secreto** (Un taxi con Leo Macias [Marisa Paredes] pasa por esta calle).

MONTALBÁN, 7 c/: **Mujeres al borde de un ataque de nervios** (Pepa [Carmen Maura] vive en su ático).

MANTUANO 56, c/ [Academia Nacional de Mandos José Antonio, luego Centro Cultural Nicolás Salmerón]: **Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón** (Se filmó parte de la película cuando el edificio estuvo abandonado).

O'DONNELL c/: **Mujeres al borde de un ataque de nervios** (Mientras Pepa [Carmen Maura se pasea de noche, se ve el Pirulí de televisión al final de la calle).

O'DONNELL, 50 c/ [Maternidad O'Donnell]: **Carne trémula** (En el guion, Isabel va a dar a luz al final en esta maternidad).

O'DONNELL, 48-52 c/ [Hospital Materno Infantil Gregorio Marañón]: **La Piel que habito** (El doctor Ledgard [Antonio Banderas] aparca su coche en el parking subterráneo).

ORCASITAS (Barrio): **Kika** (De allí es el violador).

ORELLANA c/: **Laberinto de pasiones** (Donde está el estudio fotográfico).

PAJA (Plaza de la): **Matador** (María Cardenal [Assumpta Serna] seduce a Raúl Ordóñez [Jesús Ruyman]); **La Flor de mi secreto** (Amanda Gris [Marisa Paredes] vive en un piso que da a la Plaza).

PALMA, 14 c/: **Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón** (Se rodaron los interiores en el piso de la Casa Costus).

PEÑA LABRA c/: **Volver** (En un solar de esta calle de Puente de Vallecas, está el restaurante donde trabaja Raimunda [Penélope Cruz] y justo al lado vive con su hija Paula [Yohana Cobo]).

PICASSO (Torre): **Kika** (La torre Picasso asoma por una de las ventanas del piso de Kika [Verónica Forqué]); **Los Abrazos rotos** (La torre Picasso aparece por la ventana del empresario Ernesto Martel [José Luis Gómez] de Magdalena [Penélope Cruz]).

PRADO, 2 c/ [Hotel Alicia, 1ª planta]: **Hable con ella** (academia de baile que dirige Katerina Bilova [Geraldine Chaplin]).

PRÍNCIPE, 26 c/: **Hable con ella** (Piso desde donde observa Benigno [Javier Cámara] los ensayos de Alicia en la academia).

PROVINCIA, 1 (Plaza de la) [Ministerio de Asuntos Exteriores]: **Carne trémula** (Doña Centro [Pilar Bardem] detiene un autobús de la EMT).

PUERTA DE MOROS (Plaza de): **La Flor de mi secreto** (Amanda Gris [Marisa Paredes] le pide a un yonqui que le ayude a quitarse las botas).

REINA, 16 c/ [Bar Cock]: **Los Abrazos rotos** (Es donde trabaja Diego [Tamar Novas] como disc-jockey).

ROLLO c/: **Los Abrazos rotos** (Harry Caine [Luís Homar] y Diego ([Tamar Novas] se pasean por la esta calle).

SAN RAIMUNDO c/: véase TENERIFE c/.

SANTA ANA, 15 (Plaza de) [Villa Rosa]: **Tacones lejanos** (Local donde actúa el transformista Femme Letal [Miguel Bosé]).

SANTA ISABEL, 3 c/ [Cine Doré]: **Hable con ella** (Benigno [Javier Cámara] acude al Cine Doré para ver la película Amante Menguante).

SEGOVIA c/: **Los Amantes pasajeros** (Ruth [Blanca Suárez] circula en bicicleta por la calle).

SERRANO, 127 c/ [Instituto Ramiro de Maeztu]: **La Ley del deseo** (Tina [Carmen Maura] fue alumno en ese instituto); **La Mala Educación** (Se vuelve a tomar la escena de La Ley del deseo).

TABLADA, 25 c/: **Laberinto de pasiones** (El grupo Ellos, liderado por Riza Niro alias Johnny [Imanol Arias] y el grupo Las Ex, con Sexilia [Cecilia Roth] ensayan allí sus conciertos).

TAMAYO Y BAUS, 4 [Teatro María Guerrero]: **Tacones lejanos** (Teatro donde canta Becky del Páramo [Marisa Paredes]).

TENERIFE c/: **Volver**: (De noche, en los jardines de las calles Tenerife y San Raimundo, Irene [Carmen Maura] le confiesa a su hija Raimunda [Penélope Cruz] su secreto).

VALLECAS (Barrio): **Volver** (Se sitúa una parte importante de la película).

VICTORIA, 9 c/ [Taberna Alhambra]: **¿Qué he hecho yo para merecer esto!!** (La abuela [Chus Lampreave] invita a su nieto Toni [Juan Martínez] y a un amigo a tomar una copita de coñac).

VILLA (Plaza de la): **Átame** (Ricky [Antonio Banderas] trapichea con camellos y recibe una paliza).

## 5. Comunidad de Madrid

ALCORCÓN (Parque de Lisboa): ***Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón*** (Allí vive Luci [Eva Siva], la esposa adicta al sado y grupi del grupo punk de Bom [Alaska]).

BARAJAS (aeropuerto): ***Laberinto de pasiones*** (escena final); ***Mujeres al borde de un ataque de nervios*** (Aparece en la escena final); ***Volver*** (Raimunda [Penélope Cruz] trabaja en la T4 como limpiadora); ***Los Amantes pasajeros*** (primera escena, en la T4, con Jessica [Penélope Cruz] y León [Antonio Banderas]).

PARLA (calle Cuenca): ***La Flor de mi secreto*** (Leo [Marisa Paredes] visita a su hermana Rosa [Rossy de Palma] en el piso donde ésta vive con su madre [Chus Lampreave]); ***Los Abrazos rotos*** (Lena [Penélope Cruz] acompaña a su padre [Ramón Pons] a su domicilio, después de salir del hospital).



# Del autorretrato a una cierta autobiografía

**Por Agustín Gómez Gómez**

## 1. Cuestiones previas sobre autobiografías y autorretratos

La literatura ha dado autobiografías desde época temprana. Algunos sitúan a Augusto con sus *Res Gestae Divi Augusti* (*Las obras del divino Augusto*) de 13 d.C. como un antecedente, y ya como una obra inequívocamente autobiográfica las *Confesiones* (397-398) de san Agustín. Sin embargo el género cobrará sus perfiles más claros durante el siglo XVIII cuando Jean-Jacques Rousseau escribió *Les Confessions* (1765-1770). A partir de ahí el género se atomizó en múltiples modelos<sup>1</sup>. El autorretrato surge como práctica artística. Posiblemente fue en el siglo XII cuando surgieron los primeros autorretratos y ya en el siglo XVI nació con Giorgio Vasari el género de la biografía artística con su *Vida de los más excelsos arquitectos, pintores y escultores italianos desde Cimabue a nuestros días*, realizada entre 1542 y 1568, en la que incluyó al final una pequeña autobiografía, con información sobre sí mismo y su familia, por lo que en muchos sentidos podemos considerarla como la primera obra autobiográfica de un artista. Lo que nos interesa es insistir en que la autobiografía (incluidas las memorias, diarios, confesiones, etc.) tiene un origen literario y el autorretrato pictórico (y escultórico). El cine ha sabido aunar ambas disciplinas y en su seno podemos encontrar tanto de las primeras como de los segundos, aunque el cambio de lenguaje hace que existan numerosas diferencias y que se plantee de distinta manera si se parte de la ficción o del documental.

Si el documental a partir de los años ochenta comienza a incorporar la representación de la identidad personal, el cine de ficción, salvo algunas excepcionales obras, tardará aún algo más en integrar la imagen directa del sujeto. Desde la no ficción se han multiplicado las maneras en las que la enunciación en primera persona ha configurando un modelo narrativo, hasta el punto de que los autorretratos, autobiografías y diarios se han diversificado tanto que en ocasiones es difícil reconocerlos.

Aunque contamos con algunas obras que están planteadas en su totalidad con un narrador autodiegético, pongamos por caso a Godard,

---

<sup>1</sup> Sirvan como ejemplos, aunque muchos vienen a ser lo mismo, el *egotismo* (Stendhal), *autoconciencia* (Hegel), *conexión de una vida* (Dilthey), *autognosis* (Dilthey), *gnosis del yo* (Gusdorf), *autobiografema* (Barthes), *ontogénesis* (Lacan), *ipseidad* (Sartre, Ricoeur, Mattiussi), *identidad narrativa* (Ricoeur), *autoficción* (Dobrovsky), *autobiotexto* (Magné), *egología* (De Monticelli), *autografía* (Bellemin-Noël, Derrida), *escritura de sí mismo* (Foucault), *escrituras del yo* (Gusdorf), *signos de vida* (Lejeune), *razón acolucética* (Scharlemann), *novela de la memoria* (Caballero Bonald), *ontopraxis* (Fullat), *ego documentos* (Amelang).

Oliveira y Perlov dentro de los tres modelos más frecuentes del cine-*yo*<sup>2</sup>, van surgiendo otros modos desde la ficción. Esto nos da una idea de la dificultad de aunar al enunciador y narrador mientras se navega entre la subjetividad y objetividad, y no nos referimos a la objetividad audiovisual, sino a cualquier forma que lleve el prefijo *auto*. La no ficción ha edificado un nuevo documental subjetivo y la ficción ha hecho visible al autor en un ejercicio de objetividad.

No hemos de perder de vista que los estudios sobre las autobiografías proceden de la literatura, y que si uno de los principales escollos es la relación entre el texto de no ficción y la ficción, en el audiovisual esta dificultad se acrecienta cuando se produce la presencia física del narrador autor o su delegación. En uno u otro caso, puede suceder que la barrera entre la ficción y la realidad sea deliberadamente opaca.

Para añadir más leña al fuego, hemos de considerar el concepto de *autoficción* de Serge Doubrovsky construido desde la novela, pero adaptable a lo audiovisual. Él parte de la paradoja de una novela verídica con un protagonista que es y no es el autor. Es decir, una ficción (novela) planteada desde la credibilidad de la autobiografía, pero que en la construcción del *autos* hay al mismo tiempo aproximaciones y alejamientos de lo verosímil. De esta manera, cuestiona el propio género autobiográfico y la unión del narrador y autor<sup>3</sup>. Vincent Colonna ha retomado el término y define la *autoficción* como “una obra literaria en la que un escritor inventa una personalidad y existencia, manteniendo al mismo tiempo su identidad real (su nombre real)”<sup>4</sup>. Si lo trasladamos al lenguaje audiovisual, tendríamos que considerar la coincidencia entre el autor, el narrador y el personaje dentro de un marco de ficción.

---

<sup>2</sup> Los tres modelos clásicos son los autorretratos, autobiografías y diarios, pero la lista se alarga con las múltiples posibilidades que las redes sociales han abierto. A ello habría que sumar los otros modelos más inclasificables, como los falsos documentales autobiográficos, como por ejemplo *Mapa* (2013) de Elías León Siminiani; o el de *Los rubios* de Albertina Carri sobre el secuestro el 24 de febrero de 1977 y posterior asesinato de sus padres durante la dictadura argentina en el que una actriz a los 7 minutos de película dice “mi nombre es Analía Couceyro, soy actriz y en esta película represento a Albertina Carri”, pero en el que la propia directora aparece en la película haciendo de sí misma.

<sup>3</sup> Doubrovsky, Serge (1977). *Fils*, París: Galilée.

<sup>4</sup> “Une autofiction est une oeuvre littéraire par laquelle un écrivain s’invente une personnalité et une existence, tout en conservant son identité réelle (son véritable nom)”, COLONNA, VINCENT (1989). *L’autofiction (essai sur la fictionalisation de soi en Littérature)*, Thèse doctorat de L’École des Hautes Études en Sciences Sociales (dirigida por Gérard Genette), París, p. 30.



Además, tendríamos que considerar el tipo de delegación que se haga del autor, del narrador o del personaje, lo que nos llevará a diferentes modelos.

Gérard Genette, siempre refiriéndose a la literatura, señala que en la ficción existe una distancia insalvable entre la identidad del autor y la del narrador, lo que permite al autor hacer afirmaciones sin empeñarse con la realidad de su relato. Esto no ocurriría en la no ficción, donde el autor y narrador no se disocian. Respecto a la autoficción, cree que es un mero juego metaficticio y sigue poniendo en duda la unión del autor y narrador, llegando incluso a denominarlas autobiografía vergonzantes (*autobiographies honteuses*)<sup>5</sup>.

El autorretrato tiene unas características diferentes porque necesita de la presencia del autor. No es extraño que en una película el autor aparezca en la pantalla. La lista es lo suficientemente larga como para detenernos ahora en ella. Lo importante es que no se debe establecer la ecuación Presencia = Yo. Ni Orson Wells, ni Woody Allen, ni Nanni Moretti (excepto en *Caro Diario*, 1993) por muy reconocibles que sean los personajes que interpretan, la imagen que proyectan no se corresponde con el individuo real. Para que tuviéramos un vínculo entre personaje y persona tendrían que coincidir, por ejemplo como hace Nanni Moretti en el tercer episodio de *Caro diario* en el que se presenta como “Moretti, Giovanni, nacido en Brunico el 19/8/1953 habitante de Roma”.

Un autorretrato es “un espejo que refleja el rostro de su autor y, a través de él, su espíritu”. Esta definición de Marsilio Ficino en su *Theologia Platonica de immortalitate animarum* (1474), ha sido la que ha animado el concepto desde el Renacimiento hasta la Edad Contemporánea. Si el término se construye con el *autos* –el sí mismo– más el retrato –representación de una persona real, según lo define María Moliner–, obtendremos la simple definición de que un autorretrato es la imagen de sí mismo.

La capacidad discursiva de los autorretratos audiovisuales, mucho más poderosa que los autorretratos de las imágenes fijas, ha dado lugar a que el sujeto de la enunciación se coloque en un lugar privilegiado para expresar a través de su propia corporeidad la búsqueda de sí mismo, interrogarse sobre quién soy (autorretrato) y quién he sido (autobiografía). Los modos en los que, por ejemplo, Agnès Varda en *Les Glaneurs et la Glaneuse* (2000) o Raymond Depardon en *Les Années Décliv* (1983), discurren sobre sí mismos, aportan un propósito autorreflexivo novedoso en la historia de la imagen. Desde el punto de vista audiovisual, hay un

---

<sup>5</sup> Genette, Gérard (1991). *Ficción y dicción*, París: Seuil, pp. 161-162.

frecuente equívoco al considerar los autorretratos como un modo de autobiografía. Sin detenernos demasiado en ello, diremos que uno habla en presente y el otro en pasado desde el presente.

La idea de construir un autorretrato audiovisual, y ahora lo extendemos también a la autobiografía, tiene que dilucidar principalmente con el pacto de verdad, con una forma no ficcional. Si en lo literario éste ha sido uno de los principales caballos de batalla, en lo audiovisual podríamos recurrir al formato documental para situar mejor a todos los géneros vinculados con la escritura del yo. Pero esto no es tan fácil como parece, porque el propio estatuto del documental hace tiempo que perdió su carácter de verdad. Y aunque es cierto que la mayoría de las películas que se han realizado bajo el paraguas de la escritura del yo pertenecen a la no ficción, no obvia la indudable retórica presente (primer obstáculo), la relación con el destinatario (segundo obstáculo) y la acción performativa que encierra cualquier presencia ante la cámara del autor y narrador, con la consiguiente autojustificación que contiene en sí mismo dicho acto (tercer obstáculo). El obstáculo previo, el del pacto de verdad, había quedado encaminado a través del llamado *pacto autobiográfico* (1973) de Philippe Lejeune, forma de contrato virtual entre autor y lector que salvaguarda la veracidad de lo narrado.<sup>6</sup> Frente a esta idea, Roland Barthes plantea la ruptura de ese pacto deshaciendo la identidad entre el sujeto de la enunciación y el sujeto del enunciado por una identidad en la producción de sentido y la narración<sup>7</sup>.

Por terminar esta introducción, ya bastante larga, diremos que un autorretrato audiovisual se caracteriza principalmente por la presencia del autor sin necesidad de que se reconozcan aspectos de su vida; por aferrarse menos a una historia narrada y preferir lo metafórico y poético, antes que la construcción de una coherencia que se encuentra en un sistema de recuerdos, más propio de la autobiografía; se configura a partir de la reflexividad, de interrogarse sobre quién soy; y la exposición del yo se caracteriza por la discontinuidad y por la adopción de modelos narrativos fragmentarios, polifónicos y, muchas veces, aparentemente incoherentes. Y la autobiografía es un relato retrospectivo, un recordarse; no se centra en lo contingente sino en un recorrido vital y exige una distancia para reconstruir y descifrar su identidad; responde al mismo tiempo a *quién fui y quién soy*; posee continuidad narrativa y una línea cronológica que se identifica con la vida del sujeto narrado<sup>8</sup>.

---

<sup>6</sup> Lejeune, Philippe (1973). "Le pacte autobiographique", *Poétique* 17, pp. 137-162.

<sup>7</sup> Barthes, Roland (1975). *Barthes par lui même*, París: Seuil.

<sup>8</sup> Bellour, Raymond (2009). *Entre imágenes. Foto, cine, video*, Buenos Aires: Ediciones Colihue (París, 2002), pp. 277-344; Bellour, Raymond (1988). "Autoportraits", en *Communications* 48, pp. 327-385

## 2. Momentos autobiográficos

Uno de los pasos del autorretrato a la autobiografía es la relevancia que en esta última tiene el bios. La imagen de uno mismo ahora cobra una dimensión diferente porque en el relato del yo la historia personal se hace pública. Estableciendo un paralelismo entre la clasificación de Castilla del Pino sobre la construcción del yo para los diferentes escenarios en los que se desarrolla su actuación –público (expresamente exteriorizado y exteriorizable), privado (exteriorizado pero expresamente oculto) e íntimo (invisible)<sup>9</sup>– y la obra de Almodóvar, podríamos señalar que los autorretratos son una superficie en la que se manifiesta abiertamente, incluso casi haciendo una apología de sí mismo, y desde ahí se da un paso a la autobiografía donde se llega al plano privado. No obstante hay que decir que Almodóvar no construye una autobiografía, sino que salpica de momentos privados el escenario público. Se trata, por tanto, más de una reconstrucción que de un relato autobiográfico, es decir, no pretende contar la historia personal, sino que utiliza ésta para introducirla en la diégesis, y de esta manera lo íntimo se hace visible aunque no manifiesto.

Hemos de considerar que buena parte de la identificación se hace a través de un paratexto, principalmente de las entrevistas y declaraciones que Almodóvar ha dejado en múltiples textos.

Bien sea a través de la autoficción de Doubrovsky, la apariencia de autobiografía de Jacques Lecarme<sup>10</sup> o el viejo recurso al yo para aportar una mayor ilusión de verosimilitud, pero lo cierto es que en el conjunto de su obra ha edificado innumerables escenas en las que existen alusiones más o menos veladas o más o menos directas a sí mismo a través de él mismo y de personajes de ficción en las que el espectador termina identificando al personaje con el autor. A esto se añade la construcción de espacios representados, especialmente los interiores de las viviendas, que se confunden con los espacios reales, especialmente las ciudades, que dan un plus en el siempre propósito del grado de verdad con el que suele trabajar. El propio Almodóvar ha manifestado que esa mezcla es precisamente lo que le interesa en el cine: “algo que habla de la realidad,

---

<sup>9</sup> Castilla del Pino, Carlos (1996). “Teoría de la intimidad”. *Revista de Occidente* 182-183: 15-30; Castilla del Pino, C. (1989). “Público, privado, íntimo”, en *De la intimidad*, Castilla del Pino (ed.), Barcelona: Editorial Crítica, pp. 25-31.

<sup>10</sup> Lecarme, Jacques (1993). “L'autofiction: un mauvais genre?”, en *Autofictions et cie*, RITM, Université de Paris X, 6, pp. 227-249, cuestiona el planteamiento de Doubrovsky al considerar que en la autoficción hay una disociación del autor y el narrador.

que es verdadero, pero que tiene que convertirse en una representación de la realidad para que pueda percibirse”<sup>11</sup>.

### 3. Los autorretratos de «La movida madrileña»

En sus seis primeras películas, aquellas que corresponden al periodo de la llamada Movida madrileña, Almodóvar aparece en todas ellas excepto en *Entre tinieblas*. En cada una el papel que adopta es diferente, pero en su conjunto evidencia al menos dos cosas: un marcado protagonismo y un cambio de tendencia –algunos dirán con otros argumentos que el fin de su primera etapa–, que da lugar, a partir de *Mujeres al borde de un ataque de nervios*, a un segundo periodo que ha sido definido de diferentes maneras, pero que nosotros la tomaremos como una mirada al pasado frente a la descarada mirada al presente, la reivindicación de quién soy y cuál es mi mundo en su primer periodo.

Este deliberado protagonismo queda contrarrestado con su negación a aparecer en los títulos de crédito, cosa que no ocurre con otros actores que tienen una aparición mucho menos relevante que la que se ha guardado para él<sup>12</sup>. De las cinco ocasiones en las que aparece en una hay una coincidencia entre el personaje y el nombre del director, en el que además interpreta sus canciones “Suck it to me” y “Gran ganga” (*Laberinto de pasiones*); en otra adopta otro nombre, el de Francis Montesinos (*Matador*); y en las otras tres aparece sin nombre, pero reconocible: en *Pepi, Luci y Bom...* a través de un paratexto, en *¿Qué he hecho yo para merecer esto?* por su presencia como director de cine y en *La ley del deseo* a través de sus canciones. Todo ello da como resultado un periodo en el que su autorretrato le sirve para reivindicarse como artista y mostrar sentimientos, experiencias, condición sexual y autorreferencias con un doble gesto exhibicionista y fabulador de autobiografismo ficcional.

#### 3.1. *Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón*, la imagen histriónica

Hacia el minuto 28 Almodóvar introduce una escena irreverente. Como en buena parte de la película, y como característica frecuente en su obra, el manchego introduce una escena que no guarda ninguna relación con la

---

<sup>11</sup> Strauss, Frederic (2001), *Conversaciones con Pedro Almodóvar*, Barcelona: Akal, p. 27.

<sup>12</sup> En las cinco películas en las que sale Almodóvar en ninguna aparece su nombre en los títulos de crédito, sin embargo sí lo exhibe como autor de las canciones.

historia principal. Estos insertos transversales le sirven al director para hacer un excursio sobre algo que le interesa, como forma narrativa para incrementar el elenco de protagonistas y hacer obras más corales o, como es el caso, como nota desmedida en clave de humor. Luci y Bom se van a besar y son interrumpidas por un fotógrafo que les hace una foto con una polaroid. Pepi se guarda la foto para hacer chantaje al marido de Luci, con el consentimiento de ésta. La escena cambia a una secuencia con la mujer barbuda que recrimina a su marido que no le hace caso. La acción se interrumpe con la aparición de Pedro Almodóvar que bajando unas escaleras anuncia el comienzo del concurso *Erecciones generales*. Con un primer plano de su rostro, este anuncia: “Y ahora nuestro concurso Erecciones generales. La gran sorpresa de la noche”. El plano cambia a otro en el que en un ligero contrapicado se le ve al director con la cabeza cortada mientras sigue la explicación: “el concurso consiste en que el que tenga la polla más grande, más esbelta y más descomunal y más perfecta será nombrado rey del resto de la noche y podrá hacer lo que quiera, como quiera y con quien quiera”. Sigue contando las condiciones del concurso mientras baja las escaleras y volvemos a verle la cabeza. Volvemos a la mujer barbuda con su marido que espía con unos prismáticos el concurso. Cambia el plano y ahora vemos a Almodóvar tomar las medidas de los concursantes. Cuando llega donde Moncho, la vena histriónica ante las dimensiones de 20 x 9 le hacen exclamar: “¡Qué susto! Sueño feliz. Es realidad lo que miro o es una fascinación. Apenas respiro”. Y queda proclamado vencedor del concurso.



Almodóvar actuando como maestro de ceremonias en el concurso “Erecciones generales” en *Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón*

Este pequeña historia dentro de la película pertenece a la fotonovela que publicó en *El víbora* y que se tituló *Erecciones generales*, con una pretensión punk, agresiva y sucia. De ahí salió *Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón*, por la insistencia de Carmen Maura que le convenció para que la convirtiera en película<sup>13</sup>.

Este pequeño papel que se autoasigna hay que entenderlo dentro de una actividad frenética en la que participaba en multitud de proyectos artísticos y culturales (autor de fotonovelas, escritor de relatos en periódicos, revistas, cómics...) y donde el papel de actor no era extraño después de haber tenido una pequeña aparición en *¿Qué hace una chica como tú en un sitio como este?* (1978) de Fernando Colomo y *Un hombre llamado flor de otoño* (1978) de Pedro Olea, y también en teatro con el grupo Los goliardos.

La escena no deja de ser una más dentro de una película que se caracteriza entre otras cosas por mezclar a modo de clip fragmentos que se mueven entre lo cutre, lo irreverente, underground y jocoso, y es imposible entenderlo sin contextualizarlo en la época de la Movida madrileña, en lo que Mark Allison llamó “la carnavalesca exhibición del estilo de vida de los jóvenes” españoles que habían pasado de la represión de un régimen dictatorial a convertir las grandes ciudades del país en las más liberales del mundo<sup>14</sup>.

El *spot* de “Ponte bragas”, la letra de la canción “Murciana marrana”,... no dejan de ser uno de los muchos ejemplos. Lo particular en este caso es que sea el propio Almodóvar el maestro de ceremonia de este peculiar concurso. La precariedad del rodaje no lo explica porque *Volverá* a aparecer en las siguientes películas que ya se rodaron en unas condiciones de producción más normales, es decir, hay en esta primera etapa de su filmografía un “interés” por visualizarse, por estar presente.

En ningún momento hay una referencia a quién es ese individuo. Almodóvar aparece y desaparece sin dejar rastro. Tampoco los personajes se refieren a él de ninguna manera, ni con ningún nombre, ni motivo. Esto nos hace reflexionar sobre el grado de autorretrato que tiene esta escena. ¿Almodóvar se interpreta a sí mismo o es un personaje? En la medida en la que sea uno u otro nos acercaremos o alejaremos del autorretrato.

---

<sup>13</sup> Strauss, Frederic (2001), *Conversaciones con Pedro Almodóvar*, Barcelona: Akal, pp. 24-26.

<sup>14</sup> Allison, Marck (2003), *Un laberinto español. Las películas de Pedro Almodóvar*, Madrid: Ocho y medio, pp. 24-30.

Aquí podríamos apelar al pacto autobiográfico en el sentido de que todo el film, en su exceso, pretende tener un grado de verdad, un reflejo de una cierta España o de los comportamientos de la España más joven de la que Almodóvar era uno de los más destacados, y que, como hemos señalado, se corresponde a algo que ya había hecho antes en una fotonovela, por lo que identificarle con él mismo no resulta descabellado. Almodóvar establece una relación entre el narrador (él mismo) y el personaje (él mismo). El espectador puede identificarse con el personaje, sabe lo que el personaje, ve lo que el personaje y permite que se introduzca en la subjetividad de la escena. La construcción textual de esta subjetividad nos lleva al exceso, es decir, construye una imagen del mundo que le rodea –Movida madrileña y lo que significaba– y la comparte con el espectador. De esta manera este primer autorretrato, no es tanto un interrogarse o una búsqueda de sí mismo, sino una reivindicación de la imagen proyectada que hace de él.

### 3.2. Laberinto de pasiones, el autorretrato verdadero

En su segunda película Almodóvar da un paso adelante. Ahora se presenta como él mismo en dos ocasiones. Es su autorretrato más ortodoxo al coincidir el autor, el narrador y el personaje.

La primera vez que le vemos es en otro de esos momentos de construcción en collage, del cruce de historias, en el que introduce una escena que no pertenece a la historia central. Imanol Arias quiere cambiar de *look* y para eso va a buscar a Fabio. Cuando llega, Almodóvar está dirigiendo una fotonovela con Fabio McNamara como actor y Pablo Pérez-Mínguez como fotógrafo. Cuando han terminado la sesión, Imanol Arias se dirige a Almodóvar con su nombre: “Oye Pedro, me lo puedo llevar un minuto [refiriéndose a McNamara]”.

Hay dos cosas que destacan. El que se dirija a él por su nombre y el hecho de que hiciera, entre otras cosas, antes de ser definitivamente director de cine, algunas fotonovelas, como *Toda tuya* y *Erecciones generales*. Nos tenemos que *Volver* a referir a esa idea de que en ese periodo hay un intento de que lo que veíamos se sintiese como real. Incluso, el propio Almodóvar ha expresado que inicialmente no estaba previsto salir en esa escena, pero para controlar a McNamara, que se salía completamente de las marcas, debió salir de detrás de la cámara para ponerse delante.



Después de esa escena le sucede otra en la que hay un concierto de música en la que el grupo que va a actuar, *Los melancólicos*, no lo puede hacer, por lo que Ellos, otro grupo, les va a sustituir. Almodóvar y McNamara suben al escenario para hacer las presentaciones y señala que “mientras Ellos llegan, mi amiga y yo vamos a improvisar” y comienzan a cantar “Suck it to me”. Posteriormente Imanol Arias canta “La gran ganga”, que en realidad es un *playback* de la canción que canta Almodóvar. Estas dos canciones salieron como un single y posteriormente en el disco *¡Cómo está el servicio... de señoras!*

Frederic Strauss le preguntó por el deseo de aparecer en un escenario cantando con McNamara y la respuesta era que no había más pretensiones que un deseo lúdico<sup>15</sup>. La idea de lo lúdico se corresponde a la perfección con esa posición de reivindicar el espíritu de libertad de la Movida madrileña.



Almodóvar dirigiendo una fotonovela en *Laberinto de pasiones*



---

<sup>15</sup> Strauss, Frederic (2001), *Conversaciones con Pedro Almodóvar*, Barcelona: Akal, pp. 15-18.





Pedro Almodóvar y Flavio McNamara interpretando la canción *Suck it to me*

### 3.3. ¿Qué he hecho yo para merecer esto?, el autor en su estudio

Almodóvar aparece al comienzo de la película. Carmen Maura se dirige al gimnasio en el que trabaja como limpiadora y atraviesa una plaza en la que están descargando de un camión el material para rodar una película. La voz de Almodóvar se oye dando instrucciones a los de atrezzo. Almodóvar se encuentra entre el grupo más numeroso de personas, al que se dirige Gloria (Carmen Maura), con la que cruza alguna palabra mientras un técnico de sonido sigue a la actriz hasta la puerta del gimnasio.

Esta es la primera vez en la que Almodovar plantea una puesta en abismo, recurso que utilizará posteriormente en otras películas como en *La mala educación* o *Los abrazos rotos*. La novedad y el interés está en que ésta es la única ocasión en la que él aparece como director de cine, modelo que se aproxima a los autorretratos de los pintores en su estudio.

Más adelante, hacia el minuto 15, vuelve a aparecer, ahora en la televisión con McNamara haciendo un *playblack* de “La bien pagá” de Miguel de Molina. Vemos la vena histriónica a la hora de interpretar esta famosa canción con una gestualización muy exagerada y con tiempo para la autocita con la presencia del cartel de su primera película, *Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón*. No se trata de un autorretrato en el sentido de aunar el autor y la imago porque en esta ocasión está interpretando claramente un papel. No obstante, aunque “La bien pagá” no pertenece a su repertorio más punk, de nuevo vemos algo de él al *Volver* a cantar con McNamara, con quien formó grupo musical, y con quien el exceso era algo normal.



Equipo de rodaje al comienzo de *¿Qué he hecho yo para merecer esto?* con Almodóvar entre ellos



Cantando *La bien pagá* en *¿Qué he hecho yo para merecer esto?* con el cartel de *Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón*

### 3.4. *Matador*, Almodóvar actor

La novia del extorero Diego (Nacho Martínez), Eva (Eva Cobo), es una modelo. Durante la preparación de las maniqués vemos como la están maquillando y como el diseñador va dando instrucciones. Éste es Pedro Almodóvar que adopta el papel de Francis Montesinos, el verdadero diseñador de vestuario de la película. Almodóvar va dando instrucciones a los modelos con situaciones verdaderamente delirantes. Más que un desfile parece una obra de teatro de terror en la que él dirige a todos esos actores. En cualquier caso, aunque vemos a Almodóvar en una situación muy almodovariana, en esta ocasión está interpretando un papel y suplantando a otra persona (Montesinos), por lo que no podemos hablar de autorretrato en el estricto sentido del término puesto que la identidad del autor y del personaje no coinciden, en todo caso debemos referirnos a una autorrepresentación. Almodóvar interpreta un papel de ficción que se puede identificar con el propio autor, aunque no lo sea, lo que nos lleva a una enunciación delegada.

También en esta ocasión, aunque su papel es incluso más largo que el de otros actores, vuelve a negarse a salir en los créditos finales.



Almodóvar interpretando el papel del diseñador Francis Montesinos en *Matador*

### 3.5. *La ley del deseo*, fin de una etapa

Con su sexta película *La ley del deseo*, antes de *Mujeres al borde de un ataque de nervios*, Almodóvar pone fin a su etapa de la movida madrileña. A partir de algunas declaraciones del propio Almodóvar, algunos han tomado esta película como “casi autobiográfica” (Holguin, 246). En declaraciones a Nuria Vidal, Almodóvar señaló: “Me he tomado a mí como referencia, y eso es como preguntarme: ¿eres tú o no lo eres? Y la verdad es que no lo sé. Algunas de las cosas que me han salido al mirarme a mí me dan un poco de miedo [...] Estás experimentando con tu propio yo y eso es muy peligroso [...] Ese viaje se produce en la escritura del guión, donde yo reconozco el punto de origen, que soy yo, pero en el desarrollo dejo de ser yo, o soy yo desdoblado”<sup>16</sup>.

En esta tampoco renuncia a materializarse ante la cámara. Lo va a hacer de dos maneras diferentes, como *imago* y como *verba*.

La manera en la que aparece en imagen no lo había hecho hasta ahora. Pablo Quintero (Eusebio Poncela) y Antonio (Antonio Banderas) acaban de pasar la primera noche juntos. Antes de amanecer Antonio se marcha. Por la mañana éste vuelve y se vuelven a acostar. Mientras Pablo Quintero duerme va a comprar a una ferretería para hacer algunos arreglos en la casa. El ferretero es Pedro Almodóvar. La escena apenas dura cinco segundos, con la canción de *Los Panchos* Lo dudo como fondo, en la que no hay ningún diálogo, únicamente el instante en el que el ferretero corta un papel para en**Volver** las compras. Sobra decir que no hay un vínculo conocido entre Pedro Almodóvar y la ferretería (una ferretería vuelve a

<sup>16</sup> Vidal, Nuria (1990). *El cine de Pedro Almodóvar*, Barcelona: DestinoLibro.

aparecer en *Volver*, ahora con su hermano Agustín como ferretero) por lo que no podemos establecer tampoco ahora una idea de autorretrato. La instancias autor, narrador y personaje no coinciden en este caso.

Si en el autorretrato de una imagen fija, pictórica o fotográfica, para que se produzca la presencia del autor y del retrato debe ser efectiva, en el audiovisual basta con que uno de sus dos componentes constitutivos aparezca para que se produzca, y aunque estamos más acostumbrados a lo visual, el audio ejerce la misma función, siempre y cuando la identificación entre autor y actor, en este caso cantante, se identifiquen. En *La ley del deseo* lo hace en tres ocasiones, las tres como música incidental con canciones suyas, concretamente con *Voy a ser mamá*, *SatanaSA* y *Susan Get Down*, las tres de Almodóvar, McNamara y Bonezzi.



Almodóvar interpretando el papel de ferretero en *La ley del deseo*

#### 4. Una cierta autobiografía

Después de la etapa de la llamada movida madrileña, a la que nos hemos referido como etapa del autorretrato, Almodóvar va a comenzar una época que se mueve entre el desamor y el drama. Aunque han sido muchas las clasificaciones que se han hecho sobre su obra, nos inclinamos más por un periodo en el que no existe una clara característica que permita dividir sus siguientes trece películas. Es también el periodo en el que la familia y los recuerdos de la infancia empiezan a cobrar una cierta importancia. Una diferencia entre ese primer periodo y el cambio posterior, está precisamente en que el primero está contado en presente continuo y el segundo, aún siendo coetáneo, en ocasiones se permite flashback que nos trasladan a un tiempo pretérito o un tiempo de recuerdo. Esto le hace enlazar con su infancia, su familia y momentos vividos en el pasado: en *¡Átame!* el viaje al pueblo abandonado; en *Tacones lejanos* con los continuos cambios temporales, al inicio con el recuerdo al suceso en “Isla margarita 1972”; en *Kika* con la presencia de su madre haciendo

de presentadora de un programa de televisión; en *La flor de mi secreto* con el viaje a Almagro (Ciudad Real); en *Carne trémula* con la alusión a la dictadura;... estas referencias son las que le permiten construir una cierta autobiografía. Resalto el adjetivo indeterminado cierta porque no existe una película autobiográfica de Almodóvar, sino que podemos encontrar algunos datos o menciones a él. Es igualmente importante resaltar que buena parte de los datos autobiográficos los conocemos extratextualmente, por entrevistas u otras alusiones que nos permiten relacionarlo con su bios.

Las alusiones realizadas a la creación partiendo de su mundo, es una conexión poderosa para encontrar muchas referencias personales. En una ocasión lo manifestó de la siguiente manera: “Yo, como escritor, cuando empiezo a escribir no estoy pensando nunca en nadie, estoy pensando, si acaso, en mí, en mi conexión con la historia y en lo que la historia me pide para sí misma”<sup>17</sup>.

Esto nos conduce también al vínculo con la realidad. Son muchas las ocasiones en las que Almodóvar se ha manifestado respecto al vínculo con la realidad y la ficción: “perfeccionarla añadiéndole ficción”. Y en otra ocasión señaló: “Toda emoción conseguida con artificio sí es real, y sincera, y habla de mi mundo, mucho mejor que yo mismo. La emoción es hiperreal, aunque el lenguaje sea artificial”.

Si tuviéramos que poner ejemplos en los que Almodóvar construye esa cierta autobiografía, con todas las reservas por las muchas diferencias, los más próximos serían el de Federico Fellini en *Ocho y medio* (1963), donde deja en manos de Mastroianni la construcción de su álgter ego, es decir, con una presencia delegada que habla de él mismo; o el vínculo entre el personaje de Antoine Doinel interpretado por Jean-Pierre Léaud y Françoise Truffaut, en el que, como el propio director señaló en más de una ocasión, había momentos autobiográficos interpretados por el actor<sup>18</sup>. En los dos casos, al igual que Almodóvar, estaríamos en un modo de autoficción a través de entidades delegadas que según los casos actúan con más transparencia u opacidad, pero construyen un ente que es reconocible como identidad del autor.

---

<sup>17</sup> Almodóvar, Pedro (2005). “Epílogo”, en *Almodóvar: el cine como pasión*, Cuenca, 2005, p. 481.

<sup>18</sup> Françoise Truffaut en 1971 escribió “¿Quién es Antoine Doinel?” en el que señalaba que había elementos autobiográficos tanto en *Los 400 golpes* (1959) como en *Besos robados* (1968), el personaje imaginario “resulta ser la síntesis de dos personas reales, Jean-Pierre Léaud y yo”, recopilado en Truffaut, f. (1999). *El placer de la mirada*, Barcelona: Paidós, pp. 23-31.

No pretendo hacer un catálogo de citas, referencias o ecos en la vida de Pedro Almodóvar que aparecen en su obra, sino en esa idea de una cierta autobiografía, observar el comportamiento a la hora de incluir el autos y el bios en su obra. Para ello he seleccionado cuatro aspectos que pueden aportar una aproximación en la construcción de una autobiografía: los orígenes con el pueblo y la madre, el río, la escritura y solista del coro infantil.

#### 4.1. Los orígenes

Toda autobiografía comienza por un recordar, y narrar, el tiempo del pasado y la niñez. Eso nos conduce a la familia, al lugar de nacimiento, a las grandes experiencias y todo aquello que queda como huella en la construcción del yo. Si Almodóvar en sus primeras películas se volcó en el soy, a partir de *Mujeres al borde de un ataque de nervios* lo hará de forma fragmentaria en el he sido. Es entonces cuando comienza a aparecer su madre y con más insistencia algunas características de su niñez. No quiere decir que antes no lo hubiera hecho, sino que ahora aparece con más frecuencia el pasado. El pueblo y su madre son dos de las referencias más recurrentes en el director manchego. Ésta última la ha integrado de dos maneras. Incorporándola como actriz o a través de Chus Lampreave que se convierte en su reconocido álter ego. El director ha manifestado en ocasiones el vínculo entre la actriz y su madres:

“Otra excepción es Chus [Lampreave], que es la actriz que oficialmente encarna a mi madre desde *¿Qué he hecho yo para merecer esto?* En esa película, hago que ella tenga una escena con mi madre (cuando se despide Chus de Carmen Maura porque se va con su nieto al pueblo), era como poner un espejo entre las dos... Me gusta mucho, y lo hago también en la última película [*La mala educación*], que se encuentren el personaje con su origen. Son personajes que siempre están queriendo *Volver* al pueblo y que, como dice Chus en *La flor de mi secreto*: “¡No quiero Madrid!”.

Y digo que Chus desde el principio ha representado oficialmente a mi madre porque ella lo sabe y porque los tres o cuatro personajes directamente inspirados en mi madre los ha hecho ella. Desde luego, en *La flor de mi secreto* absolutamente todas las frases que ella dice las decía mi madre...”<sup>19</sup>.

---

<sup>19</sup> Almodóvar, Pedro (2005). “Epílogo”, en *Almodóvar: el cine como pasión*, Cuenca, 2005, p. 480.



Dos escenas de *¿Qué he hecho yo para merecer esto?*  
en las que aparece la madre del director

Esta primera aparición en *¿Qué he hecho yo para merecer esto?*, con la vuelta al pueblo, es más emocional que referencial, pero sirve para ver cómo Almodóvar va introduciendo parte de su mundo familiar y, por tanto, íntimo en sus películas.

La aparición de la madre, Paquita Caballero, continua en *Mujeres al borde de un ataque de nervios*. En esta ocasión es la locutora del telediario que da la noticia de la detención de unos terroristas Chííes. Desde el punto de vista autobiográfico no tiene ninguna trascendencia porque ni sabemos quién ese esa locutora ni tenemos noticia textual ni extratextual de ese trabajo en la madre del director. Es decir, en este caso no existe vínculo autobiográfico, al menos conocido, sino que todo gira en un cameo no más irrelevante que el que hacía Alfred Hitchcock, o el que hace Agustín Almodóvar en todas las películas de su hermano.



La madre de Almodóvar como locutora del telediario en  
*Mujeres al borde de un ataque de nervios*

En *Kika* sí hay una pretensión de hacer coincidir al personaje con la persona. Doña Paquita, nombre que tiene la presentadora y coincidente con el de la madre, presenta un programa de televisión, “Hay que leer más”, en el que entrevista a Peter Coyote.



- *Esta tarde tenemos con nosotros a Nicolas Pierce, periodista y escritor norteamericano que acaba de publicar su primera novela en español. Se llama Me enamoré de un farsante [...].*

Así comienza la presentación del entrevistado, con una naturalidad no propia de una entrevista profesional. Sin que exista relación con lo que están tratando le dice al escritor:

- *Cómase un choricillo, son manchegos como yo. Están muy ricos.*

Al señalar el origen manchego, da un paso adelante en el bios, y la alusión a los chorizos, aunque en la mesa entre los libros hay también otros productos gastronómicos, aporta otra manera de mostrar las costumbres del pueblo o de la conexión que guarda con estos hábitos. Esto estará presente en otras muchas película en las que la madre o allegados de la protagonista aportan en tupperwares todo un despliegue de productos del pueblo, o simplemente se hacen referencia al gusto por productos naturales del pueblo, como en *Volver*, *¡Átame!*, *¿Qué he hecho...* yo para merece esto?, *Matador*, *La mala educación* o *La flor de mi secreto*.

Al final de la entrevista doña Paquita le da algunos consejos al escritor y habla de sí misma en una deliberada confusión entre personaje y persona que afectan a Pedro Almodóvar:

- *Yo también soy viuda y no se puede imaginarse la soledad lo mala que es. Los días oscurísimos, las noches largas, así que mi hijo, que dirige este programa, me ha llamado para que venga a representarlo yo y al mismo tiempo estoy con él disfrutándolo porque él no tiene tiempo de ir a verme.*

La autoficción se ha llevado al pie de la letra. Por si fuera poco esa identificación entre mujer viuda y madre del director, en el diálogo con Nicolas Pierce, ella indica que en el prólogo del libro, advierte a los mal pensados que la novela no es autobiográfica. La respuesta del escritor es la que ha dado Almodóvar en múltiples ocasiones cuando le han preguntado sobre lo que hay de personal en sus películas: no son autobiográfica, “pero admito que hay cosas inspiradas en mi propia vida”.





Doña Paquita, la madre de Pedro Almodóvar, en el papel de entrevistadora en *Kika*.

## 4.2. El río

El río es un lugar que de forma indeterminada aparece en tres películas y en las tres tiene que ver con un recuerdo de la niñez. No conozco ninguna referencia extratextual al río como lugar de recuerdo en Almodóvar, pero el que en las tres aparezca como un locus amoenus nos está indicando algo relevante. Hay además algo extraño en la aparición de este lugar, porque en dos de ellos tiene que ver con la muerte y en la tercera con un suceso trágico. A pesar de ello, no deja de ser representado como un lugar idílico.

En *Todo sobre mi madre*, cuando Manuela (Cecilia Roth) acude al funeral de la hermana Rosa (Penélope Cruz) se encuentra a Lola (Toni Cantó), que fue el padre del hijo fallecido de Manuela y quien dejó embarazada a Rosa. Las palabras de Lola a Manuela son elocuentes:

*- Manuela, me estoy muriendo. Ven. Estoy despidiéndome de todo. Le robé a la Agrado para pagarme el viaje a Argentina. Quería ver por última vez el pueblo, el río, nuestra calle y me alegra también poder despedirme de ti [...].*

El regreso al pueblo y a la calle, que es donde está la casa y por tanto llena de referencias emocionales, parece lo normal. Pero la mención al río es, cuanto menos, particular y entendible desde una perspectiva exclusivamente en clave personal. Algo más explícito es en *La mala educación*.

Zahara (Gael García) le dice al padre Manolo (Manuel Giménez Cacho) que *Diario 16* está interesado en publicar un cuento de Ignacio. Mientras el sacerdote lee el texto que vemos en pantalla, un flashback nos introduce

en el relato. La voz de Ignacio niño nos guía en el relato: “Cada mes a los que formábamos el cuadro de honor, o sea, a los que conseguíamos las mejores notas, nos premiaban con un día entero en el campo. En esas ocasiones nos acompañaba nuestro profesor de literatura, el padre Manolo”. Esto se corresponde literalmente con la hoja que Zahara le ha entregado y que vemos en pantalla. El texto continúa con “Los días que hacía buen tiempo íbamos al río. Fue en uno de esos picnics, mientras mis compañeros [...]”. Pero el flashback nos muestra ya a los chicos bañándose en el río, mientras Ignacio canta *Moon river* y el padre Manolo toca la guitarra. El paisaje es idílico. La cámara lenta de los niños tirándose de cabeza al río o nadando con los reflejos del sol en el agua contribuyen enormemente a construir una escena de placidez y goce. La canción en su versión de Pedro José Sánchez Martínez no sigue la versión original de Mancini y Mercer y la letra cambia hacia algo más negativo: *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 tu lo encontraras*<sup>20</sup>.



Momento en el que Lola le dice a Manuela que desea, antes de morir, ver de nuevo el río en *Todo sobre mi madre*

---

<sup>20</sup> Esta es la letra de la versión original que difiere completamente con la interpretada por P. J. Sánchez Martínez:  
Moon river, wider than a mile/ I'm crossin' you in style some day, /Old dream maker, / You heartbreaker .../ Wherever you're goin', / I'm goin' your way./  
Two drifters, off to see the world / There's such a lot of world to see / We're after the same rainbow's end / Waitin' 'round the bend ... / My huckleberry friend, / Moon River, and me.



El río como lugar de deleite en *La mala educación*

En *Volver* el río también tiene importancia. Una vez que el padrastro de Paula (Yohana Cobo) ha muerto y descansa momentáneamente en el congelador del bar, Raimunda (Penelope Cruz) decide enterrarle en el campo. El lugar que escoge es junto a un río. Hacia el final de la película cuando vuelve toda la familia al pueblo, como van con tiempo, la madre (Carmen Maura) les propone a las hijas y nieta que pasen por el río: “porque no das un rodeo y pasamos por el río, hace tanto que no lo veo”. Al llegar cuenta recuerdos de cuando las hijas eran pequeñas: “aquí veníamos muchas veces de merienda, ¿te acuerdas Raimunda?”. Cuando madre e hijas se quedan solas. Raimunda le dice: “este era el lugar preferido de tu padre (...) era lo único que echaba de menos, el río”. Un cambio de plano nos lleva a una inscripción “FHT 1967-2006” escrita en un árbol en lo que constituye la lápida del difunto. La hija entiende lo que significa y exclama “me gusta que descansa aquí”.



*Volver*

### 4.3. La escritura

En las películas de Almodóvar abundan los personajes que son escritores. Él mismo ha manifestado que la escritura está integrada en su vida y que es una actividad que realiza de forma cotidiana: “Empecé a interesarme por la literatura muy pronto. A los ocho años, los curas del colegio me

dieron un premio por una composición sobre la Purísima Concepción. Desde entonces, he escrito casi todos los días de mi vida, pero me siento un escritor frustrado”<sup>21</sup>.

De todos los personajes que escriben en sus películas, el que más se aproxima a él es el de Leo Macías (Marisa Paredes) en *La flor de mi secreto*. En la investidura como doctor Honoris Causa por la Universidad de Castilla la Mancha, Almodóvar contó la siguiente anécdota: “Mi madre decidió para ayudarles y ayudar nuestra pequeña economía, montar un pequeño negocio de alfabetización. A pesar de mis nueve años, a mi me nombró maestro... El proyecto se componía de dos partes. Por un lado, lectura y escritura de cartas a domicilio; y, por otro, en calidad de maestro les daba clase a los mozos que trabajaban en el campo (...) Yo a veces vigilaba lo que mi madre leía y comprobaba con estupor que no coincidía con el contenido de la carta (...).

De vuelta a casa, yo le recriminaba por inventarse parte del contenido de las cartas. Mi madre se defendía diciéndome: ¡pero has visto la ilusión que le ha hecho a la abuela oír que su nieta se acordaba de ella!”<sup>22</sup>.

Esta pequeña historia la trasladó a uno de los diálogos entre Leo y Ángel (Juan Echanove). Ella le cuenta a él que su comienzo con la escritura comenzó cuando desde niña leía las cartas que les llegaban a las vecinas:

- *¿Y desde cuándo comenzó a escribir? –le pregunta Ángel.*  
- *Tendría unos 10 años. Por razones económicas mi familia emigró a Extremadura. Vivíamos en una calle de analfabetos. Las vecinas venían a casa y por unas pesetillas yo les escribía las cartas y les leía las que recibían. Desde entonces no he dejado de leer ni de escribir.*

Igualmente le pregunta por sus escritores favoritos y le responde que “mujeres sobre todo, aventureras, suicidas, dementes tipo Djuna Barnes, Jane Bowles, Dorothy Parker, Jane Reys, Flannery O’Connor, Virginia Woolf, Edith Wharton, Isak Dinesen, Janet Frame. Uno de esos artículos, Dolor y vida, trata de todas ellas, por eso lo he dicho de carrerilla, las tengo muy presentes”. En las *Conversaciones con Pedro Almodóvar*, de Frederic Strauss a la hora de hablar de la construcción del personaje de

---

<sup>21</sup> 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*, Ciudad Real: Universidad de Castilla La Mancha, p. 22.

<sup>22</sup> *Ibidem*, pp. 19-20.

Leo, señala que esta lista de escritoras que cita no es para convertirla en una intelectual, sino que lo que las une es su trabajo sobre las emociones, y de esta manera hace que resulte más auténtico. Más adelante esta autenticidad, la traslada del personaje de Leo a él mismo:

*“Cuanto más tiempo pasa, más concibo mi trabajo en ese sentido, como una exploración de lo más fuerte que hay en mí, de lo más auténtico. Para mí, el cine es más una manera de abrirme, de mostrarme tal como soy, mientras que en la vida real puedo ocultarme, aislarme, dar una imagen de mi mismo formada de muchas piezas. En el cine es donde debo ser tal como soy”<sup>23</sup>.*

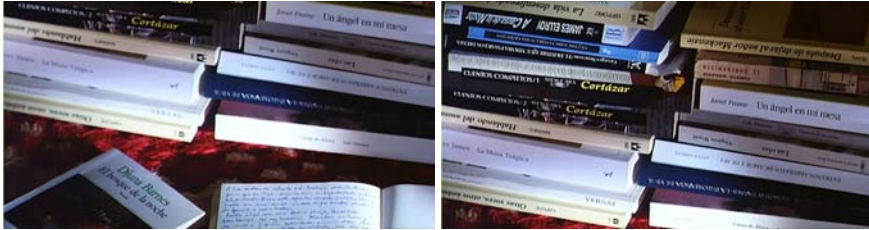
En una secuencia anterior vimos varias montañas de libros que Leo tenía en su estudio. Aunque algunos no se pueden reconocer si se ven los de Barry Gifford, *La vida desenfadada de Sailor y Lula*; Dorothy Parker, *La soledad de las parejas*; James Ellroy, *A causa de la noche*; Julio Cortazar, *Cuentos completos*; Jean Rhys, *Después de dejar al señor Mackenzie*; Alberto Moravia, *El conformista*; Janet Frame, *Un ángel en mi mesa*; Henry James, *La musa trágica*; Truman Capote, *Otras voces, otros ámbitos*; Virginia Woolf, *Las olas*; Anita Shreve, *Extraños arrebatos de amor y de ira*, Julian Barnes, *Hablando del asunto*; Djuna Barnes, *El bosque de la noche*; Juan José Millas, *Ella imagina*.

De todos ellos, solo cuatro se corresponden con las autoras citadas, el resto hemos de pensar que son otras lecturas de otros autores de referencia. No es casualidad que algunos de esos libros se hayan llevado al cine. Como el de Barry Gifford por David Lynch en *Corazón salvaje*; el de *Dorothy Parker* por George Cukor en *Ha nacido una estrella*; el de Alberto Moravia por Bertolucci en *El conformista*; o el de Janet Frame por Jane Campion en *Un ángel en mi mesa*. Y algunos de los otros autores se hayan hecho adaptaciones de otras de sus novelas como *La dalia negra* y *L.A. Confidential* de James Ellroy; *La heredera*, *Suspense*, *Las bostonianas*, *Una señorita rebelde*, *La habitación verde*, *Washington Square*, *Retrato de una dama*, *Las alas de la paloma*, todas de Henry James; o *A sangre fría* y *Desayuno con diamantes* de Truman Capote. Independientemente de los valores en sí mismos que tienen esos libros, parece que son la biblioteca de un director de cine, más que la de una escritora de novelas rosa.

---

<sup>23</sup> Strauss, Frederic (2001), *Conversaciones con Pedro Almodóvar*, Barcelona: Akal, p. 146.

Las citas de escritores, directores y pintores, principalmente, es una constante en la obras del director manchego y es uno de los recursos que utiliza para construir los personajes, a mitad de camino entre lo que piden para hacerlos verosímiles y lo que está en él.



Imágenes de los libros y anotaciones que hace Leo en *La flor de mi secreto*

#### 4.4. Solista del coro infantil

Aunque solo aparece en *La ley del deseo* y *La mala educación*, y formando una concatenación de ambas, la idea del cantor del coro infantil en el colegio religioso parece relevante en su obra.

En la primera de las ocasiones, Tina Quintero (Carmen Maura) pasa con su hija por delante del Instituto Ramiro de Maeztu, Serrano 127, en el que estudió de pequeña. Entonces deciden entrar en la capilla para subir al coro. La verja de entrada tiene un hueco, “no lo han reparado”, es su expresión, lo que les permite entrar y, sobre todo, comenzar un vínculo con el pasado. La siguiente expresión va por el mismo camino, “¡Cuántas pajas me habré hecho yo entre estos muros!”. Al entrar escuchan la música del órgano que toca el padre y no puede reprimir el cantar la canción –Oh Virgen, más pura / Que el nardo y la rosa,/ Madre más hermosa/ Que el fúlgido sol:/ Atiende a mi ruego / Y escucha a mi ruego /Y escucha mi canto,/ Y enjuga mi llanto/ De amargo dolor– y dirigirse al sacerdote. “De pequeña era la solista del coro. Es lo único que echo de menos de esa época”. El cura le dice que le recuerda mucho a un antiguo alumno que también cantaba en el coro. La respuesta resuelve las dudas: “Padre Constantino, soy yo”. En ese momento deja de tocar el órgano sorprendido “¿Tú? No puede ser”. “Sí puede ser” le responde Tina. “Has cambiado mucho”, recordemos que ahora es una mujer. Pero ella le responde de una manera muy elocuente, “no crea, en lo esencial sigo siendo la misma”. Más adelante, le dice que “en mi vida sólo hubo dos hombres, uno fue usted, mi director espiritual, y el otro era mi padre”.

Finalmente Tina le dice que le gustaría *Volver* a cantar en el coro, pero el padre Constantino le dice que en esa iglesia no, que Dios está en todas las iglesias. Pero ella le replica diciéndole que sus recuerdos están ahí. El sacerdote le indica que huya de sus recuerdos como él hizo, y ella zanja la conversación diciendo que no quiere olvidar, porque los recuerdos son lo único que le quedan.



Momento en el que Tina canta "Oh Virgen más pura" en *La ley del deseo*

En *La mala educación* el vínculo con el niño cantor en el coro del colegio es más fuerte y explícita. El día de la fiesta del Padre Director, después de jugar un partido de fútbol, se celebra la misa en el que Ignacio es la voz principal del coro. Ya antes le habíamos visto cantar en la escena del río. Pero ahora se incide en la idea del canto religioso y en la relación entre el padre que fuerza a Ignacio y el enamoramiento de Ignacio y Enrique, su compañero de colegio. Después de la misa, antes de que hayan terminado de comer, el padre José va a buscar al comedor a Ignacio para que éste cante en el refectorio para el padre Manolo delante de todos los sacerdotes.

De nuevo el texto no aporta una información directa sobre el vínculo que esta reiteración puede tener con el autor. Que en dos ocasiones un personaje adulto cuente que de niño fue cantante del coro en el colegio no establece una lectura respecto a un hecho personal de Almodóvar. Sin embargo, de nuevo, de forma extratextual el director ha contado que de pequeño fue cantante en el colegio: "De niño era el solista del coro, tenía una voz blanquísima, que se quebró a los doce años. Después nada ha vuelto a ser lo mismo"<sup>24</sup>. Ahora sí tenemos un sólido dato para establecer que ahí hay un nexo entre la ficción y la realidad.

---

<sup>24</sup> 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*, Ciudad Real: Universidad de Castilla La Mancha, p. 22.





Niños cantantes del coro en *La mala educación*

No obstante no hay que seguir más allá de los datos que tenemos. Las elucubraciones pueden dar para todo tipo de tonterías. En la Wikipedia, por ejemplo, se establece la siguiente y curiosa interpretación: En *La mala educación* el personaje del director de cine (Enrique Goded), interpretado por Fele Martínez, tiene un enfoque pseudobiográfico, lo que hace suponer que se trata de una interpretación del mismo Almodóvar. El personaje de Juan, interpretado por Gael García Bernal, se referiría a algún actor que apareció en las primeras películas de Almodóvar, según se explica al final de la película. En *La visita*, que sirve de base a *La mala educación*, el personaje del sacerdote es interpretado por Daniel Giménez Cacho. El parecido físico de este personaje en la película y el de Eusebio Poncela, quien actuó en *La ley del deseo*, hace suponer que el argumento de *La mala educación* es en realidad la dramatización de una relación entre éste y Almodóvar. En el final de *La mala educación* se refiere que el personaje de Juan representa en realidad a un actor que luego actuó en televisión, lo cual cuadraría con Imanol Arias, que actuó en *Laberinto de pasiones* y luego desarrolló parte de su carrera en la pantalla chica”<sup>25</sup>.

En *La mala educación* no se especifica que dicho autor apareciera en las primeras películas de Almodóvar, sino que ese personaje de ficción se convirtió en un galán de moda, que su reinado duró una década y que actualmente trabaja exclusivamente en series de televisión. Quizá sea necesario recordar que la televisión es un medio al que Almodóvar ha dedicado bastantes palabras nada elogiosas, lo que nos lleva a que Ángel Andrade en realidad fracasó como actor. Sería también conveniente recordar que además de *La ley del deseo*, Imanol Arias trabajó de nuevo con Almodóvar 13 años después en *La flor de mi secreto*. Sobre la relación entre Eusebio Poncela y Daniel Giménez Cacho a partir de su parecido físico, y deducir que es la evidencia de una relación entre el actor y el director, creo que no merece la pena comentarlo, pero sí insistir

<sup>25</sup> [http://es.wikipedia.org/wiki/Pedro\\_Almod%C3%B3var](http://es.wikipedia.org/wiki/Pedro_Almod%C3%B3var) [30/10/2013].



en que una autobiografía audiovisual se construye con evidencias no con fantasías. Como ya hemos señalado, la autoficción es otra cosa, porque nunca pierde de vista al autor, al narrador y al personaje, a pesar de que se delegue, se pongan intermediarios o construyan álter egos, incluso más allá de la transparencia u opacidad con la que se quiera construir un relato que habla de la identidad y del mundo del autor.





# Cuatro películas

**Por Gustavo Martín Garzo**

## 1. La muerte de un lagarto (¿Qué hecho yo para merecer esto?)

Uno de los momentos más delicados del cine de Almodóvar es la escena de su película *¿Qué he hecho... para merecer esto?* en que Carmen Maura lleva a su hijo al dentista pedófilo. El dentista es interpretado por un lujurioso Javier Gurruchaga al que la proximidad del niño le hace realizar todo tipo de gestos obscenos. Carmen Maura no parece darle importancia, ya que su hijo ha decidido quedarse a vivir con el dentista. En el cine de Almodóvar son frecuentes las escenas que se sitúan en el límite de lo tolerable. Digo en el límite porque el humor siempre acude en nuestra ayuda para librarnos de la tentación de juzgarlas con severidad. El cine de Almodóvar reclama un espectador cómplice, una mirada que no juzgue o que no lo haga al menos demasiado pronto, que sepa esperar. La violación de Verónica Forqué en *Kika*, por el bruto que se escapa de la cárcel; el secuestro de Victoria Abril, en *Átame*; o el misterioso embarazo de Leonor Watling en *Hable con ella*, son algunas de estas escenas peligrosas. Hay en ellas una voluntad transgresora que sin duda tiene que ver con la estética de la transición, cuando la pesada carga del franquismo, con sus hipócritas consignas y sus turbias leyes morales, debían ser cuestionada para dar paso a un país nuevo, más abierto y libre. Sin embargo Almodóvar nunca había llegado tan lejos, ni llegará después, como en la escena de esta película, ya que su protagonista es un niño.

Muchas veces se le ha reprochado al cineasta la aparente ligereza con que juega con temas tan delicados como la violación o el estupro, y recuerdo más de una polémica con intelectuales de prestigio por este motivo. Pero ¿de verdad se trata de una actitud caprichosa e irresponsable, de un juego de dudoso gusto con el que trata de escandalizar a las almas cándidas, suponiendo que quede alguna? Nada más ajeno a Pedro Almodóvar que el escándalo. De hecho, sus comedias podrían verlas perfectamente los niños, aunque, como es lógico, no las entendieran bien. Todas ellas son igualmente candorosas, todas hablan del gozo de vivir. Su marcado carácter sexual tampoco sería un obstáculo para una sesión infantil, porque Almodóvar hace del sexo en sus comedias un espacio de inocencia, un don de la vida ajeno al pecado.

Y en efecto, el niño de *¿Que he hecho yo para merecer esto?* no parece sufrir ningún trauma por acudir a la consulta del dentista e irse luego a vivir con él. Lo elige libremente, dueño de una madurez que recuerda la de

esos niños de las novelas de Dickens que se veían obligados a sobrevivir en un mundo de adultos. Los personajes de Almodóvar son traídos y llevados por fuerzas que no comprenden y que se ven obligados a aceptar. Son como los personajes de aquellas películas mudas llenas de caídas y carreras que hacían nuestras delicias de niños. Claro, pensamos, les pasa eso porque nadie es dueño de su vida. Y al reírnos de sus torpezas nos reímos de nosotros mismos, lo que resulta bastante saludable, por cierto. Es como si Almodóvar no filmara en sus comedias lo que sucede en la vida real sino nuestras fantasías, aquellas que necesitarían para realizarse un espacio de inocencia que raras veces existe en la vida de todos los días. Y sus personajes se comportan como si pensarán que basta con desear algo para conseguirlo. Esa inadecuación que hay entre su inocencia y la mezquina realidad en la que tienen que vivir es la que nos divierte. Se alimentan de los frutos del árbol de la vida, aún no han probado los frutos del árbol del bien y del mal.

Pero en las comedias de Almodóvar hablar de fantasías es hablar de un mundo sin culpa, mas también sin daño. La escena de la violación de *Kika* carece de violencia. Todo sucede porque el chico lleva mucho tiempo sin follar, porque ha estado en la cárcel, y se lanza sobre una compresiva Verónica Forqué que todo lo que pide, un poco harta de su potencia, es que termine de una vez porque tiene otras cosas que hacer. El secuestro de *Átame* es, en realidad, un hermoso *pas a deux*, en que cada uno aprende a mirarse en el cuerpo del otro; la oscura historia del enfermero de *Hable con ella* es la historia de como alcanzar esa vida dormida que hay en cada uno de nosotros. Y hasta el dentista de *¿Qué he hecho yo para merecer esto?* resulta al final menos peligroso y más aburrido de lo que él mismo se cree y muy pronto el niño se cansa de él y regresa con su madre. No hay heridas, nadie queda dañado, o si es así, todos enseguida recuperan la alegría y siguen adelante con sus locuras. Es más, se vuelven más hermosos y libres, como si hubieran comprendido que la vida no está hecha para ser comprendida y que lo importante no es tanto que se cumplan nuestros deseos como no dejar de desear.

*¿Qué he hecho... para merecer esto?* es una de las películas más celebradas de Pedro Almodóvar. En cierta forma, es un homenaje a ese cine neorrealista que tanto ama. Cuenta la vida de un pobre ama de casa y su lucha para salir adelante con su familia: dos hijos, una madre que solo sueña con *Volver* a su pueblo, un esposo que la desprecia y es incapaz de satisfacerla. El personaje interpretado admirablemente por Carmen Maura bien podría representar a todas esas mujeres españolas que se han pasado la vida fregando suelos y cazuelas, cambiando pañales,

llevando niños al colegio y atendiendo a maridos que las trataban como si fueran sus sirvientes. Mujeres profundamente insatisfechas, agobiadas por el trabajo y las preocupaciones, que nunca pudieron tener la vida que hubieran deseado. Pero *¿Qué he hecho yo para merecer esto?* es mucho más que un retrato de la mujer española de los últimos años del franquismo y los primeros de la transición. El problema del cine de Almodóvar es tratar de verlo como si fuera un cine realista, lo que en absoluto es. De hecho, sus películas están llenas de extravagancias y de personajes y situaciones inverosímiles. Almodóvar hace con ese cine casposo que se proyectó en este país durante el franquismo, y que aspiraba a reflejar la realidad del momento, lo que Tarantino con las películas de serie B: transformarle en lo que debió ser: algo hondo, desatinado y lleno de belleza. En lo que la vida es de verdad.

Esta es la razón por la que en la sencilla trama de esta película, que sigue en apariencia las pautas del realismo, se cuecen fragmentos que parecen pertenecer más al mundo abierto de la fábula y el mito. Y así veremos desfilar en ella a una abuela con un lagarto que guarda la memoria de su infancia en el pueblo; una niña que tiene el poder de detener el ascensor con su pensamiento; una vecina prostituta que hace de su casa la alocada alcoba de Sherezade; un niño misterioso que tiene como los fakires el poder de jugar con clavos, sables y fuego sin que su cuerpo quede dañado; y un adolescente que vende droga sin dejar de ser candoroso y fiel. Todos son supervivientes. En unos casos, como la abuela, de un mundo perdido; en otros, como Carmen Maura y Verónica Forqué (la prostituta), de sus propios sueños sin cumplir. Y en todos ellos hay un oculto candor que hace que tengamos que amarles, no importa lo que lleguen a hacer. Esto pasa siempre con Almodóvar: en su cine nada es lo que parece, cada personaje tienen un doble escondido, que es siempre mejor que él. El chico que vende drogas es, en realidad, un mercader de especias, pues va dejando un rastro de luz que permitirá a su abuela regresar al pueblo; el pequeño que se prostituye, es como uno de esos niños que pueblan las novelas de Dickens en los que siempre hay una oculta nobleza que nada puede corromper, una nobleza que proviene del amor que sus madres muertas supieron darles. La abuela es una naúfraga que, como Robinson Crusoe, ha salvado cuatro enseres del naufragio y solo sueña con regresar al mundo al que pertenece con sus troncos, sus magdalenas y sus estampas. Y Carmen Maura una heroína como las doncellas guerreras de los romances que tenían que abrirse paso a base de mandobles en un mundo de machos dominadores.

Ninguno merece lo que le pasa, todos buscan otra cosa. Las extravagancias que tanto abundan en las películas de Almodóvar tienen que ver con la

incapacidad de sus personajes para aceptar una vida no marcada por lo excepcional. En eso radica su radical inocencia, en su incapacidad para separarse de su propia verdad. Por eso en esta película hay un lagarto y una niña que tiene poderes. Ninguno de los dos tiene cabida en una película realista. El lagarto representa la pervivencia del paraíso; la niña, la reivindicación de la magia. Y es cierto que el lagarto muere, pero también que, a través de la niña maga, Almodóvar nos dice que el paraíso está en el mundo, aunque tantas veces no encontremos la puerta que nos lleva a él. Por eso es necesaria la magia, porque habla de la vida de nuestros deseos.

En la mística iraní se piensa que el nacimiento de cada hombre está presidido por un ángel llamado Daena, que tiene la forma de una niña bellísima. El rostro de ese ángel no permanece inalterable a lo largo de la vida sino que se va transformando imperceptiblemente con cada uno de nuestros gestos, palabras o pensamientos. De forma que al final de la vida, cuando nos encontramos por fin con él, se ha transformado en un ser bellísimo o en una criatura monstruosa según han sido nuestros actos. Me atrevo a decir que el rostro secreto de Carmen Maura es el de la niña que detiene los ascensores con su pensamiento. Por eso están juntas en la escena en que cambian la decoración de la casa, lo que simboliza el comienzo de una nueva vida. Carmen Maura ha encontrado por fin un lugar donde encontrarse con su ángel secreto: un lugar sin miedo.

## 2. El regreso de Tarzán (*Entre tinieblas*)

El tigre que esconden las monjas en *Entre tinieblas* viene del mismo mundo que el lagarto de *¿Qué hecho yo para merecer esto?* Ambos simbolizan el paraíso perdido, ese lugar de nuestras fantasías donde se cumplen todos los deseos. Sor Vicio (Carmen Maura) no sólo cuida de ese tigre, al que llama el Niño, sino que también la veremos con una gallina en los brazos y, un poco más adelante, rodeada de pájaros en su celda. Dentro del convento hay una huerta y un jardín. El convento de las Redentoras es en realidad un jardín cerrado, una ínsula extraña en medio de la gran urbe de Madrid. Remite al *hortus conclusus* (huerto cerrado) medieval, que es el lugar donde se citan los amantes. Pero el convento de las Redentoras no sirve para cobijar el amor, aunque luego veamos que también a su manera lo hace, sino para recoger los despojos del amor, los restos de ese naufragio que tantas veces es la vida. Hay un momento en que la madre superiora (Julieta Serrano) al ver el abandono en que se encuentra



su convento evoca cuando lo conoció lleno de asesinas, drogadictas y prostitutas. Y recuerda ese tiempo como el más glorioso de su vida, pues la misión de las Redentoras es recoger a las mujeres descarriadas porque ellas son la imagen más cierta de ese dios oculto que se confunde con la vitalidad dañada. Tal es la promesa oscura de la droga en todas las películas de Almodóvar: tiene el valor de un filtro mágico que promete a quien lo toma restaurar ese daño y *Volver* a empezar.

*Entre tinieblas* es una película plagada de pequeños y luminosos hallazgos. Una comedia divertida, llena de locura y encanto, que sin embargo termina con un grito desgarrador. Todo se desmorona al final de la historia, como si no existiera redención posible para las almas perdidas. Yolanda, la mujer que se refugia en el convento, termina traicionando el amor de la superiora, a quien momentos antes hemos visto llevar a la policía a la celda donde se esconde una muchacha que ha venido a pedirla ayuda. Y la marquesa retira su ayuda a la comunidad. Todos, en suma, se traicionan.

El dios de las monjas de Almodóvar es Eros, el dios del deseo. Por eso se interesa por las almas perdidas, porque la ruina de estas almas proviene de no querer renunciar al contacto con ese dios. Almodóvar es diestro en mezclar las cosas: mezcla los sexos, los géneros, las historias, el humor y la tragedia, el realismo y la fábula, lo alto y lo bajo, el placer y el dolor. Aun más, se mueve entre esas contradicciones como pez en el agua. Un poeta israelí dijo que donde tenemos razón no creen las flores y se diría que el convento de las madres Redentoras es ese lugar donde dejamos de tener razón. Por eso se llena de cosas inesperadas: monjas que escriben a escondidas novelas románticas, que se inyectan heroína sin perder la inocencia, que tienen misteriosas visiones, que han creado su pequeña arca de Noé. Puede que sea una de las películas más disparatadas de Almodóvar y sin embargo se sostiene graciosamente en el aire como uno de esos castillos que aparecen en las novelas de caballería y en los que rigen unas leyes que nada tienen que ver con las del mundo ordinario. Es difícil contar lo que pasa entre los muros de ese convento, que viene a ser algo así como el reverso de la modernidad. “He construido castillos en el aire tan hermosos que me conformo con sus ruinas”, escribió Jules Renard en su diario. Y eso hacen las monjas de *Entre tinieblas*, conformarse con las ruinas de los castillos que han levantado en su imaginación.

El convento entero es un muestrario de ruinas; de hecho, se está cayendo a pedazos y las mismas monjas parecen los despojos de esas otras que fueron antes de ingresar en la orden. Recuerdan a esos seres inocentes

que tras las catástrofes se las arreglan para encontrar un lugar donde cocinar y dormir, pues la vida tiene que continuar. Almodóvar podría haber filmado una escena en que se comieran el libro de las oraciones, como hace Chaplin con la bota en *La quimera del oro*, sin que esto nos pareciera extraño. Almodóvar siempre mima a sus personajes, de forma que hasta los más mezquinos, como la marquesa, nos resultan gracioso y divertidos. Todos están tocados por alguna forma de locura, tal vez porque no saben renunciar a lo que desean.

*Entre tinieblas* remite a las películas de monjas que se hicieron en el franquismo como exaltación del nacional catolicismo. Claro que Almodóvar da la vuelta al género y transforma a sus monjas en unos seres singulares que tienen visiones, se drogan, cuidan animales, y se ocupan de las mujeres descarriadas. Su mismos nombres, sor Vicio, sor Rata de las Cloacas, sor víbora, sor Corrupción, da idea de la voluntad transgresora del director manchego. Pero no se trata de un ajuste de cuentas, ni siquiera de una parodia inmisericorde. Todo parece deberse a una pregunta bastante sensata. En un mundo como el nuestro ¿tiene sentido que un grupo de mujeres se refugien en un convento para vivir ajenas a cuanto les rodea? Seguramente no, y eso es lo que las hace interesantes a los ojos de Almodóvar, siempre atento a todo de lo que vive en los márgenes de nuestro mundo: drogadictos, transexuales, mujeres malcasadas, prostitutas y ladrones. Almodóvar ama los personajes marginados porque ve en ellos la verdadera imagen de lo que somos. Seres insatisfechos, que nunca estamos contentos con lo que tenemos y somos y que siempre andamos perdidos por los laberintos del mundo y de nuestras propias pasiones. Almodóvar se encuentra en su salsa con estas monjas bastante tocadas que parecen flotar entre este mundo nuestro y otro perdido que buscan sin encontrar: un cielo que no existe. ¿Pero no decía fray Angélico que el pintor debía permanecer con un ojo atento a lo que pasa en el mundo y el otro atento a lo que pasa en el cielo? El cielo de Almodóvar no es el cielo de los santos sino el de los pecadores. Un lugar en que deseo y realidad, sexo y amor, razón y locura se confunden. Las monjas de *Entre tinieblas* recuerdan los frailes que seguían a san Francisco en *Francesco, juglar de Dios*, la inolvidable película en la que Rossellini contó la vida del santo de Asís. Monjas y frailes son, en ambas películas, igual de adorables, igual de inocentes. No saben lo que se puede hacer y lo que no, viven en el reino de la posibilidad, como les pasa a los niños. León Tolstoi cuenta una historia acerca de un obispo ortodoxo que va a inspeccionar unos conventos que están a lo largo de la costa ática. En uno de ellos encuentra a unos monjes tan ignorantes que no saben ni el Padre Nuestro. Se queda con ellos unos

días y, pacientemente, se lo enseña. Vuelve a su barca, pero a algunas leguas de la costa ¿qué ve? A tres monjes que llegan corriendo sobre las aguas. “Discúlpenos, le dicen los monjes apurados, pero ya hemos olvidado la plegaria que nos enseñó”. “Saben lo suficiente tal como son”, respondió el obispo sin dudar. Y eso sentimos cuando termina *Entre tinieblas* y abandonamos la sala, que el mejor regalo que nos pueden hacer estas monjas es seguir siendo como son. Hay un instante en la película en que una de las monjas lee un texto sobre el peligro de los besos. Se trata de una lectura ejemplar para advertir a las jovencitas sobre el riesgo que corren si se dejan llevar por sus propios deseos antes de estar convenientemente casadas. Pedro Almodóvar transforma la escena en un homenaje a todos los besos no dados que hay en cada una de nuestras vidas. En realidad es una canción más en una película llena de canciones. Porque en *Entre tinieblas* no se deja de cantar. Las monjas cantan en la capilla cuando están rezando, se cantan la una a la otra en sus celdas cuando quieren decirse algo que no saben explicar. Y cantan, sobre todo, en la fiesta última, cuando despiden a su superiora. Las canciones son para Almodóvar ese trato con lo ausente, el deseo de ofrecer lo que tal vez no puede existir. Su misión es hacer que la vida sea soportable, crear vínculos de encantamiento y felicidad con el mundo. Eso es lo que significa la canción de Yolanda durante la fiesta. Todas las monjas la escuchan embelesadas y gracias a ella, como pasa con la escena del baile en *La Cenicienta*, acceden a un lugar nuevo donde por fin pueden mostrarse como son en realidad. El cielo para Almodóvar es una canción. Las canciones representan para él el tiempo de lo vivido, de la experiencia única. El tiempo de las emociones, de la comunicación con el vasto campo de la verdad. En la Grecia antigua había caminos que desembocaban de repente en lo que llamaban el “prado de Aletheia”: el lugar de la verdad. Las canciones, en la películas de Almodóvar, nos llevan a lugares transfigurados donde no cabe la ocultación. Pero antes he dicho que el final de la película es desolador, y no es enteramente cierto. Una de las monjas se compromete con el cura y deciden formar una familia, y llevarse con ellos el tigre; otra, se irá con sus animales a un nuevo convento; y otra más, decide viajar al continente africano. África es una presencia constante en la película, pues la hija de la marquesa se ha ido allí de misionera. Una última carta nos revela que se ha fugado con un cazador y que, tras un tiempo de dicha, los caníbales se han comido a los dos. Pero antes tuvieron un niño, un niño que abandonado a su suerte ha sido cuidado por los monjes. La película se cierra con la fotografía de este niño, acompañado de un chimpancé. El pequeño Tarzán simboliza el regreso a un estado de inocencia donde deseo y realidad se confunden; en definitiva, la promesa de una nueva vida. Una

vida que ya no reclamará el interior triste de un convento para cumplirse sino la oscura y misteriosa selva: el reino del deseo.

### 3. El amor herido (*La ley del deseo*)

Hay un momento, al final de *La ley del deseo*, en que Pablo (Eusebio Poncela) conduce desolado su coche, huyendo de su amante (Antonio Banderas). Acaba de descubrir su crimen y, en un primer plano muy corto, vemos correr una lágrima por su mejilla. No vemos sus ojos, cubiertos por unas gafas de sol, sino que vemos surgir esa lágrima de la negrura del cristal. Una gota luminosa surgiendo de un fondo de oscuridad, en esa imagen está contenida la película. Pocas veces han convivido de una manera tan transparente y honda la oscuridad y la luz, la vida y la muerte como en esta película, sin duda alguna una de las cumbres del cine de su autor.

*La ley del deseo* es un melodrama hondo y desgarrador, que habla de la pasión amorosa, de su vitalidad y de sus locas promesas, pero también de su poder destructor, del daño que puede llegar a causar en quienes la padecen. Son las dos acepciones que la palabra pasión tiene en nuestro idioma. La pasión entendida como acción de padecer y como apetito o afición vehemente a algo. *La ley del deseo* narra la locura que despierta en Antonio (Antonio Banderas) su encuentro con Pablo (Eusebio Poncela), que a su vez se verá arrastrado de manera no menos incontenible por esa locura; pero también, y tal vez sobre todo, el calvario que tendrán que recorrer los dos por su causa. La alusión al calvario está plenamente justificada si pensamos en el último plano de la película, en que Pablo (Eusebio Poncela) abraza el cuerpo desnudo de su amante, junto a un altar lleno de velas e imágenes de santos, dando forma a una piedad semejante a aquella que en la cultura cristiana representa a María abrazando el cuerpo de su hijo muerto. Una piedad no es otra cosa que un cuerpo vivo abrazando a uno muerto, negándose a renunciar a él, a perderle para siempre, y es justo eso lo que vemos en ese momento.

Pero antes de llegar a esta escena hemos visto otros cuerpos abrazándose. Hemos visto a Pablo, un director de éxito, pasar de unos amantes a otros, sin que esto le afecte ni le distraiga de su verdadero interés: escribir y hacer cine. Incluso le hemos visto dictar a sus amantes las cartas que deben escribirle, como si estos carecieran de realidad y se confundieran con los personajes que pueblan sus obras. Todo cambia cuando Antonio, un chico vehemente e inmaduro, se cruza en su vida una noche. Antonio

no se conforma con ser uno más en la lista de amantes de Pablo, quiere ser el único en esa lista. Él es uno de esos brutos inocentes que tanto aparecen en las películas de Almodóvar, y que simbolizan lo que Freud llamó la primacía del principio del placer sobre el de la realidad. En efecto, Antonio cuando quiere algo se limita a tomarlo, como hacen los animales. Es un personaje que se repite, incluso con el mismo actor, en *Átame*. También en esta película el ladronzuelo se enamora obsesivamente, en este caso de una chica (Victoria Abril), y como pasa en *La ley del deseo* no parará de perseguirla hasta conseguir su amor. Es difícil resistirse al hechizo de estos personajes tan primarios como candorosos, que no es otro que el hechizo de la inocencia. Pero *Átame* es, en el fondo, una comedia y tiene un final feliz, como corresponde al género; mientras que *La ley del deseo* es un melodrama y lo tiene desgraciado.

Pero volvamos a esta última. La irrupción de Antonio en la vida de Pablo marca un cambio en su vida, ya que pasará de ser el dominador al dominado. Hasta ese instante era él quien marcaba el tiempo y los modos de la pasión; pero a partir de su encuentro con Antonio perderá por completo ese privilegio. Pablo se siente, primero, atraído por la desbordante vitalidad de su nuevo amigo; luego, acosado por ella; y, más tarde, horrorizado por lo que provoca. Antonio mata a un antiguo amante de Pablo, enfebrecido por los celos, y, ajeno al mal que ha causado, *Volverá* a reunirse con Pablo, en un final tan hermoso como desolador bajo el reinado de Eros, el dios del deseo.

Eros, el dios primordial responsable de la atracción sexual, el amor y el sexo, fue concebido por Poros (la abundancia) y Penia (la pobreza) en el cumpleaños de Afrodita. Por haber sido concebido en casa de la diosa, Eros participa de los juegos y locuras de su anfitriona; pero también, en recuerdo de su madre, se reviste de pobreza y vaga desamparado por las calles. Son los dos aspectos del amor: el amor pasión que sabe lo que quiere y no duda en hacer lo que sea para conseguirlo, y el amor solitario e inconsolable que no encuentra alivio a su padecimiento. El amor triunfante y el amor herido.

*La ley del deseo* habla de los dos tipos de amor, pero sobre todo del segundo: del amor herido. No importan la aparente seguridad de Antonio, ni la frialdad de Pablo, en realidad ambos viven en el mundo del deseo, cuyas leyes sólo cabe obedecer. La escena final es la prueba de todo esto. Su deseo les lleva a un estado de máxima pobreza, de extremo abandono, en el que se descubren solos y abandonados, como si fueran los últimos habitantes de la tierra. Es entonces cuando surge el amor,

como el fruto más secreto del jardín de la pasión. Enternece la ceguera de Antonio, su demanda de amor, y enternece ver a Pablo dejándose arrastrar por la ternura inesperada que encuentra en el corazón mismo del dolor. Freud habló del afuera como aquello que no es la persona en sí misma pero que fundará su ser, como la madre funda el del niño. Lo Otro habita ese afuera. En la última escena de amor cada uno vuelve su rostro hacia el otro, hasta parecer un sola figura y su reflejo en el espejo. Son como Narciso contemplando su rostro en las aguas del lago. Ese reflejo es lo otro absoluto lo que ninguno podrá poseer. En realidad, todos los amantes de Almodóvar son así. Necesitan llegar a ese límite a partir del cual ya no es posible *Volver*. Sólo entonces su desnudez es completa y están preparados para el amor.

Pero en *La ley del deseo* hay otra historia no es posible dejar de lado. Se trata de la historia de Carmen Maura. Es la hermana de Pablo y se ha cambiado de sexo para ser una mujer. En las películas de Almodóvar son frecuentes estas tramas paralelas, que funcionan como espejos, o cámaras de ecos, de la principal. Carmen le revela el amor incestuoso con su padre a Pablo cuando este, a consecuencia del accidente que ha tenido al huir de Antonio, ha perdido la memoria y se encuentra en el hospital. Una persona sin memoria es una criatura inocente, alguien que no sabe juzgar. Y Carmen no quiere que su hermano la condene, porque es la criatura más herida de la historia. Pablo al menos conocerá el amor, lo que a ella no le pasa. Tiene, en contrapartida, una niña a su lado que hace de guía. Reza con ella, hablan, confía en su amor. Almodóvar es muy aficionado a introducir en sus películas estos niños inocentes y sabios a la vez. Niños que parecen tener la ciencia infusa y que terminan llevando de la mano a los adultos por los caminos procelosos de la vida, como si fueran ellos los encargados de protegerlos. Y esta niña es así: una niña maga. Alguien que tiene el poder de hacerse escuchar

*La ley del deseo* es un canto a la belleza del cuerpo masculino, pero también a su oculta feminidad. Así son los cuerpos que pueblan las películas de Almodóvar: cuerpos heridos, masculinos y femeninos a la vez. Cuerpos que descubren que en ellos un sexo distinto que es fuente de fascinación y conflictos. Cuerpos que hablan, que dicen cosas de las que no son dueños, que buscan a alguien que las quieran escuchar. La obra de Pedro Almodóvar habla de la esencial androginia del ser humano. Hombres y mujeres, nos dice, guardan en su interior un cuerpo atado, un cuerpo con un sexo distinto al suyo que sufre porque no le dejan aparecer. A las mujeres les recuerda a esos muchachos que no pueden dejar de ser en sus sueños; a los hombres, a esas hermanas que, al llegar la noche, se ponen a gemir o a cantar en su lecho.

*La ley del deseo* termina ante un altar lleno de estampas. ¿Está santa Clara en ellas? Santa Clara era una muchacha noble que llevada por la devoción al santo de Asís lo abandonó todo para seguirle. Y cuentan que sólo vivía para imitarle y añorar su compañía, pero que Francesco apenas la iba a visitar. Y por fin, una vez quedaron en una casa situada en una colina. Nadie supo qué hicieron ni de lo que hablaron esa noche, pero todos los que andaban por los alrededores vieron un resplandor y, al acercarse, supieron que lo que ardía era la casa en que Francesco y santa Clara estaban juntos. Una casa de llamas ¿no es eso lo que vemos también nosotros en la escena final de *La ley del deseo*? Antonio ha conseguido que les dejen una hora más (es lo que Desdémona le pide a Otelio cuando descubre que la va a matar: “No me mates esta noche, mátame mañana“ Y escuchamos una de esas canciones a las que Almodóvar es tan aficionado. Una canción que lejos de acompañar la escena, brota de los labios mismos de sus protagonistas, como si esa fuera la primera vez que se escuchara en el mundo. Abajo, en la calle, policías y amigos se quedan contemplando las ventanas del piso en el que Pablo y Antonio están juntos. No saben qué está pasando allí, pero vemos sus rostros bañados por una luz misteriosa que, naciendo de la casa en llamas donde ellos consuman su amor, se extiende entonces por la calle transfigurada.

#### 4. El chico del autobús (*Carne trémula*)

*Carne trémula* comienza y termina con un parto y el nacimiento de un niño. En la primera escena, una prostituta (una jovencísima Penélope Cruz) abandona precipitadamente la pensión donde vive y recibe a sus clientes, acompañada de su bondadosa matrona, porque está a punto de parir. No pasa ningún taxi y se ven obligadas a parar un autobús urbano, que será donde nazca el niño ante la perplejidad y el nerviosismo de su conductor. La cámara se aparta y vemos el autobús bajo una guirnalda de luces de colores que representan la estrella de la Navidad, mientras se leen los títulos de crédito de la película. La noticia aparece en los periódicos y el recién nacido es apadrinado por el alcalde Madrid, al tiempo que el gerente de la compañía de Autobuses Urbanos le entrega un bono vitalicio para que pueda desplazarse por la ciudad en autobús siempre que quiera.

Víctor, así se llama el niño que nace, es como uno de esos niños de los cuentos que viene al mundo con un don. El don de que todos se tengan que rendir ante su misteriosa inocencia. Pasan veinte años y el niño se

convierte en un atractivo joven que puede montarse en los autobuses sin pagar, se gana la confianza de los niños, y al que las mujeres no pueden negarle lo que les pide, pero que sin querer precipita una desgracia tras otra y termina en la cárcel como si hubiera pedido sus facultades más decisivas y entrado en la zona negativa, como les pasaba a los Cuatro Fantásticos.

Víctor es uno de esos héroes obstinados que con tanta frecuencia pueblan las películas de Pedro Almodóvar. Seres que se entregan a sus deseos con la vehemencia del que no sabe esperar, porque para ellos solo existe el presente. “Se feliz un instante, escribe Omar Khayyam, ese instante es la vida”. Los héroes de Almodóvar no dudan cuando tienen que atrapar la felicidad de ese instante, pero esto les vuelve peligrosos para los demás, y suelen provocar todo tipo de desgracias que sin embargo no buscan, pues nada les resulta más ajeno que la muerte. “La gente como tú y como yo, le escribe a Víctor en su última carta Ángela (Ángela Molina), no hemos nacido para matar. Podemos herir a los demás, diría incluso que poseemos un don especial para ello. Pero matarlos no”.

Y esto sucederá en *Carne trémula*, donde la obstinación de Víctor provocará un sin fin de desgracias. Víctor pertenece al grupo de los héroes obstinados tan presentes en el cine de Almodóvar. Seres obstinados e inmaduros, incapaces de renunciar a sus deseos. Habitantes del reino oscuro y bello del amor humano. Seres que nos conmueven y enamoran porque, en el fondo, son el símbolo de todo lo que nosotros hubiéramos querido ser y no somos, que parecen hechos solo para el amor, que han recibido el don de una vitalidad sin fin. Pero no hay don sin castigo, y su castigo es que no saben fingir. ¿Y por qué esto es un castigo? Porque en un mundo que se sostiene por la mentira, no hay lugar para ellos. No sentir la necesidad de ocultar, estar desnudo y no avergonzarse de ello son características del cuerpo paradisiaco. El cuerpo de los amantes cuando por fin están solos y solo desean desnudarse el uno al otro.

Víctor termina en la cárcel, y vemos como se entrena febrilmente en su celda. Todo nos hace pensar que está preparándose para su venganza, pero en realidad se prepara para otra cosa. Para eso mismo estudia y lee y la Biblia. Lee la Biblia buscando su libro más secreto: *El Cantar de los Cantares*. Un libro que habla del amor humano, del cuerpo amado como un jardín inagotable. Por eso su fantasía es transformarse en el mejor de los amantes y pasar una noche con Elena, una chica con la que pasó una noche y que ahora sólo quiere perderle de vista. Pero Víctor está convencido de que si se acuesta con ella no podrá olvidar esa noche y tendrá que quedarse para siempre a su lado, que será lo que finalmente



ocurra. Así son los chicos del autobús: pueden ir a cualquier sitio, todas las calles están abiertas para ellos, son los mejores amantes, pues el cuerpo amado también es una ciudad soñada que hay que saber recorrer.

Sus encuentros posteriores con Ángela, formaran parte de este aprendizaje del arte de amar. Y será Ángela, una mujer cansada, golpeada por la vida, con un inmenso caudal de ternura, alguien que ha padecido y se ha entregado con pasión, quien que le inicie en los misterios de ese arte. Ángela es sin duda el gran personaje de la película. Ella es como esas hechiceras de las leyendas que acogen al héroe por unos días, y que tras enseñarles cuanto saben les dejan marchar. Como Circe en la *Odisea*, como Calipso en la *Eneida*. Ellas deponen su poder ante los héroes viajeros, y cuando les ven marchar se descubren las más solas y desdichadas de la tierra. ¿Pues de que les ha servido su poder si no han podido retener a su héroe?

Sus encuentros con Ángela dejan a Víctor preparado para entrar en el jardín del amor. Y allí será donde finalmente se encuentre con Elena en una interminable noche. Es muy hermoso el tratamiento que esta escena recibe en la película. Es una escena de una intensa sexualidad, pero también de un misterioso lirismo, en que los dos amantes parecen traídos y llevados por una fuerza que pule sus cuerpos, que lima todas las asperezas, como sucede en los ríos con esos guijarros que la corriente de agua vuelve iguales. Es como si de tanto besarse y acariciarse se transformaran en dos gemelos, y no hubiera forma de saber quien es el hombre y quien la mujer. Entonces, en un fotograma inolvidable, los dos vientres se juntan hasta formar un cuerpo único que recuerda el de aquellas criaturas de las que habla Platón en *El banquete*. Esas criaturas poderosas, redondas y veloces como balones, que tenían los dos sexos y cuyo poder era tal que los dioses celosos decidieron dividirlos. De esa división surgieron los sexos, también el anhelo, inscrito en cada uno de ellos, de *Volver* a reunirse, de encontrar en el sexo contrario la mitad que le complementa. Por eso el amor nos vuelve poderosos, nos devuelve, no importa que sólo por unos instantes, a esa condición original, nos ofrece un cuerpo único y perfecto. Que es justo lo que consiguen Víctor y Elena en esta escena, y por eso se vuelven invulnerables y nada podrá detener su amor.

En el polo opuesto está la pasión de Sancho, el policía, por Ángela, su esposa, a la que maltrata una y otra vez. La suya es la pasión de los ogros, que son una perversión del amante. Almodóvar al filmar el encuentro entre Víctor y Elena trocea sus cuerpos: vemos cabezas, torsos, pies, brazos y piernas, y sólo veremos sus cuerpos completos cuando terminen de

amarse. Es lo que hacen los amantes. Ellos se trocean el uno al otro, pero sólo para poder sentir al momento el placer de la reunión. En realidad lo que quieren es que todos esos trozos que ahora son, y que juegan a mezclar entre sí, se ordenen de una manera nueva hasta componer un cuerpo distinto, El ogro no quiere eso, descuartiza, separa, su reino es la cuba de Barba Azul.

Y este será el tema verdadero de esta película: la pasión que une y enfrenta a los hombres y las mujeres. Porque la pasión que como un tiovivo arrastra y mezcla a los personajes de esta película es la de todos los amantes del mundo. El sexo pone en sus manos un cuerpo lleno de inesperadas facultades, pero les encamina a los dominios del ogro. Allí corren los peligros de la pérdida de la identidad, de la traición, de la insaciabilidad. Esos peligros que transforman la búsqueda del deleite en fuerza que humilla. Almodóvar nos dice que no es posible una relación sexual sin despertar a los hijos oscuros e insaciables de los ogros. La tarea de los amantes será aprender a sortearlos, aprovecharse de su fuerza sin dejarse arrastrar a sus dominios.

La noche de los amantes está habitada por los hijos y las hijas de los ogros, pero frente a ellos está el amor y su poder salvador. El amor nos debilita y nos devuelve a la casa. Los amantes son como niños enfermos, necesitan que los cuiden. Por eso Elena llora y tiembla en la escena en que se entrega a Víctor, que contagiado por ella tiembla a su lado. Eso es lo que significa *carne trémula*: un cuerpo con corazón. ¿Están a salvo entonces por tener ese corazón? No, porque nada excita más a los ogros que un corazón tembloroso. De forma que donde hay una pareja de amantes siempre andan merodeando los ogros. ¿Quiere decir esto que deberían huir del amor? Elena duda, piensa que sí; pero Víctor no lo hace y a fuerza de insistencia termina por salirse con la suya. Es como si supiera que en el amor hay un poder más grande, un poder que les permitirá sustraerse al imperio de la humillación y la desesperanza. Es lo que pasa al final de la película cuando Sancho elige dispararse a sí mismo, y morir entre los brazos de Ángela, en vez de disparar a Víctor, en un acto que le redime de su condición monstruosa. El chico del autobús es más poderoso que los ogros, le sigue protegiendo su madre muerta.

Pero el lugar al que Víctor y Elena llegan es también, y sobre todo, el lugar donde viven los niños. Eso es lo que significa el final de la película, donde un niño vuelve a nacer, y Víctor y Elena pasan a ocuparse de una guardería donde recogen a niños abandonados. Se llama El Fontanar: el manantial de agua. Los niños en el cine de Almodóvar siempre representan el poder

salvador. No necesitan hacer nada, basta con que estén ahí, junto a los adultos, para que estos recuperen la cordura. Paradójicamente son sus ángeles guardianes, los que curan sus corazones heridos. Los niños no saben juzgar, la única ley que conoce es la ley del amor. Elena recuerda a esas figuras mediadoras que en los cuentos dan cobijo en su casa a los huérfanos. En *La noche del cazador*, la película de Charles Laughton, hay una anciana así. Es ella la que salva a los niños protagonistas y la que, cuando el feroz asesino que los persigue ha sido detenido, susurra a su Dios esta oración. “Mi alma se estremece al ver como los niños aceptan su destino. Señor, cuida de ellos. El viento sopla y la lluvia es fría, pero ellos resisten. Son fuertes, saben aguantar”. En las películas de Almodóvar escuchamos con frecuencia el susurro eterno de esa misma, honda y delicada, oración.





# La escritura del “almodrama”

Por Pedro Poyato Sánchez

## 1. Introducción

Tras unos primeros pasos relacionados con la movida madrileña y la estética pop-*underground* donde, sobre el humus de lo cutre, cultiva una imagen posmoderna alimentada con formas culturales españolas, como es el caso, por ejemplo, de *Laberinto de pasiones* (1982), Pedro Almodóvar inicia un período caracterizado por la iconografía doméstica de una serie de comedias sobre el desamor, entre ellas la que lo lanza definitivamente al estrellato, *Mujeres al borde de un ataque de nervios* (1988). Pero progresivamente los tonos ligeros y provocadores de estas comedias van desapareciendo en aras de una querencia por el melodrama pasional que se materializa en obras como *La flor de mi secreto* (1995), *Carne trémula* (1997), *Todo sobre mi madre* (1999), *Hable con ella* (2002), *La mala educación* (2004), *Los abrazos rotos* (2009) y *La piel que habito* (2011), películas donde Almodóvar prosigue desplegando una poética del «exceso», con una temperatura paroxística de extraordinaria audacia. Nominado «almodrama» por Silvia Colmenero<sup>1</sup>, se trata en todo caso de un melodrama manifiestamente corporal donde el deseo es sistemáticamente vinculado al dolor, la pérdida y la muerte. Con el almodrama cristaliza, si no el mejor, sí el Almodóvar más elaborado.

Marvin D'Lugo ha llamado precisamente la atención sobre *La flor de mi secreto*, filme primero de la serie, al que califica de obra clave en la filmografía almodovariana, no sólo por ser la primera película del cineasta manchego en recibir una homogénea acogida de la prensa española, sino por su revisión de varios elementos que, a lo largo de los años, han formado la rúbrica esencial del cine de Almodóvar<sup>2</sup>. Cita D'Lugo entre esos elementos el tratamiento de los espacios, que él llama culturales, espacios ornados con motivos –cuadros, mapas...– cuyas significaciones van mucho más allá de la mera función decorativa<sup>3</sup>; y también la *metamorfosis* de Madrid, que de aquel espacio de regocijo sexual y creatividad de las películas de los ochenta, se transforma a partir de los noventa en un espacio que el mismo Almodóvar caracteriza de «infierno». El Madrid-imán de la nueva cultura de la transición postfranquista es reconfigurado,

---

<sup>1</sup> COLMENERO, S. (2001). *Pedro Almodóvar. Todo sobre mi madre*, Barcelona, Paidós, p. 22.

<sup>2</sup> D'LUGO, M. (2007). «El extraño viaje alrededor del cine de Almodóvar», en J. Herrera y C. Martínez-Carazo (eds.), *Hispanismo y cine*, Frankfurt y Madrid, Vervuert Iberoamericana, p. 199.

<sup>3</sup> D'LUGO, M. *op. cit.*, p. 200.

así, como un espacio más complejo, como un Madrid-encrucijada de varios discursos de identidad en competencia<sup>4</sup>.

De cualquier modo, a la hora de enumerar estas y otras características, vinculadas sin duda a lo que hemos nominado como almodrama, conviene poner un poco de orden. Por ello, nosotros preferimos localizarlas en los distintos niveles del filme, desde el tejido textual, donde son trabajadas múltiples y variadas operaciones de transtextualidad, hasta la misma imagen y su construcción mediante líneas, formas y colores, y pasando por el relato, por la forma narrativa, así como por la puesta en escena y posterior formalización de elementos como el paisaje, o por el montaje, parámetro vertebrador, a veces junto al encadenado, de los llamados programas iconográficos. Nos ocupamos a continuación de algunas de estas características de la escritura del almodrama situándolas en el nivel discursivo correspondiente.

## 2. El texto y su tejido. Intertextos y autocitas

Las palabras de José-Carlos Mainer referidas a que «los textos son de naturaleza hojaldrada, finos estratos de significado entre los que circula el aire del tiempo y las huellas de textos precedentes que condicionan su nacimiento»<sup>5</sup>, sirven para establecer uno de los rasgos más importantes del almodrama –y por extensión de toda la obra almodovariana–, a saber, que en éste las huellas de los textos precedentes, además de numerosas, se hacen especialmente visibles e identificables por cuanto son los textos mismos, bien en su totalidad, bien en una parte, los que en la mayoría de los casos aparecen formando parte del tejido textual del filme. En *Figuras IV*, Gerard Genette se refería a estos casos en los que «un fragmento trasciende su inmanencia en un texto para incorporarse a otro, en principio ajeno»<sup>6</sup>, incorporación que, en el caso del almodrama, conlleva, como se verá, la integración del fragmento en la estructura orgánica del filme. El mismo Genette, en un texto anterior, *Palimpsestos*, llamaba intertextualidad a esta operación, considerada como una de las cinco variantes de transtextualidad, término que da cuenta de la relación,

---

<sup>4</sup> D'LUGO, M. *op. cit.*, p. 203.

<sup>5</sup> MAINER, J.C. (2011). «Prólogo general a la historia de la literatura española», en *Historia de la literatura española: Las ideas literarias 1214-2010*, vol. 8, Madrid, Crítica, p. VIII.

<sup>6</sup> EVANS, P.W. (2005). «Las citas fílmicas en las películas de Almodóvar», en F. A. ZURIÁN y C. VÁZQUEZ (coords.), *Almodóvar: el cine como pasión*, Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha, p. 155.



manifiesta o secreta, que un texto mantiene con otros textos. En la intertextualidad, o «co-presencia efectiva» de dos textos, el precedente –o un fragmento del mismo– puede aparecer en el texto de llegada bajo la forma de cita –con o sin referencia precisa–, plagio, o alusión, en cuyo caso la plena comprensión del texto pasa por una puesta en relación –que hay que desentrañar– con ese otro texto anterior al que necesariamente remite<sup>7</sup>. Pues bien, el almodrama se descubre plagado de intertextos que, procedentes de todas las artes, así el cine, la pintura, el dibujo, la música, el teatro, la literatura o la arquitectura, entre otras, han sido incorporados según una gran cantidad de variantes y de modos diferentes.

Peter Williams Evans<sup>8</sup>, siguiendo los postulados de lo que Harold Bloom ha denominado «ansiedad de la influencia»<sup>9</sup>, se ha referido a este recurso a textos previos como una dinámica que revela el apego a los mismos por parte del cineasta, a la vez que su necesidad de superarlos, como si de una especie de trayectoria edípica se tratara. Así, ciñéndose al caso de las citas fílmicas, establece Evans que estas son para Almodóvar, «por un lado, una forma de integrar sus películas en tradiciones fílmicas internacionales (sobre todo el cine popular de Hollywood, o el cine de autor europeo) pero, por otro lado, una forma de rebelarse contra el poder de éstas –sobre todo de Hollywood–». «Es decir» –concluye–, «estas citas le permiten integrar a la vez que enfrentarse a sus antecedentes»<sup>10</sup>. Por nuestra parte pensamos, sin embargo, que Almodóvar no pretende servirse de la cita para rebelarse contra el poder de tradición fílmica alguna, ni para enfrentarse al texto integrado, sino para realizar con ella operaciones discursivas que dotan a sus textos de una estructura e identidad visual propias.

En lo que sigue, nos ocupamos de la identificación de los intertextos no sólo de los fílmicos, sino que atenderemos también a los pictóricos, escultóricos, musicales, teatrales, literarios y arquitectónicos con el fin de reflejar así su gran variedad– en algunos de los melodramas almodovarianos, de sus modos de integración, bien a modo de citas, con comillas o sin ellas, o de alusión, y de cómo se adhieren al tejido del texto, interaccionan con él y lo enriquecen tanto plástica como semánticamente.

---

<sup>7</sup> GENETTE, G. (1989). *Palimpsestos*, Madrid, Taurus, pp. 9-20.

<sup>8</sup> EVANS, P.W. (2005). «Las citas fílmicas en las películas de Almodóvar», en F. A. ZURIÁN y C. VÁZQUEZ (coords.), *Almodóvar: el cine como pasión*, Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha, p. 155.

<sup>9</sup> BLOOM, H. (1973). *The Anxiety of Influence; a Theory of Poetry*, New York and London, Oxford University.

<sup>10</sup> EVANS, P.W. *op. cit.*, p. 155.

## 2.1. *Carne trémula* cita *Ensayo de un crimen* de Buñuel

Durante un forcejeo entre dos de los personajes principales de *Carne trémula*, Víctor (Liberto Rabal) y Elena (Francesca Neri), la pistola que ella enarbola cae al suelo, disparándose. La bala perdida impacta contra la pantalla televisiva que en esos momentos está emitiendo *Ensayo de un crimen* (Luis Buñuel, 1955), confundiendo su trayectoria con la de esa otra bala que, en el universo narrativo del filme de Buñuel, alcanza, en ese mismo instante, el cuello de la institutriz (Leonor Llausás), en unas imágenes que ocupan ahora el encuadre de la pantalla primera en su totalidad. Este recorrido del disparo saltando de una pantalla a otra suelda la diégesis primera y la diégesis segunda, anudando así sus tejidos textuales, en lo que es un singular homenaje de *Carne trémula* a la articulación de la *forma* surrealista, esa forma que conecta visualmente, análogamente a cómo hizo Buster Keaton en *El moderno Sherlock Holmes* (Sherlock Holmes Jr., 1924), dos mundos pertenecientes a diégesis distintas. *Carne trémula* cita aquí *Ensayo de un crimen*, la película de Buñuel, para interactuar visualmente con ella hasta *con-fundirse* sus imágenes; confusión que por lo demás se prolonga también en el plano sonoro cuando, más adelante, la policía pregunte a las vecinas por ese disparo que han oído y ellas no se pongan de acuerdo en si ha sido un disparo procedente del piso de al lado o de la película emitida por televisión.

La cita buñueliana anterior continúa con la incorporación de imágenes del resto de la escena de *Ensayo de un crimen*, donde vemos a la institutriz caer desplomada al suelo, como consecuencia del disparo recibido, apareciendo luego dos planos cortos que muestran sucesivamente su cuello manando abundante sangre y el vestido descubriendo sus muslos, en una imagen de corta escala que recorta las piernas cerradas y caídas hacia un lado de la mujer. Esta imagen última se abre a un rico abanico de relaciones con otras imágenes, en primer lugar con la de la *Dánae* de Tiziano, pintura también incorporada al tejido de *Carne trémula*, por cuanto ambas están protagonizadas por las piernas de la mujer, en un caso entreabiertas, en el otro cerradas; en un caso desnudas, en el otro vestidas de medias negras; en un caso erguidas, en el otro caídas hacia un lado. Pero la conexión se hace extensiva, además de a las imágenes de *Carne trémula* que tienen a la *Dánae* como referencia iconográfica, a imágenes de otros filmes de Buñuel, así las de la novicia Viridiana desvistiendo de los hábitos, en la película del mismo título, o las de Lucifer travestido en una mujer que tiene tanto de niña traviesa como de atractiva joven, en *Simón del desierto* (1963). Es así cómo el texto almodovariano cita el tizianiano y el buñueliano para ponerlos en relación

no sólo con él mismo, sino también entre ellos, en una sinfonía de ecos y reenvíos intertextuales tan interesante como plástica y semánticamente enriquecedora.

Las imágenes de *Ensayo de un crimen* prosiguen posteriormente con el fragmento donde Archibaldo (Ernesto Alonso) se hace con el maniquí de cera que representa a Lavinia (Miroslava Stern) para su cremación. Cuando la pierna del maniquí se desprende del resto cuerpo, la mirada almodovariana recorre la pierna extendida de Elena, que yace desfallecida en el sillón, estableciéndose así un paralelismo corporal entre ambas mujeres. Pero enseguida la mirada retorna de nuevo a la pantalla televisiva donde vemos ahora cómo arde en el horno el bello rostro de Lavinia, disolviéndose sus facciones en pura materia gelatinosa (imagen 1); enunciado que *Carne trémula* prolonga en lo que sigue, cuando un corte de montaje nos lleva de nuevo hasta el rostro de Elena recuperándose ya del desfallecimiento (imagen 2). Las imágenes de ambos filmes interactúan, pues, de nuevo ahora mediante esta imagen (almodovariana) devolviendo al rostro femenino su bella forma, disuelta en la imagen (buñueliana) anterior.



Imagen 1



Imagen 2

Tal es la rentabilidad formal y estética derivada de la incorporación al tejido textual de *Carne trémula* de la cita cinematográfica anterior de Buñuel, rentabilidad que pasa, como se ha visto, por el homenaje a la forma surrealista, por la conjugación de un motivo visual recurrente del filme, así como por una reelaboración de la dialéctica materia / forma, a propósito del rostro de la mujer (imágenes 1 y 2).

## 2.2. *Carne trémula* cita la *Danae* de Tiziano

Cuando Víctor llega a la casa de Elena, un plano lo muestra desplazado hacia la derecha del encuadre para abrir así espacio a un fragmento de la pintura *Dánae* (Tiziano, 1553-54) que adorna una de las paredes del hall

de la estancia, justo el fragmento que recoge las piernas abiertas de la mujer. Víctor pasea su mirada por los cuadros y objetos que embellecen el espacio, y la cámara lo acompaña, deteniéndose finalmente ésta por unos instantes en el cuadro anterior de Tiziano, que el encuadre atrapa ahora en su totalidad (imagen 3). Luego, cuando pasa al salón de la casa, Víctor fija su atención en una fotografía de Elena a la que se dirige en estos términos: «Te conozco desde hace una semana. Echamos un polvo de puta madre. Para mí era la primera vez. ¿Tú sabes lo que es eso?». La escena prosigue con Elena enarbolando un revólver con el que amenaza a Víctor para que este abandone la casa, mientras le reprocha: «¿Te crees que porque la otra noche te corrieras entre mis piernas tienes derecho a colarte en mi casa y pedirme explicaciones?».



Imagen 3

Las palabras que Víctor dirige a Elena, refiriéndose a un «polvo de puta madre», y las de la propia Elena aludiendo a cómo Víctor se «corrió» entre sus piernas pueden ponerse en relación con lo tratado por el cuadro antes citado de Tiziano, donde, como se sabe, es representado el mito de Dánae. Encerrada por su padre, Acrisio, en una torre de bronce, Dánae es seducida por Zeus, quien se une a ella metamorfoseado en polvo de oro. El cuadro fija el momento en el que Zeus descarga el polvo de oro entre las piernas abiertas de la doncella, quien, estática, majestuosa, casi escultórica, permanece impávida. Descubrimos así que la incorporación al filme del cuadro de la *Dánae* es más que un mero motivo ornamental, al interaccionar con la diégesis, en concreto con esa relación sexual mantenida por los personajes que ellos mismos describen. En efecto, las palabras de Víctor, primero, y de Elena, después, palabras dichas en los términos propios de la jerga de los adolescentes, se constituyen, por lo que a la descripción de la relación sexual se refiere, en el *revés* del cuadro, en tanto que desmontan la extraordinaria metáfora sobre la que se sustenta el mito en él representado.

Pero las piernas entreabiertas de la *Dánae* del cuadro de Tiziano, recortadas no por casualidad, como antes decíamos, en aquel encuadre que recogía la llegada de Víctor a la casa, van a convertirse en lo que sigue en una referencia visual de *Carne trémula*. Así, cuando Clara hace el amor con Víctor la primera vez, ella mantiene sus piernas desnudas entreabiertas, en una posición claramente concomitante con las de la mujer del cuadro. Por tanto, las piernas nacaradas de la mujer del cuadro de Tiziano, además de dialogar con la diégesis en torno al mito y su deconstrucción, devienen también en motivo iconográfico del filme.

### 2.3. La piel que habito cita dos de las Venus de Tiziano

Análogamente, los dos grandes cuadros de las Venus de Tiziano, *Venus de Urbino* (1538) y *Venus con organista y amorcillo* (1548), que adornan las paredes del pasillo de la primera planta de la mansión en *La piel que habito*, se convierten en motivos iconográficos de otras tantas posturas de Vera (Elena Anaya). Estas imágenes pictóricas de las Venus en efecto anticipan y prefiguran una parte de la iconografía doméstica de Vera, como puede comprobarse en la escena donde el doctor Ledgard (Antonio Banderas) se recrea contemplando, a través de la gran pantalla que hay en su habitación, las curvas perfectas del cuerpo desnudo de Vera, que yace recostada sobre la cama. Pero será más adelante, también al hilo de una nueva contemplación de Vera en la pantalla, donde las imágenes de la mujer se descubran más patentemente vinculadas, formal y plásticamente, a las pictóricas: en ellas, Vera aparece ahora en posición frontal a cámara, recostada en las almohadas de la cabecera de la cama, con un libro entre sus manos (imagen 4). Como bien significa el guión del filme<sup>11</sup>, el ceñidísimo *body color* maquillaje oscuro que viste, por mucho que oculte los pezones, aumenta la sensación de desnudez de la mujer, cuya figura adopta con naturalidad la postura y erotismo carnal de las Venus de los cuadros de Tiziano. Cuando, fuertemente atraído por ella, el doctor Ledgard acuda hasta la habitación de Vera, y, sentándose *al borde* de la cama, junto a los pies de la mujer, gire su cabeza para contemplar la espléndida desnudez de Vera, la composición de la imagen resultante (imagen 5) se descubre formalmente próxima a la del cuadro de la Venus con el organista.

---

<sup>11</sup> ALMODOVAR, P.(2011), *La piel que habito*, Barcelona, Anagrama, p. 38.



Imagen 4



Imagen 5

La incorporación al filme de estos cuadros de Tiziano, además de proporcionar el léxico plástico a las imágenes anteriores, conlleva, pues, un mimetismo entre las Venus y Vera que resalta las curvas femeninas y el erotismo carnal de la mujer.

#### 2.4. *La piel que habito* cita dibujos de Louise Bourgeois

Entre los signos que Vera escribe, a modo de diario personal, en una de las paredes de la habitación donde se encuentra recluida, así algunas frases como «el arte es síntoma de salud» y otras referidas al yoga, o palabras como «respiro», que se repite con frecuencia, o simples palotes coronados por las fechas de los días que pasan, descuelgan dibujos infantiles de mujeres cuya cabeza ha sido sustituida por una casa (imagen 6). Son dibujos biomórficos extraídos de la obra de Louise Bourgeois y en cuya construcción destaca el acusado contraste entre las formas geométricas de la casa ocupando el lugar de la cabeza, y las formas redondeadas de un cuerpo femenino plenamente humano. Más allá de constituirse en meros adornos escenográficos, estos dibujos se convierten en auténtico intertexto, es decir, en un fragmento que, trabado al tejido significativo del filme, lo enriquece. Basta detenerse en ellos para comprobar cómo la cabeza de esas mujeres de bellas formas femeninas aparece encerrada en una casa convertida en mazmorra; enunciado que describe de manera ejemplar la situación que vive Vicente, pues ¿qué es él, sino un bello cuerpo de redondeadas formas femeninas encarcelado no tanto en la casa-habitación donde está confinado, como en su propio cuerpo, en esa piel que ahora habita?



Imagen 6

Es así cómo el intertexto desempeña en este caso una función tautológica, al contribuir, remarcándola, a la caracterización del personaje, en este caso un Vicente (Jan Cornet) *encerrado* en (el cuerpo de) Vera.

## 2.5. *Carne trémula* cita la copla *Ay mi perro* de la Niña de Antequera

Después de la obertura en torno al nacimiento de Víctor en un Madrid solitario y triste, *Carne trémula* elide un lapso de tiempo de veinte años para enlazar en lo que sigue con la presentación de los distintos personajes de la trama, ahora en un Madrid muy diferente al anterior. Este interesante tránsito viene marcado por la incorporación de un texto externo, en este caso perteneciente a la música popular, concretamente la copla, el *Ay mi perro* en la voz de la Niña de Antequera.

El papel de la copla fue decisivo en el cine español durante los años de la Segunda República, sobre todo en las grandes producciones de *Cifesa* y *Filmófono*, que apostaron por esta manifestación de la cultura popular entendida, al igual que otras manifestaciones folclóricas, como expresión de una *esencia* nacional. Almodóvar la recupera para sus películas sobre todo por la fuerza narrativa de los relatos construidos en sus letras, casi siempre de corte melodramático y fuertemente sentimental, que se adapta a la forma de canción como estribillo; y también por su adecuación como canción breve y autónoma a la duración del disco convencional que estandariza el formato de unos tres minutos; elementos que, muy pertinentemente descritos por Vicente J. Benet<sup>12</sup>, hacen idónea esta forma musical para ser trabajada como cita por el texto almodovariano.

---

<sup>12</sup> BENET, V.J. (2012). *El cine español. Una historia cultural*, Barcelona, Paidós, p. 100.

En el caso de *Carne trémula*, la canción, Mark Allinson lo ha señalado, «sirve de puente para la brecha abierta entre el viejo régimen, la parte del noticiero que narra el nacimiento de Víctor en el autobús, y la sección contemporánea de la película»<sup>13</sup>, esto es, enlaza las dos épocas en las que transcurre el filme: principios de los setenta, protagonizados por el blanco y negro del No-Do, y la década de los noventa, con la explosión del color en la España democrática. Pero, por otro lado, la letra de la canción penetra la diégesis allí donde, sobre el fondo sonoro de la copla, Sancho, el policía más maduro (José Sancho), dice a su compañero más joven, David (Javier Bardem): «¡Perros! Así nos tratan y eso es lo que somos... ¡Mira la manada de corderos que tenemos que cuidar!». Las imágenes muestran entonces la zona de Madrid recorrida por el coche policial, con sus aceras convertidas en un hervidero de gente variopinta descrita así por Sancho a su compañero: «Ahí los tienes, trapicheando, robando, corrompiéndose...». Y luego, mientras continúan oyéndose los acordes de la canción donde la voz de la Niña de Antequera describe las andanzas de su *perro*, Sancho, dirigiéndose de nuevo a su compañero, sentencia: «Somos los centinelas de un rebaño enfermo». De este modo, además de enriquecer la banda sonora del filme, la canción, su letra en este caso, interacciona, a través de la palabra de Sancho, con la diégesis forzando, bien contrastes, a propósito de los tipos de rebaño guardados por el perro, bien similitudes, a propósito de la bondades del perro, en un caso (la canción) y otro (la diégesis). Pero la letra de la copla adquiere, todavía, nuevos significados vinculados a la diégesis, pues Sancho, que se ha identificado con un perro guardián, acabará muerto, como el perro guardián que protagoniza la canción.

En suma: la incorporación de la copla anterior enriquece notablemente la banda sonora del filme; baliza la diégesis al separar las dos épocas históricas tan diferentes que se dan cita en ella; y desempeña, además, funciones tautológica y proléctica por cuanto su letra refuerza determinados contenidos de la diégesis, y adelanta un momento crucial que aún no ha tenido lugar.

## 2.6. *Todo sobre mi madre cita Haciendo Lorca* de Lluís Pascual

Huma (Marisa Paredes) ensaya, ante la presencia de su director Lluís Pascual, el recitado de un texto para una próxima representación teatral, en *Todo sobre mi madre*. Se trata de *Haciendo Lorca*, texto construido a

---

<sup>13</sup> ALLINSON, M. (2003). *Un laberinto español. Las películas de Pedro Almodóvar*, Madrid, Ocho y medio, p. 265.



partir de la hibridación de pasajes extraídos de *Bodas de sangre* y *Yerma* que dice así: «Hay gente que piensa que los hijos son cosa de un día. Pero se tarda mucho. Mucho. Por eso es tan terrible ver la sangre de un hijo derramada por el suelo... Una fuente que corre durante un minuto y a nosotras nos ha costado años. Cuando yo descubrí a mi hijo, estaba tumbado en mitad de la calle. Me mojé las manos de sangre y me las lamí con la lengua. Porque era mía. Los animales los lamen ¿verdad? A mí no me da asco de mi hijo. Tú no sabes lo que es eso. Es una custodia de cristal y topacios pondría yo la tierra empapada por su sangre».

Este recitado evidencia la grandeza de Manuela (Cecilia Roth) como madre, su amor al hijo muerto y al infectado a través de esta sangre derramada. Y ello porque si el hijo tumbado en mitad de la calle de *Bodas de sangre* remite a Esteban (Eloy Azorín) cuando éste, a la salida del teatro, resultaba mortalmente herido por el coche que lo atropelló, la alusión a la sangre del hijo que hace la madre del texto lorquiano hace lo propio al nuevo Esteban, por tratarse en este caso de un hijo cuya sangre está infectada con el virus del sida. Es así cómo en este caso el intertexto llama la atención sobre el personaje de Manuela para reforzar su condición materna. Por lo demás, el hecho de que se trate de un ensayo teatral permite la introducción de un comentario de Huma referido a su constipado, contrapunto cómico que suaviza el drama al introducir un efecto de distanciamiento.

Por otra parte, la misma actriz que interpreta el recitado teatral anterior, Marisa Paredes, encarnará también, en *La piel que habito*, otra madre lorquiana, Marilia, en su extraordinario monólogo ante la hoguera, en este caso con la sangre del hijo muerto ardiendo entre las llamas.

## 2.7. Todo sobre mi madre cita *Música para camaleones de Capote*

Manuela acude hasta la habitación de su hijo Esteban para darle el libro *Música para camaleones* como regalo de cumpleaños. Presa de una cierta excitación, Esteban solicita a su madre que le lea un fragmento del prefacio. La palabra de Capote se oye entonces en el filme: «Empecé a escribir cuando tenía ocho años. Entonces no sabía que me había encadenado de por vida a un noble pero implacable amo. Cuando Dios le entrega a uno un don también le da un látigo. Y el látigo es únicamente para auto-flagelarse». Señalaba Almodóvar, a propósito de esta escena,

que tenía claro que la madre había de leer algo a su hijo sobre la creación literaria cuando éste estaba en la cama, dando igual que fuera de Capote o cualquier otra cosa, pues: «me resulta conmovedor que una madre revele un concepto tan fundamental como es el de la creación literaria a su hijo, que va a ser escritor»<sup>14</sup>, aun cuando ella –habría que añadir– no acierte, como es el caso, a comprender del todo el verdadero alcance de esta revelación. Aunque Manuela solo lea en las palabras de Capote el castigo que conlleva la creación literaria –«es como para que se te quiten las ganas de escribir», sentencia–, es precisamente su voz la que las hace llegar a Esteban, quien, a diferencia de su madre, encuentra en esas palabras algo maravilloso, sin duda porque, como quien las escribió, también él sabe ya de su encadenamiento a la escritura y del dolor –o más exactamente del goce– que la misma conlleva.

Esta cita de Capote *viste*, pues, el texto almodovariano pero a la vez adquiere una importante función (tautológica) al contribuir a la caracterización del personaje protagonista, Esteban, el hijo de Manuela, de quien no tardaremos en saber que su compromiso con la escritura –sólo se escribe desde la carencia– se descubre vinculado a un déficit simbólico materializado en el vacío de la figura paterna.

## 2.8. *Los abrazos rotos* cita, sin comillas, *La casa Tassel de Horta*

Después de la confesión y traición amorosa de Lena (Penélope Cruz) a Martel (José Luis Gómez) en *Los abrazos rotos*, la cámara sigue a la mujer cuando esta abandona el salón de la casa: accedemos así a un espacio de gran riqueza visual, tanto por lo que se refiere al trazado arquitectónico como al mobiliario. Se trata de un interior cuya configuración recuerda a la *Casa Tassel de Bruselas* (Victor Horta, 1892): al igual que en el conjunto arquitectónico hortiano, la fina columna posibilita la amplitud espacial de la estancia, que se ve confirmada, en la construcción almodovariana, por la mesa y el motivo floral de la izquierda. Por lo demás, tanto en un espacio como en otro destaca la filigrana decorativa, que adquiere un marcado protagonismo en el suelo y, sobre todo, en la barandilla de la escalera, acentuada ésta por su sombra proyectada en la pared (imagen 7). Lena transita este espacio subiendo la escalera, por donde, al cabo, desaparece. El filme hace así suyo un espacio arquitectónico próximo al de Horta para elaborar este otro espacio cinematográfico habitable, en un

---

<sup>14</sup> En STRAUSS, F. (2001). *Conversaciones con Pedro Almodóvar*, Madrid, Akal, p. 158.

diálogo entre la arquitectura y el cine que potencia extraordinariamente las cualidades estéticas de las imágenes.



Imagen 7

El intertexto arquitectónico hortiano refuerza, por lo tanto, la belleza plástica de los espacios de la casa, en sintonía con su carácter museístico, dada la gran cantidad de obras artísticas, sobre todo pictóricas, que alberga.

## ***2.9. Los abrazos rotos cita, también sin comillas, Mujeres al borde de un ataque de nervios***

Pero dentro de este mismo paradigma de la intertextualidad, el almodrama trabaja, además de la cita, otras categorías como la autocita<sup>15</sup>. Así, por ejemplo, en *Los abrazos rotos* Almodóvar cita, en este caso también sin comillas, una película suya anterior: *Mujeres al borde de un ataque de nervios*. En efecto, los fragmentos de *Chicas y maletas*, filme incorporado en el interior de *Los abrazos rotos*, son autocitas modificadas de fragmentos del filme *Mujeres al borde de un ataque de nervios*; modificaciones que tienen que ver en primer lugar con el contexto donde se integran las nuevas imágenes, el universo diegético de *Los abrazos rotos*, y la época a la que éste se circunscribe, el año 2008. Veamos una de estas autocitas.

La escena más divertida de *Mujeres* es re-escrita en *Chicas y maletas*: en esta última, Chon (Carmen Machi), una concejala madrileña de Asuntos

<sup>15</sup> A partir de una ampliación de la teoría genettiana de la intertextualidad, Robert Stam, Robert Burgoyne y Sandy Flitterman-Lewis introdujeron estas nuevas categorías: la «intratextualidad» para el caso de un texto que se cite a si mismo, y la «autocita» para el caso de un autor que se cite a si mismo. En STAM, R., BURGOYNE, R. y FLITTERMAN-LEWIS, S. (1999). Nuevos conceptos de la teoría del cine, Barcelona, Paidós, p. 236.

Sociales, ocupa el lugar de Candela (María Barranco), una actriz malagueña de spot televisivos. Tanto en la escena de partida como en la *modificada*, la amiga de la protagonista -Candela y Chon respectivamente- relata a ésta -Pepa (Carmen Maura) y Tina (Penélope Cruz)- su aventura amorosa con un fuera de la ley -terrorista, en un caso, y capo de la droga, en el otro-, una aventura tan placentera que, todavía, mientras la relata, se le pone carne de gallina, circunstancia que tanto Candela como Chon recalcan invitando a su interlocutora a que lo compruebe ella misma mirándole el brazo desnudo. Es así cómo *Chicas y maletas* reescribe *Mujeres al borde de un ataque de nervios* adaptándola, como decíamos, al nuevo contexto -tal es el reto almodovariano- pero recreando una situación análoga a la del filme de partida de la que brota una comicidad -lo que es un rasgodel mejor Almodóvar- vinculada al habla tan peculiar y popular del personaje, quien relata, ayudándose de una desmedida gestualidad, una experiencia vinculada al sexo; comicidad que se ve en *Chicas y maletas* extraordinariamente potenciada por el trabajo interpretativo de la actriz.

*Chicas y maletas* reescribe, como la que acabamos de referir, otra escena completa de *Mujeres al borde de un ataque de nervios*. Si la anterior está a su vez integrada en el interior de *Los abrazos rotos*, esta otra escena, a la que se dota de un título propio, *La concejala antropófaga*, es sacada fuera. Por ello, al margen de *Los abrazos rotos*, *Chicas y maletas* tiene suficiente entidad textual como para que pueda ser considerada, según la taxonomía establecida por Genette antes referida, hipertexto de *Mujeres al borde de un ataque de nervios*. Por su parte, *La concejala antropófaga*, además de constituirse en una escena del filme *Chicas y maletas*, puede ser también leída como paratexto de *Los abrazos rotos*, ya que se trata de un texto que, aún estando materialmente fuera de este filme, es parte estructural del mismo. Constatamos así cómo los filmes almodovarianos no sólo trabajan la intertextualidad, sino que también barajan otros paradigmas de la teoría genettiana de la transtextualidad, como la paratextualidad y la hipertextualidad.

### 3. La imagen y sus elementos. Cromatismo, superficialidad y abstracción

La puesta en forma de las imágenes permite identificar en los almodramas un estilo propio, una identidad visual, entre cuyos rasgos principales, anotados por Emmanuel Vincenot<sup>16</sup>, pueden destacarse los siguientes: una

<sup>16</sup> VINCENOT, E. (2005). «Superficialidad y mise en abyme: sobre dos tendencias de la imagen almodovariana», en F. A. ZURIÁN y C. VÁZQUEZ (coords.), *op. cit.*, pp. 243-253.

tendencia a la simetría que viene determinada sobre todo por la frontalidad y por la presencia de dominantes geométricas basadas en el juego de líneas verticales y horizontales; una vocación superficial, consecuencia de puntos de vista elevados y, sobre todo, de fondos muy *geometrizados* y de una disposición de colores que se van repitiendo a lo largo de las distintas capas en profundidad; un llamativo cromatismo surgido a partir de una combinatoria de colores primarios muy contrastados; una inclinación, cada vez más acusada, hacia la abstracción; y una integración en la imagen de otras imágenes, esto es, una *mise en abyme* icónica.

### 3.1. *Todo sobre mi madre*: planaridad, cromatismo

Veamos, a modo de ejemplo, algunas de las imágenes de *Todo sobre mi madre* representativas del estilo visual del filme. En una de ellas, Manuela aparece en la cocina preparando una ensalada para la cena (imagen 8): llama la atención su ligero desplazamiento hacia la derecha del encuadre, como abriendo así paso a la riqueza escenográfica del plano. Es esta una imagen en la que destaca su superficialidad: filmada frontalmente, la protagonista se recorta sobre un fondo donde se multiplican los motivos rectangulares dibujados por las puertas del mueble colgado en la pared, por los azulejos, por el frontis del horno o por los bordes de las dos bandejas superpuestas. La imagen aparece a su vez salpicada por los motivos curvos que introducen las formas de los tomates y los frutos, en primer término, así como por los adornos colgantes, en segundo término, y los motivos que decoran una de las bandejas, al fondo. A esta continuidad geométrica habría que añadir la continuidad cromática de los rojos –en los tomates, en la camiseta de Manuela y en parte de los adornos de una de las bandejas–, de los azules –en la prensa vaquera de Manuela y en los muebles del fondo– y de los verdes –verduras, en primer término y segundo término, y fondo de una de las bandejas. De manera que a la *frontalidad* de la imagen se añade una disposición de formas y de colores que, repitiéndose de unas capas espaciales a otras, determina un aplastamiento geométrico y cromático que se concreta en la conformación de una imagen caracterizada por su *planaridad*.



Imagen 8

En relación a la continuidad cromática de los rojos, verdes y azules, la misma se prolonga, a través del montaje, en los siguientes planos, en el de Esteban, cromáticamente protagonizado por el rojo –del sillón– y por el azul –del pijama que viste el personaje–, y en los del televisor mostrando un spot de bebés en cuyas imágenes destacan igualmente azules, en las paredes del fondo, y rojos y verdes, respectivamente en las viseras y pulseritas de los bebés que tienen acceso al primer plano. Finalmente, verdes, rojos y azules se aúnan en ese número 1 del logotipo de la primera cadena de televisión española. Nos encontramos, por eso, aquí, con una cadena de planos vinculados por una operación de montaje al que podríamos llamar *cromático*, y que viene a demostrar la importancia que estas imágenes fílmicas conceden al color como fuente de expresión visual.

Son muchas las imágenes que incorporan estos rasgos estilísticos que acabamos de señalar. Por ejemplo, una perteneciente a la escena donde Manuela, en la habitación de su casa alquilada en Barcelona, aparece quitándose parte de la ropa, mientras Rosa, en *off*, la espera en el salón (imagen 9). Pueden distinguirse en esta imagen tres capas espaciales en profundidad: en primer término, el marco de la puerta de la habitación flanqueado por los motivos decorativos de la pared; en segundo término, Manuela; y al fondo, la pared de la habitación, flanqueada por el testero de la cama, a la derecha, y por una ventana cuyo postigo abierto deja ver la reja blanca, a la izquierda. Los motivos decorativos del testero y de la reja, realizados a base de figuras rectangulares dispuestas en vertical y en horizontal, introducen en la imagen una dominante geométrica. Ello unido a la continuidad cromática –los marrones de los motivos geométricos en primer término se prolongan en los de la cazadora que Manuela tiene en sus manos, en segundo término, así como en los del testero de la cama–, por un lado, y, por otro, a la absoluta frontalidad del encuadre, resaltan notablemente la dimensión plana del cuadro,

que resulta así tratado como una superficie sobre la que se dispone, debidamente reencuadrado y centrado, no ya el volumen del cuerpo del personaje, Manuela, sino propiamente las *manchas* de color que lo conforman, un llamativo combinado cromático de verde, en la parte superior, y de rosa, en la inferior.



Imagen 9

### 3.2. *Los abrazos rotos*: abstracción

Otro rasgo que contribuye a definir la identidad visual del almodrama es la formalización de imágenes a partir de la captura cercana de motivos familiares, como los cristales enmarcados de una ventana, una mancha en el suelo, o una cortina, entre otros. En la escena de *Los abrazos rotos* donde Judit (Blanca Portillo) acude al apartamento que durante un tiempo habitaron Mateo y Lena, la cortina que da acceso al mismo sirve al cineasta para pintar, mediante su captura en un plano muy cercano, una imagen patentemente abstracta (imagen 10).



Imagen 10



## 4. El relato. La forma narrativa

El relato es la formalización de la historia. En él pueden distinguirse las voces narradoras (los narradores), el tiempo en el que van desplegándose los acontecimientos y la duración de estos, y el modo en que informa sobre la historia mediante la focalización. La conjugación de estos tres elementos determina la llamada forma narrativa, que en el almodrama se caracteriza por una ordenación de los acontecimientos de la historia que juega con la cronología –lo que a veces da lugar a verdaderos laberintos narrativos– y por la variedad de voces que narran esos acontecimientos. Al no respetar la cronología, el tiempo transcurre en el filme como una sucesión en la que el relato avanza, retrocede, salta continuamente del presente al pasado y viceversa de modo que va creando una perspectiva poliédrica del personaje hasta acabar dando una impresión de totalidad, de síntesis, que aprisiona todo lo que hay en él de sustancial.

### 4.1. *La piel que habito*: narradores y forma narrativa

Una vez consumada la relación sexual entre Ledgard y Vera, *La piel que habito* introduce el pasado donde tuvo lugar el acontecimiento nuclear del encuentro entre Vicente y Normita (Blanca Suárez), la hija de Ledgard, durante la velada de boda de una amiga. Acontecimiento que es mostrado dos veces, vinculado la primera de ellas al punto de vista de Ledgard, y la segunda al de Vera –entonces Vicente, como sabremos después–, quienes evocan para sí las imágenes de ese pasado. Es así cómo, a través de estos relatos parciales, el relato opta por mostrar sucesivamente un mismo acontecimiento del pasado narrado desde dos puntos de vista diferentes.

Pero, ¿por qué este despliegue de narradores convergiendo en torno a un mismo acontecimiento? Desde luego, no por el *contenido* de lo relatado –el filme podría haber optado en este sentido por un punto de vista no subjetivo que narrara el acontecimiento en una sola vez–, sino por la *forma* de relatarlo. En efecto, el hecho de convertir a Ledgard en evocador del pasado permite constatar, en la apertura y cierre del *flash-back*, cómo los gritos de Normita continúan resonando en él, a modo de pesadilla. Y en el caso de Vera, su conversión en narradora permite, justo cuando esta comienza a evocar el acontecimiento, que su rostro coexista en la imagen con el de Vicente, a quien aparece mirando (imagen 11). Esta *mirada* de Vera a su rostro (o cuerpo) ya perdido, unida al *sonido* anterior de la pesadilla



de Ledgard son sin duda los elementos determinantes de la construcción de esta *forma* narrativa destinada, como antes señalábamos, a aprisionar algo fundamental en cada uno de los personajes protagonistas.



Imagen 11

## 5. El paisaje: puesta en escena, formalización y funciones

El paisaje es el medio donde se mueven los personajes, desde luego, pero también es algo más. Objeto de «artealización»<sup>17</sup>, el paisaje es además el medio del que se sirve el cineasta para dar una determinada visión de la ciudad, así como para, en ocasiones, metaforizar el destino, pasiones o conflictos de los personajes.

### 5.1. *Los abrazos rotos*: artealización del paisaje

Mediante la artealización las imágenes almodovarianas sacan al paisaje de su visión convencional para ofrecer, a través del punto de vista, composición y cromatismo, entre otros elementos de formalización, una visión transformada del mismo. En *Los abrazos rotos*, la parte de la historia que se desarrolla en la isla de Lanzarote comienza con una vista (imagen 12) sobrevolando las viñas de la zona volcánica de La Geira (Yaiza). Los viñedos salpican de verde la negra extensión volcánica surcada por una carretera hasta la que vemos aproximarse la cámara para focalizar el coche donde viajan los protagonistas. Se conforma así

---

<sup>17</sup> Término entendido en el sentido que al mismo diera Alain Roger. En ROGER, A. (2007). *Breve tratado del paisaje*, Madrid, Biblioteca Nueva, p. 21.

un inmenso panel de fondo negro sobre el que se recortan, además de las pequeñas manchas verdes de los viñedos, el rojo móvil del coche, en unas imágenes que sacan al paisaje de su visión convencional para ofrecer, merced al punto de vista, la composición y el trabajo del color, una visión transformada del mismo, tan rica en calidades estéticas. El filme potencia así la expresividad de estas imágenes sobre las que enseguida empiezan a oírse las notas de la canción *Werewolf* de Cat Power, en una de esas asociaciones donde la música penetra la imagen hasta fundirse con ella en un todo estético semejante al conjugado, por ejemplo, en *Todo sobre mi madre*, cuando, al hilo del viaje de Manuela, en las imágenes donde la cámara sobrevolaba Barcelona, sonaba *Tajabone* de Ismael Lô.



Imagen 12

Y, prosiguiendo la relación con este mismo filme anterior, si en *Todo sobre mi madre*, después de esas imágenes a vista de pájaro de la ciudad, aparecía *El Templo de la Sagrada Familia* de Gaudí, en *Los abrazos rotos* hace lo propio la escultura móvil *El juguete del viento*, de César Manrique. Finalmente, una panorámica lateral describe el bello paisaje del *Charco Verde*, junto al golfo, en Yaiza. El filme presenta de este modo distintos escenarios de la isla negra en los que se trata de superar la mirada meramente receptiva, que solo ve lo ya conocido, con el fin de obtener una visión *activa*, capaz de descubrir lo nuevo. Aparecen, así, unas imágenes desconcertantes, que sacan el paisaje de su medio habitual, en un ejercicio destinado, como es la máxima que guía la creación almodovariana, a potenciar la expresividad y calidades estéticas de la imagen.

## 5.2. Carne trémula y Todo sobre mi madre: la visión de la ciudad

En el arranque de *Carne trémula* aparece una pensión, la pensión Centro, cuyo nombre alude al Madrid vacío que abre el filme, un Madrid desierto, silencioso, sepultado bajo el miedo de una dictadura que ha declarado el estado de excepción en todo el país. Un Madrid, pues, *descentrado*, en el que, como ha anotado Jean-Claude Seguin<sup>18</sup>, se ha perdido el principio de la unidad que pone en relación el centro y la periferia, de manera que lo queda es un conglomerado de zonas como el que aparece cuando Víctor, tras salir de la cárcel, acude hasta su casa y vemos cómo, frente al espacio de las torres Kio, proyecto del arquitecto Philip Johnson, surge en primer término el barrio de la Ventilla (imagen 13), el suburbio donde está ubicada la casa que el protagonista ha heredado de su madre fallecida.



Imagen 13

En *Todo sobre mi madre* se mantiene, por el contrario, el principio de unidad que pone en relación centro y periferia de la ciudad de Barcelona, ofreciendo el filme una visión muy contrastada de ambos: así, inmediatamente antes de que llegue hasta la zona de El Campo, espacio marginal donde se comercia con el sexo y la droga, Manuela habrá pasado, deteniéndose en él, por el Templo Expiatorio de la Sagrada Familia, símbolo de la esplendorosa Barcelona contemporánea. Y más adelante, la Barcelona de edificios modernistas del Ensanche, donde viven los padres de la hermana Rosa, dará paso, a propósito de un paseo de la propia Rosa y Manuela, a la Barcelona Habanera, en cuya plaza d'Allada i Vermell vemos sus pobres viviendas y los inmigrantes que las habitan.

---

<sup>18</sup> SEGUIN, J. C. (2005). «El espacio-cuerpo en el cine de Pedro Almodóvar o la modificación», en F. A. ZURIÁN y C. VÁZQUEZ (Coords.), *op. cit.*, p. 232.

### 5.3. *Los abrazos rotos*: la ciudad como destino

El propio Almodóvar explicaría el papel de la isla de Lanzarote en *Los abrazos rotos*: no otro que, como isla negra que es, convertirse en el sarcófago de Lena, en la Pompeya arrasada por un Vesubio al que no se puede detener. Notable explicación esta cuya comprensión pasa por conocer la incorporación al filme, a modo de cita, de un acontecimiento nuclear: la escena de la película *Te querré siempre* (Viaggio in Italia, Rossellini, 1951) donde los protagonistas descubren los cuerpos abrazados de una pareja sepultada por la lava del Vesubio, en Pompeya, más de dos mil años atrás. Análogamente, la lava de Lanzarote va a *sepultar* a Mateo y Lena dándose el último beso, en la deslumbrante metáfora que estructura el filme. De este modo, la ciudad donde transcurre la acción puede también marcar a fuego el destino del personaje.

## 6. Programas iconográficos. La fotografía y la transexualidad

Entendemos por programa iconográfico una serie de imágenes agrupadas, mediante un montaje otro que el narrativo, en torno a temas y motivos que, como el erotismo carnal de las piernas de la mujer, la fotografía como imagen que eterniza el abrazo amoroso, el trasplante, la transexualidad, o la transgénesis, entre otros, son relevantes del idiolecto almodovariano. En todos los casos, el programa iconográfico se convierte en cifra estética del texto, y por ello en una de las señas de identidad visual del almodrama correspondiente.

### 6.1. *Los abrazos rotos*: la fotografía y el abrazo

La imagen de los amantes sepultados por la lava del volcán de la película de Rossellini antes referida, motiva la fotografía que se hacen los amantes protagonistas de *Los abrazos rotos*. Fotografía que es dejada visualmente en suspenso por el destello del flash inundando de blanco la pantalla cinematográfica. Pues bien, este blanco, *lava de luz* de la fotografía, es importante por cuanto abre un espacio plástico para la configuración de un programa iconográfico que esboza la palabra de Mateo cuando, a propósito del accidente que cuesta la vida a Lena, sentencia: «la muerte

no nos sorprendió fundidos en un abrazo, como habíamos soñado, sino sentados en asientos diferentes; a mi incluso me sorprendió dejándome con vida». Y es que la imagen de esa fotografía de los protagonistas fundidos en un abrazo suspendida por la luz del flash, eco de la escultura de yeso de la pareja abrazada de la película de Rossellini, y evocada por estas palabras de Mateo, empieza a ser revelada en la escena donde Judit, en el apartamento donde Mateo vivió con Lena, se interesa por una bolsa: al abrirla, un plano detalle muestra una *imagen-puzzle* construida por los pedazos de múltiples fotografías rotas de Mateo y Lena (imagen 14). Es ésta, sin embargo, una imagen todavía imprecisa que encontrará su continuación más adelante, cuando Diego reconstruya, también a modo de puzzle, con algunos de esos pedazos anteriores justamente la fotografía donde Mateo y Lena posaban abrazados en el sofá (imagen 15). A diferencia de la anterior, esta otra es una imagen especialmente precisa por cuanto introduce un acerado contraste con la escultura de la pareja encontrada en *Te querré siempre* a la que quiso vincularse, pues si su presencia hace visible un abrazo *resquebrajado*, su memoria remite a un abrazo segado por la muerte de la mujer; un abrazo en definitiva roto, como refleja el título del filme.

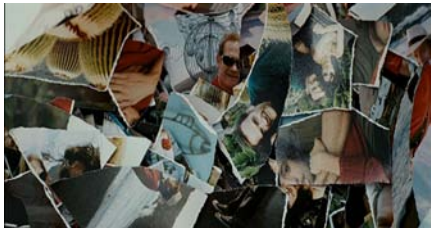


Imagen 14



Imagen 15

Pero este programa iconográfico que parte de la imagen nodal de la película de Rossellini y que prosigue con las imágenes-puzzle antes citadas se continúa, todavía, con otra imagen muy especial. Se trata en este caso de una imagen extraída de la filmación realizada por Ray X (Rubén Ochandiano) cuando, a escondidas, seguía al coche de la pareja protagonista el día del accidente, y que Diego (Tamar Novas) relata así a Harry: «Cuando esperáis en la rotonda, Lena y tú os dais un beso. El último beso. Lena no murió entre tus brazos como habíais soñado pero la última sensación que se llevó de este mundo fue el sabor de tu boca». Tras oír estas palabras, Harry acude hasta la pantalla del monitor y pide a Diego que ponga las imágenes ampliadas del beso y las pase cuadro a cuadro: aparece entonces la imagen del beso último de la pareja. Y Harry coloca

sus manos muy abiertas en la pantalla (imagen 16) tratando de palpar con ellas esas imágenes apenas identificables por extremadamente llenas de grano –como consecuencia de la falta de luz y del *blow-up*– del último beso.



Imagen 16

Así pues, la imagen de la escultura de yeso de la pareja de la película de Rossellini encuentra su continuación, primero, en las imágenes fotográficas resquebrajadas del abrazo de Mateo y Lena, y, después, en la imagen cinematográfica del beso de esta misma pareja. La serie finaliza con las manos de Mateo palpando ese beso sobre la pantalla, en una imagen decisiva tanto por sus fuertes resonancias rossellianas y antonionianas, cuanto por su genealogía, al constituirse en la síntesis de dos imágenes del filme antes vistas: la de Harry palpando con sus manos una página escrita en braille, la página ocupando la totalidad del encuadre, y la del beso entre Mateo y Lena, imagen ésta llena de *grano que*, grabada por Ray X en uno de los descansos del rodaje de *Chicas y maletas*, quedaría congelada en la pantalla, frente a Ernesto Martel. De la suma de estas dos imágenes nace, en efecto, esa otra del beso palpado por las manos de Mateo, en una operación de *síntesis intratextual* que cierra este programa iconográfico en torno a la huella de un referente que, como elemento de perpetuidad, ha sido atrapado por la imagen cinema-fo-tográfica.

## 6.2. La piel que habito: la transexualidad

*La piel que habito*, prosiguiendo la poética de lo trans abiertamente practicada en *Todo sobre mi madre*, detallará cada uno de los pasos de la operación llevada a cabo en el cuerpo de Vicente, desde que el doctor Ledgard lo deposita en la mesa del quirófano hasta que lo vemos finalmente transformado en Vera. Desfilan así por la pantalla imágenes

de Vicente, primero en el despertar de la anestesia justo cuando el doctor le comunica que se le ha practicado una vaginoplastia, y luego mirando lleno de perplejidad el juego de dilatadores de distinto tamaño que el doctor Ledgard despliega ante sus ojos para que progresivamente vaya introduciéndoselos en el nuevo orificio que en su cuerpo le ha sido practicado. Posteriormente, tras una exploración vaginal, el rostro de Vicente (imagen 17) encadena con otro, éste sin pelo y del que, cubierto por una máscara de silicona transparente, solo vemos ojos, boca, orejas y parte de la nariz (imagen 18). Este nuevo rostro es ya parte, como veremos enseguida, de un cuerpo de bellas formas femeninas en el que pueden apreciarse todavía las marcas del cosido de los distintos trozos del epitelio que forman su renovada piel. Finalmente, el levantamiento de la máscara aséptica revela del todo el nuevo rostro, un bello rostro de mujer, con el pelo muy corto: Vicente –su cuerpo– se ha *metamorfoseado* definitivamente en –el cuerpo de– Vera.



Imagen 17



Imagen 18

Nos encontramos aquí con un conjunto de imágenes atravesadas por un deseo común: el registro cinematográfico de las sucesivas metamorfosis que experimenta un cuerpo masculino hasta convertirse en femenino; imágenes en este sentido conformadoras de un programa iconográfico en cuyo corazón se ubica el encadenado que muestra cómo del rostro de Vicente emana el incipiente rostro de Vera, de cómo sobre la materia de un rostro masculino (Vicente) se *esculpe* la forma de un rostro femenino (Vera).

Continuando con la poética de lo trans, *La piel que habito* construye también otro programa iconográfico no menos importante en torno a la transgénesis, programa que tiene igualmente su origen en la polarización de la mirada enunciativa por las distintas etapas de que consta esta otra operación. Pero ello escapa ya a la extensión de este capítulo.







# **El deseo de la actriz. Estética del proceso creativo en los filmes de Almodóvar**

**Por Gonzalo de Lucas**

«Lo que más me interesaba cuando empecé a escribir la historia (de *La ley del deseo*) era la relación del director con el proceso de creación, el modo en que su vida impregna absolutamente su trabajo y éste vampiriza su vida. El personaje casi vive para poder escribir historias. Quería mostrar cómo en ese proceso de trabajo, él, su vida interior y la máquina de escribir forman un todo y se convierten a veces en una cosa casi monstruosa y muy peligrosa, para él y para los demás»<sup>1</sup>.

Uno de los materiales de la edición en DVD de *Los abrazos rotos* consiste en el ensayo de una escena interpretada por Carmen Machi y Penélope Cruz. En el vídeo, mediante una pantalla partida, Almodóvar aparece dirigiendo oralmente a Penélope Cruz a la vez que vemos a la actriz reaccionando a sus palabras: el cineasta, por un lado, se identifica con ese personaje femenino y piensa en voz alta o comenta lo que éste diría, cómo reaccionaría o aquello que le pasa por el pensamiento. Es un efecto de proyección, un retrato transferido o encarnado en otro cuerpo: las criaturas retratadas por Almodóvar no dejan de ser sus autorretratos. Pero, por otra parte, este método de dirección conlleva también una intervención física en el cuerpo de la actriz, a la que moldea o manipula mediante la voz: Almodóvar necesita meterse en el plano, aunque no se le vea, convirtiéndose en la imagen o el modelo original –y en fuera de campo– que la actriz debe espejar o imitar.

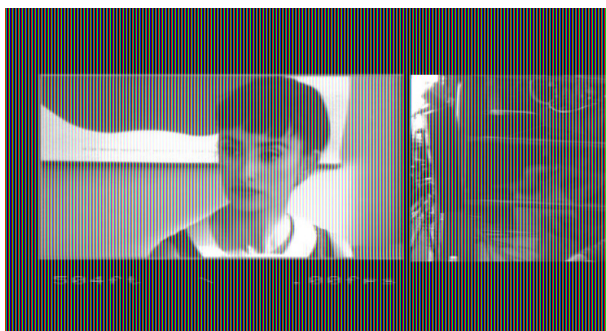


Figura 1

Esta metodología sugiere ya en qué emplazamiento se sitúa Almodóvar en relación al cine y muestra el modo en que el cineasta inyecta de ficción y artificio (de relatos) la realidad en bruto (el cuerpo de la actriz). De hecho, como ha reconocido en alguna ocasión, en sus primeras películas

---

<sup>1</sup> STRAUSS, F. (1995). Pedro Almodóvar. Un cine visceral. Conversaciones con Frédéric Strauss, Madrid, El País Aguilar, p. 82.

underground, realizadas en Super 8, se servía de su voz para componer y vivir la trama narrativa durante la proyección: «Lo que hacía que esas sesiones tuvieran mucho éxito era que convertían en un verdadero happening: como ninguna de mis películas tenía sonido –era muy difícil sonorizar el Super 8 y el resultado era muy imperfecto–, durante la proyección yo me ponía en medio del público, junto al proyector, y hacía todas las voces, explicaba, narraba en off toda la historia, cantaba, incluso a veces criticaba las cosas que no me gustaban de los actores y tenía un pequeño casete donde iba poniendo músicas para acompañarlo»<sup>2</sup>.

En este punto, Almodóvar engazaría, por ejemplo, con el método de dirección de actores mediante la intervención oral de Pasolini, que aprovechando que no rodaba con sonido directo –lo propio del cine italiano en la época–, hablaba en medio de las tomas para moldear al intérprete o buscar reacciones inesperadas o que el actor no pudiera prever o controlar. De este modo, Pasolini descubrió su estilo, sus breves y fulgurantes encuadres “lírico-figurativos”, cuando empezó a filmar el rostro de Franco Citti en *Accattone*, tal como evoca en el diario del rodaje de *Mamma Roma*: primero, pues, cobró conciencia de su manera de reaccionar ante lo real con la cámara. Para Pasolini, resultaba decisiva la intervención brusca y a veces violenta sobre el cuerpo del intérprete: «el decirte “ríe, ríe”, mientras te dispones a actuar –explicaría a Anna Magnani a raíz de sus desencuentros durante el rodaje de *Mamma Roma*, ya que era una actriz profesional acostumbrada a hacer evolucionar las expresiones emocionales en tomas largas–, es decir, mi achuchón desde fuera como una especie de inyección de expresividad, es un hábito que he adquirido al hacer interpretar a los actores de la calle, a cuyos rostros debo dar un golpe de cincel en el momento menos esperado, casi a traición». Esa búsqueda febril de la vitalidad, de la energía de algo real que sucede ante la cámara, de cualquier gesto o expresión fugaz que rasgue el velo del cine, le llevó a cuestionar la buena y acabada forma fijada de antemano o teóricamente.

Almodóvar también ha sido un cineasta autodidacta e intuitivo que ha encontrado su método en la propia práctica. Así, desde esos filmes en Súper 8 intervenidos durante la proyección, y hasta hoy, como demuestra el vídeo sobre *Los abrazos rotos*, ha inyectado expresividad en los actores mediante la voz, solo que en su caso, a diferencia de Pasolini, sobre todo le ha interesado trabajar con actrices profesionales y partir de su realidad física para llevarla hacia el artificio –para entendernos, es el proceso por el cuál escoge a Carmen Maura para interpretar a un travestí–, si bien

---

<sup>2</sup> STRAUSS 1995, p.16.

en ocasiones también ha elegido rostros sin experiencia en el cine, en general a partir de una aproximación de deseo fotogénico. Hay ahí, pues, una historia debajo de sus historias, un relato de la relación personal que entabla con los actores, que subyacería a las ficciones de sus personajes, algo así como ese autorretrato oculto bajo los retratos visibles. Y, en cualquier caso, hay una tensión creativa y personal, por la que el cineasta necesita llevarse al intérprete a su campo y poseerlo. De forma semejante al problema estético de Pasolini con Anna Magnani, actriz profesional habituada a otro proceder, más preparado de antemano, Almodóvar explica los reajustes que debió hacer Victoria Abril para entrar en su cine en *Átame*: «Necesitamos un aprendizaje mutuo porque su sistema de trabajo no tenía nada que ver con lo que yo hacía. No estaba acostumbrada a que se improvisara tanto en el rodaje. Ella necesita ir muy segura antes de rodar y, aunque yo preparo con mucha antelación, hay un montón de cosas que crecen sólo en el momento en que estamos rodando. A ella eso la desconcertaba, le creaba inseguridad. Me decía que no estaba acostumbrada a que los directores le pidieran y le sugirieran tantas cosas nuevas en el momento. Cuando llega a rodar, lo tiene ya todo muy hecho y yo lo que le pedía era que no se aprendiera los diálogos, que estuviera totalmente abierta, y eso lleva un tiempo. Hasta que comprendió que no tenía que inventarse nada, sino que todo me lo iba a inventar yo por ella y que lo que necesitaba era una enorme flexibilidad para recoger todo lo que yo le sugiriera. Victoria tampoco estaba acostumbrada a interpretar un personaje donde los sentimientos estuvieran tan a flor de piel. No sólo se necesitaba hacerlo convincentemente sino que yo pido y exijo una implicación personal que a ella le daba mucho miedo. Le tenía mucho miedo a la manifestación de las emociones»<sup>3</sup>.

Desde el principio de su obra, en este sentido, Almodóvar ha ido dejando trazos de sus posicionamientos y su metodología, en lo que deviene una especie de tratado estético encubierto en el interior de sus películas.

En este artículo vamos a reseguir algunas de estas orientaciones filmadas –delegadas en personajes– o comentados por el propio cineasta, para observar la forma en que hace visible las proyecciones de deseo a través de las dinámicas del proceso cinematográfico.

Es interesante volver aquí a esa escena de *Los abrazos rotos* que ensayaba en vídeo, puesto que en la película aparece vista por el cineasta (interpretado por Lluís Homar) que se enamora de Penélope Cruz, en una suerte de plano / contraplano (es decir, el personaje ocupa en la ficción el

---

<sup>3</sup> STRAUSS 1995, p.16.

lugar real de Almodóvar) entre la imagen grabada y el rostro del director frente a la imagen, en la sala de montaje. Como veremos, la relación de deseo por un cuerpo filtrada o a través de una imagen será recurrente en los últimos filmes de Almodóvar.



Figura 2



Figura 3

Más adelante, el personaje del director se quedará ciego y reconocerá en televisión el montaje alterado –el productor le quitó la película de las manos y la montó sin su consentimiento– justamente por la voz, la misma materia que le orientará al final para remontar la película y escoger los buenos momentos de interpretación: para Almodóvar la voz es algo visual y creadora de imágenes. Por tanto, en esa intervención oral se mezcla la búsqueda de la dicción interpretativa por parte del actor –del registro físico y el tono a través de la voz, de su presencia física–, y al mismo tiempo la proyección de la personalidad del cineasta que inyecta sus pensamientos y emociones en ese otro cuerpo, o los provoca («Para mí la voz de cada película es la voz del director, interpretada por supuesto por los actores»<sup>4</sup>).

La película en que Almodóvar ha mostrado más descarnadamente y al desnudo esta relación de poder y técnica de dirección es, por supuesto, *La ley del deseo*, en cuyo inicio nos encontramos con un chico que entra en una habitación y se va desnudando y reaccionado a través de las órdenes del cineasta («no me mires, recuerda que estás solo») hasta masturbarse, de modo que el pacto entre cineasta y actor deviene casi propio de la prostitución –en un sentido muy similar al que manifestarán Pasolini, Fassbinder o Godard, para revelar las condiciones reales del trabajo y la escena–, puesto que además aquí implica una entrega física que, para Almodóvar, siempre será valiosa –y excitante– como despojamiento psicológico y emocional.

---

<sup>4</sup> STRAUSS 1995, p.88.



Figura 4



Figura 5

En esta escena, tan cruda y confesional, Almodóvar sintetiza las dos cuestiones que hemos esbozado. Primero, el lugar del cineasta en un fuera de campo desde el cual ejerce el poder, modela al intérprete y se proyecta o hace presente mediante el cuerpo del otro: «El papel del director es muy cercano a la idea de Dios, de aquel ser omnipotente, porque no hay mayor poder que el de representar las propias fantasías y hacerlas auténticas. Para mí la figura del director es una figura oral, o al menos yo soy un director absolutamente oral. El director es Dios en el sentido de que es el creador, no importa que sea en un universo paralelo al real. Soy un director básicamente oral que casi hipnotizo a los actores con las palabras y los conduzco a través de una hipnosis sin que ellos se den cuenta. En los cinco primeros minutos de *La ley del deseo* el director es una personal oral, que ordena y manda lo que hay que hacer»<sup>5</sup>.

Y, segundo, que una película es la relación entre dos historias: la primera, es su trama, la sucesión de hechos narrativos y dramáticos; la segunda, es su proceso, las experiencias que se tejen entre el cineasta y la gente que filma, o con la que filma. Y aprender a ver filmes, justamente, pasa por reconocer los signos de esa otra historia, más secreta y privada, y casi siempre más tensa y contradictoria, que es la experiencia de un trabajo. La relación entre la historia y su proceso, o lo que la película cuenta hacia dentro (el mundo de los personajes) y hacia fuera (el de los cineastas). Por eso, esta película jugará con las dos leyes del deseo, o bien con la ley que las agrupa: los que circulan entre los personajes y los que fluyen entre cineasta y actor. «Desde el primer momento establezco el terreno en el que me voy a mover, que es el terreno del deseo: un chico de la calle, un chulo, se masturba, pero lo importante es que alguien contrata a alguien para hacer el amor. Los servicios que contrata no son simplemente los de follar sino casi todo lo contrario: lo que este hombre pide es que le digan que lo desean. Estamos pues estableciendo en seguida que el protagonista es un director cuyo gran problema es su necesidad de

---

<sup>5</sup> STRAUSS 1995, p.88.

sentirse deseado. De hecho él paga para esa persona para que le diga: “¡Fóllame!”. En esta escena, el director ya funciona como director de su propia vida, que significa tal vez convertir sus frustraciones en otra cosa. Lo mismo que él escribe la carta que quiere recibir, le dice al chico al que ha contratado las palabras que quiere oír e incluso el tono en que quiere que se las diga»<sup>6</sup>.

El cine parte de la cámara para ir al encuentro del otro: del deseo de acercarse a alguien, o del miedo a hacerlo o de perder ese instante irreversible, del propósito de ver de lejos e impasiblemente, o de forzar, retener, hacer repetir, extenuar. Una relación variable –igual que no es lo mismo hablar a alguien desde cinco metros que a quince centímetros–, que depende de la introversión o extroversión con que se filma, y de los estados de ánimos recíprocos que se ponen en juego entre la persona que filma y quien es filmado. La historia del cine recoge esas distancias, esas otras historias.

Para filmar es preciso, pues, que haya una presencia que importe filmar ante la cámara, «algo que queme en el plano» tal como decía Jean-Marie Straub. Y entre las cosas que más importan filmar, y sin duda más hacen arder un plano, están las actrices. Ese principio lo mantuvieron casi todos los grandes cineastas, de Griffith en adelante, que movidos por sus deseos han llenado sus filmes de experiencias conflictivas, tensas o contradictorias derivadas de la filmación de las mujeres. Se hace necesario así reivindicar de nuevo para el cine, tal como ha hecho Almodóvar desde el principio de su obra, la confrontación entre un cuerpo y otro, reconocer el pacto económico del trabajo y los efectos de una experiencia real. Una experiencia a veces traumática, o histórica, otras expuesta a lo placentero y la seducción. ¿Qué movía a los cineastas hacia el cine? Renoir empezó a filmar porque la muchacha de la que estaba enamorado quería ser actriz, y Bresson separó a Anne Wiazemsky del equipo de rodaje de *Al azar Baltazar* para vivir junto a ella, en una casa, un poco aislados del resto. Suele haber algo turbio, extraño, obstinado, en el retrato femenino: en la obsesión de Josef von Sternberg por fijar incorruptible la belleza de Marlene Dietrich, o en la clase de evocación de Fassbinder en su film sobre Veronika Voss, la estrella consumida de la UFA (inspirada en Sybille Schmitz, la actriz de *Vampyr*, de Dreyer). Fijémonos en cómo a principios de los 70, poco antes de que Almodóvar empezará a hacer sus primeras películas en Super 8 y poco después de las revueltas de juventud y su eclipse, el cine se llenó de quebradas historias de pareja, en encuadres sucios, un poco descompuestos, muy porosos o cercanos al cuerpo de

---

<sup>6</sup> STRAUSS 1995, p.88.



la actriz (pienso en los filmes de Bergman, Pialat o Cassavetes de esa época) o que exigían sostener la cámara –aparato de registro frío– hasta desmenuzar el rostro de la mujer (*La mamá y la puta*, de Eustache, *Les hautes solitudes*, de Garrel). El cine se había alejado de las estrellas, de la Garbo o la Dietrich, como escribió Daney: «La modernidad comienza cuando la fotografía de *Monika*, de Bergman, estremeció a una generación de entera de cinéfilos, sin que Harriet Andersson se vuelva sin embargo una star».

Durante esta historia, la visión mítica e icónica de las stars se eclipsó y fue motivo de una reflexión sobre el devenir del propio cine, que tenía ya medio siglo de vida y había visto a los cuerpos de los actores envejecer. Las arrugas, los marcas del tiempo, podían encubrirse o maquillarse mediante la luz y el rodaje en estudio, para preservar inalterable la belleza, de un filme a otro, de una década a otra, y hacer a la actriz inmarchitable. O bien podían (fue algo traumático) mostrar su erosión, la fisura, los signos del paso del tiempo. Qué mejor forma de comprender *La nouvelle vague* y sus restos que ver el cuerpo de Jean-Pierre Léaud en los primeros filmes de Truffaut, en su paso por el cine de Godard, Eustache y Rivette, hasta su agotamiento en Garrel; o partir de la imagen de Jean Seberg en *Buenos días, tristeza* y engazarla con su luminosidad desconcertada en *Al final de la escapada*, la aureola fatal de *Lilith*, y la angustia seca y desolada en el blanco y negro primitivo del Garrel de *Les hautes solitudes*.

Algo semejante pasaba en América: en los 60, las películas de Warhol mostraron una factoría de iconos exhaustos, una estación terminal de las *stars hollywoodiense* y de imágenes moribundas. Eso sucedía en los *lofts* de Nueva York, en el cine *underground* que tantas veces ha reivindicado Almodóvar como una de las fuentes originales de su cine, a la vez que John Cassavetes filmaba en su casa la erosión y el desgarrar junto a su mujer, Gena Rowlands. Y así, de forma comparativa con estos cineastas, se puede diferenciar que la función de la voz o la intervención de Almodóvar en plano está dirigida para extraer las posibilidades de ficción y de artificio más ocultas en los actores, más que en ir rebajándoles para hallar una especie de realismo seco y en bruto, tal como haría Warhol sometiendo a los actores al mecanismo sostenido de la cámara, alargando el tiempo de registro de un modo dilatado y violento y extenuante, permaneciendo pasivo: «La diferencia (con Warhol), y yo creo que la explica Pepi en la película, es que para hacer un reportaje sobre personajes que te interesan y que te gustan, tú mismo tienes que dirigir y manipular a esos personajes reales. Por ejemplo, ella le dice a la chica que hace de Luci que, para que su personaje sea evidente, tiene que interpretarse a sí misma y no ser ella

misma, de modo natural, porque no basta. Le pone como ejemplo que la lluvia en cine es artificial, pues la lluvia real no se ve. Para mí, esa es la zona donde realmente me gusta actuar y ésta es la parte que a mí me interesa del cine: algo absolutamente real, pero que mientras yo lo hago es una representación de la realidad. Eso me diferencia mucho del cine que hizo Warhol o Morrissey en aquella época. Ellos ponían la cámara delante de los personajes y captaban todo lo que esos personajes hacían. Eso tiene una enorme fuerza, pero yo no tengo paciencia para ello y además, a mí me gusta siempre ese elemento de artificio que hay en el director, porque es en ese artificio donde tú proyectas todas tus intenciones»<sup>7</sup>.

En otro lugar, y a propósito de *Tacones lejanos*, Almodóvar desarrolla su diferenciación con Cassavetes para situarse en relación al melodrama: «Dentro de los múltiples modos que existen de hacer un melodrama he elegido el más lujoso. Podía hacer un melodrama como John Cassavetes, completamente seco y esencial, o un melodrama como Douglas Sirk, donde el lujo y el artificio son tan expresivos como las palabras y los personajes. [...] Adoro *Opening Night* y estoy impresionadísimo, pero nunca la haría así. Es radicalmente naturalista y no me veo a mí mismo haciendo una película naturalista. Puedo apreciarla, pero soy incapaz de hacerla. Cuando empecé a hacer cine era para jugar con que una cosa represente a otra y ése es el juego que a mí me interesa como director. Dentro de ese juego aparece el artificio que pertenece básicamente al juego de Hollywood y sobre todo al melodrama de la época del principio del color en los años cuarenta y cincuenta»<sup>8</sup>.

En muchas de sus películas, Almodóvar ha señalado los preceptos estéticos, mediante sus personajes, de esta decantación, si bien pocas veces lo ha hecho de un modo tan reflexivo, inusual y expresivo como en *Entre tinieblas* a través del personaje de Sor Víbora: «El culto de la iglesia ha evolucionado en todo menos en el aspecto de sus imágenes, y yo creo que el elemento ornamental está muy vinculado a la Piedad. Hay que adaptarse a la época en que vivimos». Lo ornamental, en Almodóvar, es la otra forma de ver lo desnudo, una especie de verdad del disfraz, como si fuera a través de la superficie cuando se alcanza mejor la esencia: es decir, aquello que, para muchos está en el interior, oculto, para él radica en el exterior, y el artificio deviene sagrado, de ahí la esencialidad que en su cine adquiere la figura del travestí, aquel que construye una forma visible que es mucho más representativa de su personalidad.

---

<sup>7</sup> STRAUSS 1995, p.26

<sup>8</sup> STRAUSS 1995, p.131.

Esto implica su sentido de la libertad en términos estéticos y éticos: nuestra singularidad es múltiple y solo desde la manifestación de esas formas plurales o imágenes que uno es –o puede ser– conseguimos revelarnos. Frente a eso, la sociedad constriñe, limita y amolda según patrones que reprimen nuestras verdades o deseos interiores, enmascarados o censurados por los hábitos de conducta bien vistos. Almodóvar trabaja contra aquello que es bien visto, en su submundo o sótano de personajes marginales o extraños, quienes al final suelen poseer un sentido ético y fraternal mucho más inquebrantable que todos aquellos que representan el poder y las buenas costumbres. Esa tensión entre represión y libertad está en el fondo de su concepción del artificio en el cine y la vida: para llegar a la verdad hay que extremarse. «El cine es esencialmente representación, en todos los aspectos, y es a través de la representación como llego a la verdad y a la realidad, no a través del documento. [...] En el cine, no se trata de que los personajes sean ellos mismos, sino casi de lo contrario. Yo creo que el ser humano tiene dentro de sí todos los personajes, masculinos y femeninos, los malos y los buenos, los mártires y los psicópatas. Es mucho más interesante para el actor hacer aquel personaje que está dentro de él pero del que más lejos se encuentra»<sup>9</sup>.

Desde esta perspectiva, y más allá incluso de la psicología, la idea de la monstruosidad física resulta recurrente en los filmes de Almodóvar. Por ejemplo, al principio de *La piel que habito*, auténtico ensayo sobre esta cuestión, descubrimos por vez primera al personaje de Elena Anaya a través de una pantalla, desde los ojos del doctor, en una imagen muy estilizada de un cuerpo precioso que nos da la espalda. Cuando el doctor entra en la habitación, se revelará el contraplano de esa imagen y ese cuerpo, bajo otra luz más naturalista: la chica está herida e inconsciente, tras cortarse en las muñecas y el pecho para intentar suicidarse. La verdad psicológica del personaje se muestra en su propia agresión física, de modo que una imagen (fig. 6) se revela falsa –una ilusión del doctor– mientras la otra (fig. 7) se manifiesta como lo real (de hecho, el cuerpo alterado –la chica en realidad es un chico al que el doctor cambió el sexo– cuya herida interior o traumática no llegará a suturar el cirujano, algo así como el alma que la técnica no puede restituir).

---

<sup>9</sup> STRAUSS 1995, p.86.



Figura 6



Figura 7

En *Matador*, en una de las escasas escenas en que Almodóvar aparece como actor en sus películas, le vemos controlando cómo maquillan a la modelo Eva Cobo y ordenando: «nada de tapparle, desfigúrale toda esta parte de la cara. Va a estar mucho más guapa».



Figura 8



Figura 9

Los ejemplos de este gusto por lo monstruoso o las heridas son muy variados, desde la Andrea Caracortada de *Kika*, a la chica que se gira y descubre su rostro desfigurado en un spot de café en *¿Qué he hecho yo para merecer esto?* (fig. 10) o la muy significativa escena de *Átame* en que Victoria Abril cura las heridas de Antonio Banderas, y que será el instante detonante para que ella acceda a su deseo de hacer el amor.



Figura 10



Figura 11

Dentro de las confesiones estéticas y autobiográficas con que Almodóvar ha ido trazando sus películas, nos encontramos de nuevo con Sor Víbora en *Entre tinieblas*, en algo que entronca con esa apreciación o

sensibilización ante la belleza dramática del deterioro, la falibilidad e incluso la monstruosidad: «Hay una gran belleza en el deterioro físico. Cuando era niña soñaba con tener ojeras, no lo conseguía nunca, porque siempre estaba muy rellenita. Y cuando estaba enferma me pasaba el día mirándome en el espejo, encantada. (Y después, mirando una pared llena de fotos de actrices y cantantes) Son algunas de las grandes pecadoras de este siglo, te preguntarás qué hacen aquí. En las criaturas imperfectas es donde Dios encuentra toda su grandeza. Jesús no murió en la cruz para salvar a los santos sino para redimir a los pecadores. Cuando miro a algunas de estas mujeres siento hacia ellas una enorme gratitud. Pues gracias a ellas Dios sigue muriendo y resucitando cada día».

Otra de las escenas en que Almodóvar aparece en plano es aquella de *Laberintos de pasiones* en que le vemos dirigiendo a Fabio McNamara. Es una escena diferente a las usuales en su obra a propósito de la dirección de actores, precisamente por la reacción física que le lleva a entrar en el plano, en vez de permanecer en fuera de campo: «McNamara es un personaje muy fuerte, muy indisciplinado y con una capacidad de entendimiento limitada o por lo menos peculiar por su propio personaje y por las drogas que toma en todo momento. Entonces yo lo dirigía – sin que eso sea peyorativo– como dirigiría a un animal, de un modo contundente, básico, muy directo y muy rudo. Y por otra parte le dejaba mucha más libertad que a los otros actores porque lo que quería de él era su personaje, él mismo, no que interpretara a alguien. Entonces yo le provocaba para que fuera lo más él mismo posible. En esa escena, yo no pensaba intervenir. Pero la indisciplinación y la incapacidad de atención de McNamara eran tales –él no reconoce que tiene que moverse entre una marca y otra– que era imposible que la cámara le siguiera. Como no podía controlarle desde detrás de la cámara, me metí dentro del fotograma para decirle exactamente las cosas que tenía que decir y tenerle amarrado»<sup>10</sup>.

Poco a poco, Almodóvar ha ido descubriendo para el espectador las diferentes formas del desequilibrio de poder que relaciona a un cineasta con sus actores. En la primera parte de este artículo, nos hemos referido sobre todo a la dirección a través de la palabra, la voz como instrumento de control. Más adelante abordaremos la relación a través de la mirada, pero entre ambos aspectos conviene especificar los modos en que Almodóvar escoge su método de dirección y su posición física ante el actor según la naturaleza específica de éstos, y referirnos al conflicto psicológico que esa aproximación y búsqueda comporta. Para empezar, y como señalaba a propósito de la primera escena de *La ley del deseo*, el

---

<sup>10</sup> STRAUSS 1995, p.16.

cineasta busca una especie de intercambio, casi mediante una solicitud de deseo: «Hablo de algo a la vez muy duro y muy humano, que es mi visión del deseo. Me refiero a la necesidad absoluta de sentirse deseado y al hecho de que, en esa ronda de gente que desea a gente, rara vez los deseos coinciden. Yo creo que ésa es la gran tragedia del ser humano»<sup>11</sup>.

Esta historia ha conllevado, en ocasiones, que la parte débil sea precisamente la del cineasta o creador ante su imagen, tal como se expone en *La piel que habito* mediante la idea del desequilibrio entre escalas y la magnitud del primer plano de la chica ante el espectador, reducido o rebajado por una adoración que le debilita, por su condición de *voyeur*, de espía, de condenado a proyectar un deseo sin intercambio: imagen síntesis del espectador del cine ante la *star* inasible o inalcanzable.



Figura 12



Figura 13

En ese mismo film, Almodóvar opone la reacción instintiva y animal del Tigre, que al ver a la chica prisionera lame la pantalla (fig.14), imagen que también valdría oponer a otro gesto físico, pero esta vez melancólico y sentimental, el del cineasta ciego en *Los abrazos rotos*, tratando de tocar la imagen en vídeo del último beso que se dio con la actriz antes de su accidente y muerte, en un gesto sobre lo irrevocable del tiempo y su transformación en trazo, mera huella o superficie espectral, casi descompuesta por el grano de la imagen.

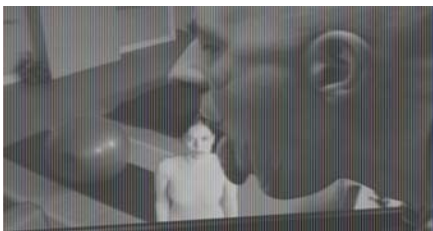


Figura 14



Figura 15

<sup>11</sup> STRAUSS 1995, p.83.

En un diálogo de *Átame*, el cineasta inválido interpretado por Paco Rabal comenta a una entrevistadora: «Seguir viviendo en mi caso significa seguir rodando. Siempre quise hacer un subproducto, aunque me temo que me ha salido bastante personal. Cuando se pone el corazón y los órganos genitales en lo que haces siempre te sale algo personal». Esta confesión, que resulta otro de los preceptos con que Almodóvar ha ido trazando sus ideas estéticas en el interior de sus películas, apela a una relación física y sexual con la representación, es decir, a un encuentro entre cuerpos que implica la violencia psicológica y emocional: en sus filmes, hay siempre una relación destructiva entre el deseo sexual colmado y la tragedia de aquellos que no pueden satisfacer a su pareja.

Estamos quizás en uno de los centros dramáticos de los filmes de Almodóvar, la tensión entre vida y arte, la corrupción personal que la búsqueda creativa puede conllevar, abocando a la soledad al artista, la desincronía de deseos entre cineasta y actor, en aras de representar una emoción desnuda que emerja del interior del actor, sin resguardarse: «Los actores están desnudos delante de ti, entonces, inevitablemente, yo veo cosas que a lo mejor a ellos no les gusta que yo vea y cuando eso afecta al trabajo tengo que decírselo. A veces tocas puntos muy conflictivos de ellos. En *¡Átame!*, Victoria tenía dificultad para demostrar emoción con Lola, su hermana en la película, para decir simplemente “Te quiero” de un modo normal. Una actriz puede hacerlo técnicamente, y ella podía, pero yo pido más. El actor no le puede mentir al director y yo tampoco me conformo con una cosa técnicamente bien hecha, hay algo más que necesito. Le decía: “Lo mejor es que aprendas a decirlo en tu vida, porque va a ser el único modo de que lo puedas decir en la película”. Ella me reconoció que esas cosas nunca las decía y no podía nunca decirlas en su vida. No es que yo recurra a su vida privada para interpretar al personaje pero, a veces, problemas de su propia vida se convierten en problemas en la interpretación. Entonces hay que hacer un aprendizaje en la propia vida»<sup>12</sup>.

En *La ley del deseo* se plantea de modo directo este doble conflicto: la usurpación de la vida que hace el arte, y el vampirismo del creador para alimentarse de las vidas ajenas. Cuando Eusebio Poncela le sugiere a Carmen Maura que está escribiendo un guión inspirándose en sus historias sentimentales, ella estalla colérica y se defiende verbalmente – es decir, aquí la actriz toma la palabra para protegerse–: «Habla de tus problemas con los tíos y déjame a mí en paz. Te prohíbo que toques el menor acontecimiento de mi vida. Por ridícula que sea, tengo derecho a

---

<sup>12</sup> STRAUSS 1995, p.16.



que se me respete. Mis fracasos con los hombres son algo más que el argumento de un guión. No permito que ni tú ni nadie juegue con ellos. Son míos. No me gustan, hijo de puta, pero he tenido que pagar un precio demasiado alto por esos fracasos, son lo único que tengo».

Una distinción fundamental en el cine de Almodóvar consiste, entonces, en la que marca entre aquellos actores más intuitivos o naturales, y aquellos que controlan la técnica y, por tanto, poseen una mayor conciencia de lo que el cineasta busca en ellos y de su propia imagen. De hecho, esta es una cuestión decisiva en la materialidad de los procesos del cine. En este punto, acaso convenga señalar que una de las lagunas más importante en la tradición crítica radica justamente en el estudio preciso y diferenciado del estilo interpretativo de las actrices. ¿Qué palabras nos vienen a la memoria que permitan situar en una tradición analítica un comentario minucioso sobre el estilo interpretativo de una actriz del modo en que escribimos sobre el estilo de Clint Eastwood, Gus van Sant, David Lynch o el propio Almodóvar? ¿Qué libro conocemos sobre la “obra” de los intérpretes, si dejamos de lado esa flor exótica de Luc Moullet, *Politique des acteurs*? Lo cierto es que el esfuerzo de concentración en un gesto o detalle interpretativo es mucho mayor del que se emplea en señalar un movimiento de cámara: como mínimo, hay que ver una película varias veces, o ver sus variaciones en otras, para distinguir los rasgos característicos de un intérprete. Contamos, por suerte, con las reflexiones que los cineastas han efectuado sobre los actores, incluso para oponerse radicalmente a ellos (Vertov, Bresson) y que demuestran que el trabajo (y sus implicaciones teóricas) sobre los “comediantes” está en el núcleo de las preocupaciones de Renoir, Bergman, Rohmer, Rivette, Fassbinder, Pasolini, Cassavetes, Pialat, Godard, y de casi cualquier buen cineasta. ¿Dónde situar, pues, el lugar de la actriz en el cine de Almodóvar y su contexto? ¿Qué reflexiones y qué motivaciones suscitan en los cineastas hoy? Por arriba, en los grandes eventos y filmes comerciales, vemos el maquillaje y el *overplaying* de las actrices dirigidas por un agente o las casas publicitarias. No hay apenas diferencia entre el plano que una actriz graba para un spot de L’Oréal y otro para un film de la Paramount: en ambos casos, hay un contrato con cláusulas, restricciones e imposiciones sobre qué partes del cuerpo se pueden filmar y con qué ángulos. En ese sistema, los filmes más interesantes surgen cuando se produce un encuentro que hace friccionar la tendencia al amaneramiento interpretativo de la actriz con un cineasta o un actor que la atempera o cuestiona: por ejemplo, la fricción, en *El intercambio*, entre una actriz crispada y muy propensa al *overplaying* (Angelina Jolie), y un actor y cineasta que tiende al *underplaying*, la contención expresiva (Clint Eastwood).



Lo relevante de Almodóvar, en este sentido, es que se trata de un cineasta que, dada su reputación, puede escoger a los intérpretes, pues casi cualquier actor desea trabajar con él. Esa posición privilegiada ha acabado sustentando *la ley del más fuerte* que dramatiza por debajo sus filmes. Almodóvar parece incluso propiciar la competitividad y los celos entre las actrices, y su interés visual alterna diferentes aproximaciones a sus cuerpos: en ocasiones, privilegiando y embelleciendo –en una tradición icónica de las stars– y en otras haciéndolas descender hacia un duro realismo que, a veces, expone con crudeza los signos decadentes del tiempo. Tampoco es raro percibir cuando un intérprete le ha defraudado o desencantado, en vivo contraste con aquellos que preservan su atracción y hasta adoración. De esto resulta un sentimiento violento, algo oscuro o tenso, en que se nota la presión, intensidad o exigencia de un cineasta que lucha por evitar los registros más técnicos y acomodados, a fin de mostrar el desgarramiento y lo inesperado: «Lo que establezco desde el principio, de un modo hipnótico, son dos cosas esenciales, dos convicciones mentales: una, que él, o ella, esté convencido de que es el mejor para hacer este papel, y otra, que yo soy la única persona que puede sacárselo. Y si cree, aunque sea de modo artificial, en estas dos cosas, lo va a hacer bien»<sup>13</sup>.

Existe así un misterio o un orificio que horadar y por el que ver o extraer algo que está oculto, según ese doble juego que el cineasta establece como una analogía evidente al principio de *Kika*: la mirada distanciada, pasiva y *voyeur* (fig.16), ante una realidad con partes ocultas y secretas, que se debe completar o adivinar mediante la imaginación; la mirada activa, física, que entremezcla la toma de una imagen con la posesión sexual (fig.17).



Figura 16



Figura 17

Lo que sucede en el plano, pues, nace de un “entre” dos, el actor ante la cámara y el cineasta detrás, en una imagen que proyecta tanto deseo

<sup>13</sup> STRAUSS 1995, p.16.

como necesidad de ser deseado, y eso seguramente por las dos partes y de forma desigual o desincronizada en numerosas ocasiones: «Cuando exijo y tiro cosas personales de ellos que pueden ser desgarradoras, es evidente que ese desgarramiento lo ejerzo primero conmigo mismo. Les hago arriesgarse a ellos emocionalmente, pero yo siempre soy el primero que me arriesgo. Cuando me relaciono con ellos como director, que es un símbolo de poder, me relaciono además de un modo individual y hay una implicación personal. Eso es bueno para el trabajo, pero después te puede crear complicaciones»<sup>14</sup>.

En el cine moderno y durante las nuevas olas, las películas se habían sucedido como crónicas sentimentales en las que el cineasta filmaba a su mujer o su amante, y transformaba la obra en un diario íntimo o en un retrato que, al tiempo, era un autorretrato indirecto y un testimonio documental. *La nouvelle vague* francesa surgió así como un movimiento de montaje entre dos imágenes: la ideal romántica y cinéfila del ícono (el rostro protegido por la luz del estudio, el mito de la belleza, el glamour o divisivo al que ha sido siempre tan sensible Almodóvar) y la realista y contemporánea (el brusco y vacilante registro documental). En esa búsqueda entre la realidad y el artificio, Almodóvar se ha decantado casi siempre por evitar el registro frío y técnico del actor, exigiendo una apertura y entrega, la indefensión si es preciso, incluso el sometimiento, con el fin de captar algo veraz que solo esa dinámica artística de poder, bajo la implacabilidad de la cámara, pueda mostrar: «Hay una leyenda negra sobre mí según la cual soy una especie de vampiro. Pero no es cierto, no me comporto así. [...] No soy un dictador, soy un reflejo de ellos insobornable. La violencia viene de lo que ellos ven en ese espejo: mirando esa imagen que yo reflejo, ellos no pueden mentir a sí mismos. A pesar de estar muy claro lo que tiene que hacer, existe el vértigo de no estar seguros de poder darlo. No sé si es bueno darles a los actores tanta conciencia de lo que están haciendo, porque esa conciencia es lo que les hace tener miedo. A veces esa conciencia no se la doy. Depende del actor. Por ejemplo, a Antonio Banderas nunca se la doy, le dirijo como a un niño, nunca ha sabido lo que estaba haciendo en mis películas y no ha podido hacerlo mejor. Yo sí sé lo que está haciendo, pero él no. A mí me gusta mucho cuanto tengo que dirigir actores tipo Antonio, que son actores naturales, como animales, absolutamente intuitivos y físicos. Pero con otro tipo de actores como, por ejemplo, Carmen Maura o Victoria Abril, sí les doy toda la información. Lo bueno que tienen tanto Carmen como Victoria es que son muy, muy intuitivas, tienen esa parte natural y a la vez una enorme conciencia técnica de lo que hacen. Unen las

---

<sup>14</sup> STRAUSS 1995, p.16.

dos cosas. Son actrices a las que la técnica no se las ve, pero la tienen depuradísima. A los actores americanos que proceden del *Actor's Studio*, a ellos sí, les veo el método»<sup>15</sup>.

En *Los abrazos rotos*, asistimos a otro autorretrato creativo de Almodóvar en el que, por un lado, muestra el goce de la transformación, a manos de un cineasta, de una actriz en icono, el juego que permite descubrir una belleza escénica: una nueva reivindicación del ornamento, el artificio, la imagen en el espejo, o la realidad de una imagen.



Figura 18

Figura 19

Nunca Penélope Cruz ha estado tan bella, tan rota, tan ligera y tan honda: Almodóvar le consagra un ensayo sobre sus variaciones emocionales e interpretativas. *Los abrazos rotos* es un film sobre la pasión por la *vieja* puesta en escena, capaz de moldear a una actriz y lograr que con un cambio de tono, dicción o matiz, pasemos de la felicidad a la fatalidad. Penélope enlaza varios papeles (secretaria, hija, esposa de un empresario, actriz, amante) en una historia de metamorfosis que culmina cuando un cineasta se enamora de ella e inventa su imagen más bella, y luego se rompe: ¿quiso conquistarla o preservarla de la desgracia? Ni lo uno ni lo otro. El cineasta sabe bien (es lo trágico) que las imágenes, como *Los abrazos*, también se rompen, pero que el arte y la vida necesitan recomponerse mutuamente. Y como el amor es siempre creativo y una forma artística (es lo que Almodóvar vio en los clásicos), hace visibles y emocionantes, con transparente complejidad, instantes tan difíciles de filmar como la felicidad natural de dos amantes que se abrazan aislados y acechados por un mundo que les cerca con todo el odio negro y opresivo de los celos, la envidia y la decrepitud física.

En esta historia, Almodóvar muestra que la puesta en escena, la actuación, se da en la vida, que una actriz lo es en la realidad o en lo doméstico. Basta con ver así el instante en que, en corte de plano, pasamos del rostro demacrado y asqueado de Penélope Cruz, después

<sup>15</sup> STRAUSS 1995, p.107-108.

de hacer el amor con el viejo empresario, a su rostro maquillado para esconder su verdadero sentimiento, su herida, su desnudez emocional, ante el marido.



Figura 20



Figura 21

Al final, en todos estos filmes sobre el deseo ante las imágenes, hay una transferencia emocional o proyección que el espectador –o, más bien, los personajes como espectadores– hacen en una ficción que les muestra lo real, el reflejo más íntimo de su vida: la pantalla acaba siendo el testigo de su verdad y destino. Carmen Maura *desmayándose ante la escena de Johnny Guitar* que tiene que doblar, en *Mujeres al borde de un ataque de nervios*, los amantes de *Matador* ante la premonición trágica del final de *Duelo al sol*, el empresario de *Los abrazos rotos* descubriendo esa verdad interior en su mujer –el asco que siente por él– a través de unas imágenes en vídeo, sin sonido –que pide “doblar” a una mujer mediante la lectura de los labios–... Estos y tantos otros ejemplos, en el cine de Almodóvar, en que la representación y la ficción –literaria, teatral, cinematográfica– es aquello que dará cuenta de la realidad más íntima de los personajes.

En *Los abrazos rotos*, en una síntesis poética de *Blow Up* y *Viaggio in Italia*, Almodóvar filma a los dos amantes juntos viendo la escena del film de Rossellini en que se descubre los cadáveres de los amantes sepultados por la lava del Vesubio. Antes, se nos mostró que la foto que el cineasta había tomado de una playa revelaba, en la parte inferior de la imagen, desapercibida a primera vista, en el momento de la toma de la foto, una imagen de una pareja: en ellos se proyectan los personajes, esos desconocidos cuentan su historia de amor fugitivo. Pero lo que importa es que, sin esa posibilidad de ver por segunda vez que implica la foto y el cine, ese instante de amor no se habría visto, y se habría perdido en la creencia de que aquel espacio estaba vacío. La imagen así, para Almodóvar, es nuestro más profundo espejo, pues proyecta y hace visible y protagonista el deseo, aquello que es más secreto y oculto.

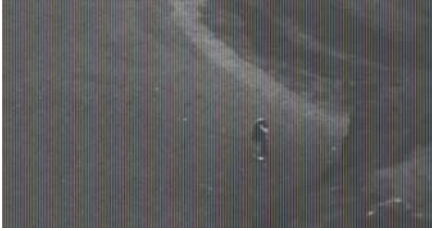


Figura 22



Figura 23





**La ceguera y el cine.  
A propósito de *Los abrazos  
rotos* de Pedro Almodóvar**

**Por Karen Poe Lang**



## 1. Introducción

*Los abrazos rotos* es un filme intimista que reflexiona en profundidad sobre la creación cinematográfica. En este sentido se puede afirmar que se trata de una especie de ars poetica, en la cual Almodóvar ofrece generosamente sus secretos, su oficio de cineasta. Mas no se trata de una disertación, no. El director nos lleva de la mano a sopesar (¿a mirar?) la importancia del montaje y a valorizar un viejo concepto de la teoría del cine, el concepto de fotogenia, en un filme cuya materia principal es, quizás, la mirada. La proliferación de ojos filmados en primer plano, la presencia permanente de la cámara (verdadero personaje de la película y elemento indispensable de la diégesis, que llega incluso a entablar una lucha cuerpo a cuerpo con la protagonista), pero sobre todo, el tratamiento del tema de la ceguera, hacen de *Los abrazos rotos* una meditación performativa y desestabilizante de las certezas de la visibilidad.

Al principio, el espectador ve un ojo de mujer –cita trastocada del famoso ojo de *Un perro andaluz*– (1929) de Luis Buñuel<sup>1</sup>. Filmado en primer plano, este ojo refleja las imágenes que lo rodean, un poco a la manera de los pintores de la Escuela Flamenca, que reproducían en miniatura la habitación y los personajes retratados, en un pequeño espejo convexo, al fondo del lienzo. El ojo de la mujer desconocida, claro ejemplo de mise en abyme, recuerda el famoso cuadro de Jan van Eyck *El matrimonio Arnolfini* (1434), considerado como precursor de la técnica que luego se llamaría trompe d'oeil o pintura de trampantojo, que buscaba nuevos sistemas de representación del espacio tridimensional.

En el ámbito de la fotografía, *Robert Mapplethorpe nos ha legado un Autorretrato* (1988), en el cual sólo se ven sus ojos, mientras el resto de su rostro queda fuera del encuadre. El ojo derecho aparece iluminado y el izquierdo en penumbra, hecho que permite reflejar lo que el fotógrafo está mirando.

Cabe señalar que cuando Almodóvar organiza la exposición del fotógrafo estadounidense en Madrid en 2011, escoge este Autorretrato como primera fotografía de la muestra<sup>2</sup>.

---

<sup>1</sup> Sobre la relación entre este ojo femenino, filmado en primer plano, y el tema de la ceguera remitimos al menos a dos textos. El ya clásico: TALENS, J. (1986). *El ojo tachado*. Madrid Cátedra, y el artículo de Herrera, J. (2011). “La navaja barbera como pincel” en *Luis Buñuel: dos miradas*. (eds. Patricia Cavielles y Gerhard Poppenberg) Berlín: Tranvía.

<sup>2</sup> Existe un catálogo de esta exposición titulada: *Robert Mapplethorpe. La mirada de Almodóvar*, organizada por la Galería Elvira González de Madrid, en junio de 2011.

En *Los abrazos rotos*, el espectador desprevenido –pues aún no sabe a quién pertenece esa mirada– constata la cualidad especular, reflectante de este ojo, espejo del mundo, en el cual se refleja la imagen de Mateo (Lluís Homar), el cineasta ciego y protagonista del filme con quién la mujer hará el amor unos minutos después, no sin antes enfocar su mirada en el pene oculto tras el pantalón.

El desenfado de esta mirada de un personaje (que se confunde con la mirada de la cámara) sobre los genitales masculinos es casi un sello del cine de Almodóvar. Ya en *Laberinto de Pasiones* (1982), Almodóvar utiliza este recurso, también al principio de la película cuando Sexi (Cecilia Roth) y Riza (Imanol Arias) salen de ligue por El Rastro. Las miradas de ambos convergen en los penes de los paseantes del mercado, que cobran así un valor de objetos para el consumo. Unos años después, en *Matador* (1986), Almodóvar *Volverá* sobre este tipo de mirada (en este caso homoerótica) sobre los penes de los estudiantes de una escuela de artes taurinas.

Propongo entonces que *Los abrazos* es un filme que funciona como una trampa para la mirada del espectador y que una de las estrategias narrativas que lo estructuran es la mise en abyme, es decir, el cine dentro del cine<sup>3</sup>, que Almodóvar utiliza como un elemento autoficcional.

## 1.2. La mise en abyme como autoficción

Grosso modo, se puede decir que existen dos grandes corrientes teóricas respecto de la manera de conceptualizar la genealogía de la autoficción<sup>4</sup>. Por una parte, la tendencia del pacto autobiográfico, encabezada por Philippe Lejeune y Manuel Alberca, tiende a establecer una línea de continuidad entre la novela autobiográfica y la autoficción. Una vertiente opuesta, deudora en parte de los trabajos de Colonna, sostiene que la autoficción no se deriva de la autobiografía sino de una larga tradición de la literatura occidental que puede rastrearse hasta Luciano de Samosata y que en el campo de la literatura española tiene un antecedente notable en *El Quijote* de Cervantes. Suscribo la posición de Sabinne Schlickers

---

<sup>3</sup> Para un estudio detallado de este tema desde un enfoque diferente ver: POYATO, P. (2012). “El cine en el cine: *Los abrazos rotos* (Pedro Almodóvar, 2009)” en *Fotocinema*, No. 5, pp. 7-23.

<sup>4</sup> Para una amplia explicación de este tema ver: Toro, V.- Schlickers, S. y Luengo, A. (eds.) (2010). “Introducción” en *La obsesión del yo. La auto(r)ficción en la literatura española y latinoamericana*. Madrid: Iberoamericana. Estas autoras proponen cinco modos de conceptualizar la autoficción, que yo he condensado en dos por razones expositivas.

quién propone que “la autoficción no se basa en la autobiografía ni en la novela autobiográfica, sino que (...) se relaciona desde sus orígenes con el juego con la autoría y la ficcionalidad”<sup>5</sup>.

Considero que Schlickers da un paso importante al deslindar la autoficción de la autobiografía y relacionarla con la ficción y los juegos autorales. Sin embargo, me parece que el cine de Almodóvar nos permite ir más allá de esta concepción, al poner en entredicho la figura del yo<sup>6</sup>. Este anclaje de la autoficción en el yo (cualquiera sea el modo en que se defina este término) vuelve imposible la tarea de pensar la autoficción fuera del campo de la psicología y de la personalidad del autor. Por el contrario el cine de Almodóvar juega con las marcas autorales de una forma totalmente impersonal, haciendo de la obra y no de su persona el nudo de su trabajo artístico.

En este sentido viene al caso mencionar las palabras de Jaime Gil de Biedma, recuperadas por Enrique Vila-Matas:

*Desde que empecé estas notas sin texto oigo como rumor de fondo algo que escribiera Jaime Gil de Biedma sobre el no escribir. (...) “preguntarme por qué no escribo, inevitablemente desemboca en otra inquisición mucho más azorante: ¿por qué escribí? Al fin y al cabo lo normal es leer. Mis respuestas favoritas son dos. Una, que mi poesía consistió –sin yo saberlo– en una tentativa de inventarme una identidad; inventada ya, y asumida no me ocurre más aquello de apostarme entero en cada poema que me ponía a escribir, que era lo que me apasionaba. Otra, que todo fue una equivocación: yo creía que quería ser poeta, pero en el fondo quería ser poema”<sup>7</sup>.*

En Almodóvar la fuerza de este querer ser poema arrasa cualquier proyecto identitario. En su caso no se trata de construirse una identidad como cineasta (aunque esto efectivamente haya ocurrido) sino de habitar en su obra, en una especie de vida-poema, vida-ficción, vida- película.

Propongo entonces que el cine de Almodóvar es fundamentalmente autoficcional y no autobiográfico y proviene de esa larga tradición

---

<sup>5</sup> SCHLICKERS, S. (2010). “El escritor ficcionalizado o la autoficción como autor-ficción” en *La obsesión del yo. La auto(r)ficción en la literatura española y latinoamericana*. Madrid: Iberoamericana, p. 51.

<sup>6</sup> Este “yo” constitutivo del título de esta reciente e innovadora publicación que sigue funcionando como programador de lectura y determinando el campo de acción de la auto(r)ficción.

<sup>7</sup> VILA-MATAS, E. (2000). *Bartleby & compañía*. Barcelona: Anagrama, p. 43.

hispanica enraizada en *El Quijote*, que consiste en tomar su propia textualidad como motivo de juego y de reflexión. La pulsión creadora (eros) es tan fuerte en este director que los componentes biográficos son siempre convertidos, mediante un elaborado trabajo estético, en entes de ficción.

*Parece que la autoficción en sentido amplio, es la facultad fabuladora que se toma ella misma como objeto, en lugar de limitarse a inventar personajes y a contar una historia: es la reivindicación de una conciencia de artista. La fabulación vuelve sobre ella misma, sobre su agente, sobre su operación o sus efectos, y se declina en tantos puntos de aplicación como el sistema de géneros le permita*<sup>8</sup>.

Aunque existe una tendencia, dentro de la crítica especializada, de interpretar algunos aspectos de la obra de Almodóvar como autobiográficos, me parece posible sostener que la inclinación hacia la invención es tan fuerte en el cineasta manchego, que como un rey Midas del cine, transforma en ficción todo lo que toca. Incluso sus aspectos más autobiográficos, en sus manos, pierden el anclaje en el referente histórico que podría sustentarlos.

Parte importante de la trama de *Los abrazos rotos* es el rodaje de una película: *Chicas y maletas*, reescritura gozosa y lúdica de *Mujeres al borde de un ataque de nervios* (1988), filme que llevó al cineasta español a la fama y al éxito internacionales. Sin embargo, en la diégesis de *Los abrazos rotos*, *Chicas y maletas* es un fracaso total. Cabría preguntarse por qué Almodóvar elige esta obra y no otra para ocupar este sitio privilegiado, para hacerla funcionar como mise en abyme en su nueva película<sup>9</sup>.

El concepto de “lo almodovariano” tal y como es propuesto por Jordi Costa puede ayudarnos a comprender este hecho. Para Costa “lo almodovariano” no es algo singular sino plural y encierra al menos dos vertientes importantes en la producción del cineasta. Una primera vertiente -en la cual ubica *Mujeres al borde*- es la que hace que el

---

<sup>8</sup> COLONNA, V. (2004), *Autofiction & Autres Mythomanies Littéraires*. Auch: Tristram, p. 164. (la traducción es mía). El texto original dice: Il apparaît ainsi que l'autofiction au sens large, c'est la faculté fabulatrice qui se prend elle-même pour objet, au lieu de se limiter à inventer des personnages et à raconter leur histoire: une conscience d'artiste revendiquée. La fabulation opère un retour sur elle-même, sur son agent, sur son opération ou ses effets, et se décline en autant de points d'application que le système des genres le permet.

<sup>9</sup> En una entrevista con Carlos Heredero y Carlos Rivariego, Almodóvar ha dado dos razones: para evitar pedir los permisos y porque necesitaba una comedia. “El cine protector” en *Cahiers du Cinéma* (España). No. 21, marzo 2009, p.10.

espectador medio se sienta cómodo, aquella que no pulveriza ni agrede sus expectativas. Pero además, este autor considera *Mujeres al borde* como una despedida de Almodóvar de sí mismo, de esa vertiente de su cine ejemplificada por la frescura y el desenfado de sus primeras obras. *Chicas y maletas*, nos dice, parece emerger de la nostalgia de Almodóvar por sí mismo, por el Almodóvar que ya no es. Costa contrapone esa faceta del cine de Almodóvar a otra que relaciona con la oscuridad que puebla también y constantemente su obra”<sup>10</sup> y que yo diría tiene que ver con la parte no domesticable de su trabajo, aquella que parece guiada por la pulsión de muerte.

Pienso que el cine de Almodóvar se juega precisamente en el vértice que une estas dos tendencias, y que no es posible pensar su empresa tomando en cuenta solo una. Existe, eso sí, y en cada una de sus películas, una inclinación mayor hacia una de estas facetas. En *Los abrazos rotos* la oscuridad predomina sobre la luz, oscuridad que encuentra acomodo en la otra película que funciona como mise en abyme, *Te querré siempre* (*Viaggio in Italia*, 1953) de Roberto Rossellini, sobre la que *Volveré* más adelante.

Comparto las apreciaciones de Costa, siempre y cuando no entendamos ese sí mismo como un rasgo de la personalidad del cineasta, como un elemento de la supuesta psicología del creador. Por el contrario, la nostalgia de ese regreso tiene como fundamento el hecho de su imposibilidad, es efectivamente un retorno a un lugar imposible y en el cual nunca estuvo. Es un regreso a un sí mismo desvanecido en la multiplicidad y que da cuenta de la ceguera que nos constituye como sujetos y que es el punto de partida de la creación estética. Almodóvar, en la reescritura de *Chicas y maletas*, no vuelve sobre su persona sino sobre el rastro inasible de su trabajo ya perdido para siempre.

En este sentido, cabe recordar que para Colonna la mise en abyme es una de las estrategias de la autoficción, término que define a partir de sus diferencias con la metalepsis:

*(...) se puede decir que la gran diferencia ocurre en el punto de aplicación de la operación: la puesta en abismo (mise en abyme) refleja principalmente la obra, mientras que la metalepsis refleja sobre todo al autor (o al lector)*<sup>11</sup>.

---

<sup>10</sup> COSTA, J. (2009). “Lo almodovariano” en *Cahiers du Cinéma* (España). No. 21, marzo, p. 16.

<sup>11</sup> COLONNA, ob.cit. p. 132, (la traducción es mía). El original dice: (...) on dira que la grande différence passe dans le point d’application de l’opération: la mise en abyme reflète principalement l’ouvre, tandis que la métalepse réfléchit plutôt l’auteur (ou le lecteur).

Ernesto Martel (José Luis Gómez) es el compañero sentimental de Lena (Penélope Cruz) y el sostén económico de *Chicas y maletas*. Cegado por los celos y confabulado con el montador y Judit (Blanca Portillo), la productora y ex amante de Mateo, destruye la película, montando todas las escenas que el director había descartado. A pesar de esto, *Los abrazos* es un filme optimista que constituye un homenaje al proceso creativo (no al producto), al arte de hacer una película. Lo cual confirman las palabras de Almodóvar con motivo de su presentación en España: “Esta película es una declaración de amor al cine”<sup>12</sup>. En este sentido, no es gratuito que la última escena convoque a varios personajes frente a una pantalla, absortos ante la nueva creación del director y que las últimas palabras que pronuncia Mateo sean: “-Una película hay que terminarla, aunque sea a ciegas”<sup>13</sup>.

Un ejemplo paradigmático de la estrategia de mise en abyme es el de Hamlet. El joven príncipe, aquejado de dudas e inmovilizado por el mandato paterno de vengar su muerte, contrata a una compañía de actores para que represente detalladamente, frente a su tío (el asesino), el asesinato de su padre. La idea de Hamlet es descubrir algún gesto que lo delate y confirme las acusaciones del fantasma de su padre que lo persigue sin descanso. De este modo la representación teatral de la compañía reproduce los hechos de la trama principal para develar su “verdad”.

Almodóvar también representa en *Chicas y maletas* un elemento de la trama de *Los abrazos rotos*. Ernesto Martel, cuando Lena le informa que va a abandonarlo, la empuja por la escalera. De este accidente (que pudo ser mortal) la protagonista sale golpeada y con una pierna escayolada. Mateo debe entonces modificar el guión de su película, para integrar este hecho ya que su actriz debe utilizar la escayola durante tres semanas vitales para el rodaje. Mateo hace entonces que la ex-mujer de

Iván empuje a la protagonista por la escalera, copiando de ese modo lo que ha sucedido en la “realidad” de la diégesis del film. Así, la película dentro de la película, reproduce la “verdad” de los hechos, un poco a ciegas, pues Lena no le confiesa a nadie que su esposo ha intentado matarla.

*Los abrazos rotos* es una película colmada de autocitas y de guiños al espectador. Sin embargo, hay que resaltar que, así como sus citas de

---

<sup>12</sup> ALMODÓVAR, P. (2009). “Esta película es una declaración de amor al cine” *El País Digital*, 13 de marzo.

<sup>13</sup> Diálogo de *Los abrazos rotos*.

otros autores y cineastas deforman el modelo original, Almodóvar procede del mismo modo con su propia producción, pues no se copia sino que se recrea. Ejemplo notable es el modo en que retrabaja parlamentos enteros (algunos textuales) de *Mujeres al borde de un ataque de nervios* para ofrecer una obra vital, nueva pero que evoca claramente su modelo.

En *Chicas y maletas*, el piso de Pina (Penélope Cruz) recuerda vagamente el de Pepa (Carmen Maura) la protagonista de *Mujeres al borde*. Es un apartamento espacioso y con una gran terraza. Hay vidrios en el suelo y un teléfono rojo ha sido arrancado de cuajo en un ataque de ansiedad. Ansiedad producto de la espera por una llamada de Iván que nunca llega. La cama matrimonial, en ruinas tras un incendio provocado, testifica el final de una relación amorosa. Todos estos elementos reiteran la primera película. Sin embargo, la decoración, los diálogos y el ritmo han cambiado. El personaje de Candela (María Barranco), una ingenua modelo andaluza –que es engañada por un terrorista chiita– es sustituido por Chon (Carmen Machi)<sup>14</sup>, una concejala de asuntos sociales, también engañada por un amante furtivo, pero esta vez un capo de la droga. Las dos mujeres huyen de la policía pues han visto en la televisión que sus amantes han sido atrapados por la justicia. Ambas deciden refugiarse en el piso de su amiga.

Aunque no parezca evidente, también es posible descubrir en *Los abrazos rotos* reminiscencias (¿fosforescencias?) de otra gran película de Almodóvar: *Todo sobre mi madre* (1999). Considero que Mateo Blanco es uno de los personajes masculinos mejor logrados de toda la filmografía de Almodóvar y *Los abrazos rotos* bien podría haber llevado el título de “*Todo sobre mi padre*”<sup>15</sup>, pues Mateo es un buen padre aunque desconozca que tiene un hijo. A diferencia de Antonio (Ángel de Andrés López), el padre ausente de *¿Qué he hecho yo para merecer esto!* (1984) quién le dice a su hijo mayor que debe aprender a imitar su firma, el protagonista de *Los abrazos*, luego de imaginar el guión de una película sobre vampiros (a dúo con su hijo Diego), le dice: -Pero este guión lo firmarás tú<sup>16</sup>, dejando así el espacio vacío para que Diego pueda inscribir su nombre propio.

---

<sup>14</sup> Almodóvar desarrolla este personaje en un cortometraje *La concejala antropófaga*, que acompaña el DVD de *Los abrazos rotos*. Como un interesante juego autoral cabe destacar que el guión aparece firmado por Mateo Blanco y Harry (hurricane) Caine aparece como su director.

<sup>15</sup> MOLINA-FOIX, V. resalta la importancia del tema del padre en *Los abrazos rotos* y lo relaciona con *El Rey Lear* de Shakespeare. Ver: “Sobre este padre” en *Cahiers du Cinéma* (España). No. 21, marzo de 2009, p. 55.

<sup>16</sup> Tomado del diálogo de *Los abrazos rotos*.

Diego (Tamar Novas) nos recuerda a Esteban (Eloy Azorín), el hijo de Manuela (Cecilia Roth) en *Todo sobre mi madre*. Pero a diferencia de este, Diego logra vivir lo suficiente para descubrir, al final de la película, el secreto de su origen, el nombre de su padre. Esteban quería ser escritor pero la muerte temprana en un accidente se lo impide, accidente que tampoco le permite recuperar esa parte que le falta a su vida y que es representada en el filme por las fotografías recortadas por la mitad para ocultar la imagen paterna. Esteban muere sin descubrir quién era su extravagante progenitor.

Además de ser un homenaje al cine, *Los abrazos rotos* es un homenaje a las actrices que bien podría compartir parte de la dedicatoria de *Todo sobre mi madre*: “A Bette Davis, Gena Rowlands, Romy Schneider (cuya fotografía aparece en *Los abrazos*)... A todas las actrices que han hecho de actrices, a todas las mujeres que actúan...”<sup>17</sup>. Pues Penélope Cruz es una actriz que hace de actriz, ya que actúa en el filme *Chicas y maletas* y también lo hace en el espacio doméstico de la diégesis, ya que finje amar a su marido para salvar la película.

### 1.3. La Ceguera no es ausencia de mirada

Nadie rebaje a lágrima o reproche  
Esta declaración de la maestría  
De Dios que con magnífica ironía  
Me dio a la vez los libros y la noche.  
(Jorge L. Borges, *Poema de los dones*).

Paradójicamente, el protagonista Mateo Blanco/Harry Cain es un cineasta que pierde la vista en un accidente de automóvil. Cabe resaltar que la película tiene el cuidado de no equiparar la ceguera con la ausencia de mirada. Por el contrario, Mateo encarna varias miradas a lo largo del filme.

Casi al principio de la película, Mateo/Harry se encuentra solo en su departamento y suena el timbre de la puerta. Como cualquier mortal, se asoma por la mirilla encarnando así el lugar del voyeur. Pero es en su estrecha relación con Diego, su hijo biológico, aunque ambos (cual Layo y Edipo) lo ignoran, donde se manifiesta con más nitidez el juego de miradas.

---

<sup>17</sup> Dedicatoria del filme *Todo sobre mi madre*.



Judit, madre de Diego y productora de Mateo, se ha ido de viaje a Barcelona, dejando a Mateo al cuidado de Diego. Una mañana salen a caminar y Diego mira fijamente unos afiches en un muro de la ciudad que dicen: Dona Sangre. Mateo le pregunta a Diego ¿Qué miras? Y esto da pie para una de las escenas más divertidas de la película, pues ambos se imaginan un guión de vampiros con ese nombre. Casi al final del film, luego de la escena en la cual Judith confiesa su traición a Mateo, padre e hijo quedan solos y mudos en una mesa del restaurante al cual han ido a cenar para celebrar el cumpleaños del cineasta. Mateo, nuevamente le dice a Diego –No me mires así. Estas dos escenas muestran como, a pesar de su ceguera, Mateo mira y siente cuando es mirado.

A contrapelo de la opinión común, la ceguera de Mateo cuestiona la asociación de la mirada con la percepción y los ojos, es decir, la equiparación de la mirada con la vista. Por el contrario, Almodóvar entronca aquí con una tradición literaria y filosófica que a lo largo del tiempo ha asociado la ceguera y la lucidez. Homero, Tiresias y el caso extremo de Demócrito de Abdena, quién se quitó los ojos para poder ver la realidad, encarnan la figura del ciego-vidente, el ser capaz de mirar más allá de las apariencias del mundo sensible. De ese modo, el cineasta manchego teoriza (haciendo cine) un concepto de mirada que tiene la virtud de no quedarse empantanado en el restringido espacio de la percepción y la vista, pero que se cuida de no caer en el modelo platónico idealizante.

La teoría del cine y el psicoanálisis han pensado infatigablemente el problema del punto de vista y el de la mirada. El psicoanalista Helí Morales plantea que:

*(...) la percepción es, desde Freud y desde los poetas, un recuerdo. Percibir en Freud, no es captar, es comparar; comparar lo que se está percibiendo con la marca de lo perdido. Por lo tanto, mirar no es percibir sino comparar la “realidad perceptiva” con la realidad de mi deseo<sup>18</sup>.*

Morales propone entonces que si la percepción está subsumida en la memoria, el campo de la representación queda cuestionado, puesto que la realidad psíquica debe pensarse del lado del deseo.

En el campo del cine, el filme *Memento* –que quiere decir en latín acuérdate– dirigido por Christopher Nolan en el año 2000, es paradigmático ya que

---

<sup>18</sup> MORALES, H. (1997). “Laberintos de la memoria: luces y sombras” in *Inscribir el Psicoanálisis*. Año 4, No 7, p. 101.

relaciona la memoria con la técnica de mise en abyme. Basta observar el afiche, en donde un montaje fotográfico juega con la repetición alterna del rostro de un hombre y de una mujer. Las fotografías logran un efecto de perspectiva, repitiéndose cinco veces, cada vez más pequeñas y aparecen circunscritas por un pie de foto “some memories are best forgotten” cuya traducción es: algunos recuerdos están mejor olvidados.

Otro ejemplo que viene al caso mencionar, lo constituyen las afirmaciones de Evgen Bavcar, fotógrafo esloveno y ciego:

*(...) la ceguera no es solo el problema del ciego, sino, y sobre todo, el de los videntes. Y ante las reiteradas preguntas que lo persiguen como una sombra: ¿un fotógrafo ciego?, ¿cómo es posible que tome fotos si está ciego? ¿cómo las puede tomar? ¿por qué? Bavcar responde simplemente: La cuestión no es cómo un fotógrafo ciego toma fotos, sino cuál es su deseo de imágenes.*

*(...) Lo que significa el deseo de imágenes es que , cuando imaginamos las cosas, existimos. No puedo pertenecer a este mundo si no puedo decir que lo imagino de mi propia manera. Cuando un ciego dice “imagino”, ello significa que él también tiene una representación interna de realidades externas. (...) El deseo de imagen es, entonces, el trabajo de nuestra interioridad, que consiste en crear, a partir de cada una de nuestras miradas, un objeto posible y aceptable para nuestra memoria. Solo vemos lo que conocemos: más allá de mi conocimiento no hay vista. El deseo de imágenes consiste en la anticipación de nuestra memoria, y en el instinto óptico que desea apropiarse para sí el esplendor del mundo: su luz y sus tinieblas<sup>19</sup>.*

Las palabras de Bavcar confirman la importancia del deseo en la constitución de la mirada y el papel fundamental de la memoria sobre el de la percepción como ya lo había señalado Freud.

Curiosamente -lo que confirma la clarividencia del arte- el personaje de Mateo/Harry guarda cierta relación con Pablo Quintero (Eusebio Poncela), protagonista de *La ley del deseo* (1987) también cineasta que en un accidente de coche pierde nada menos que la memoria. Pablo -de duelo y amnésico, pues Juan (Miguel Molina), su objeto de deseo, ha sido asesinado por Antonio (Antonio Banderas), su amante despechado- ha perdido completamente la motivación para hacer películas. Al parecer ya

---

<sup>19</sup> MAYER, B. (1999). “Evgen Bavcar: El Deseo de Imagen” en *Luna Córnea*. No. 17, enero-abril, pp. 38-44.

no tiene nada que decir. Por el contrario, Mateo, a pesar de su ceguera física, no ha perdido el deseo de imagen y logra rescatar del olvido los viejos rollos de su película, guardados durante catorce años en casa de Judit, la bíblica traidora.

Desde su condición de ciego, Mateo logra crear una película ayudado por la mirada de los otros y por la voz de las actrices. El oído sirve de guía para descubrir la validez de las escenas que serán editadas y montadas.

En la entrevista antes mencionada, Almodóvar se refiere a esto: “Soy capaz de montar una secuencia con solo escuchar a los actores. Yo dirijo de oído”<sup>20</sup>.

Almodóvar parece confirmar la idea de que es posible hacer una película ciego pero no es posible hacerla sin memoria. Como dice Borges – para quién la ceguera es un modo de vida-: “Para la tarea del artista, la ceguera no es del todo una desdicha: Puede ser un instrumento”<sup>21</sup>. Además, agrega, a propósito de Milton: “Pasaba buena parte de su tiempo solo, componía versos y su memoria se había acrecentado. Podía tener cuarenta o cincuenta endecasílabos blancos en la memoria y luego los dictaba a quienes venían a visitarlo. Así compuso *El paraíso perdido*”<sup>22</sup>.

*Los abrazos* recrea la ceguera como un modo de vida a tal punto que llega a resimbolizar el colorido característico de la estética almodovariana. Los rojos fuertes, los colores vivos y contrastantes y el negro dejan de ser principalmente un elemento estilístico para abrirse a toda una gama de experiencias sensoriales que no pasan por la vista. Escena paradigmática es la salida de Mateo al balcón. Es la hora del desayuno, parece el verano madrileño y Mateo acaricia suavemente los geranios de un rojo aturdidor que adornan su balcón. Es como si se robara con sus manos el rojo que le falta a sus ojos. Ya Borges había indicado que a los ciegos les falta el rojo y el negro y que durante mucho tiempo tuvo problemas para dormir pues extrañaba la oscuridad, sustituida por una neblina verdosa y azulada. “Al rojo lo veo como un vago marrón”<sup>23</sup>, nos dice.

Más adelante en la película, en un intento desesperado de recobrar la memoria de su pasado, Mateo acaricia la pantalla del televisor, en el cual

<sup>20</sup> ALMODÓVAR. *Esta película*, op.cit.

<sup>21</sup> BORGES, J.L. (1993). “La ceguera” en *Siete Noches*. México: Fondo de Cultura Económica, p.159.

<sup>22</sup> BORGES, op.cit, pp. 154-55.

<sup>23</sup> BORGES, op.cit., p. 144.

se reproduce el video de su accidente. En esta escena conmovedora, el diálogo entre el hombre y la máquina reproductora de imágenes<sup>24</sup>, no pasa por el sentido de la vista sino por el tacto. En este sentido, Almodóvar resalta el carácter táctil, que ya había sido mencionado por Lacan<sup>25</sup>. Las imágenes se tocan y se abren a su memoria, al recuerdo de la muerte y el amor para resignificarlos, gracias a la voz de Diego, quién le da una indicación preciosa: Lena murió con el recuerdo de sus labios (los de Mateo), con la sensación de un último beso filmado pocos minutos antes del mortal accidente.

Finalmente quiero destacar el hecho de que Almodóvar hizo algunos ejercicios interesantes para tratar de poner en escena el mundo de los ciegos. A continuación veremos la forma en la cual filmó la escena del restaurante, que luego no incluyó en su película.

#### 1.4. La fotogenia y el objeto del deseo

En *Los abrazos rotos* hay un homenaje velado a Buñuel, a su película titulada *Ese oscuro objeto del deseo* (1977) y cuyo protagonista se llama Mateo Faber. Y digo que el homenaje es velado pues Almodóvar invierte la estrategia surrealista empleada por Buñuel para representar la movilidad del objeto deseado. Buñuel utiliza a dos actrices distintas –Carole Bouquet y Ángela Molina (quién hace un rol secundario en *Los abrazos*)– para representar a un solo personaje femenino (Conchita). De este modo, Buñuel marca los desplazamientos de la pulsión y muestra cómo un solo objeto de deseo puede *Vo/verse* múltiple, al asumir rasgos de otro. Pero fundamentalmente, lo que es puesto en evidencia, es la imposibilidad, para el sujeto, de alcanzar el objeto, ya que a la pulsión no corresponde ningún objeto del mundo. Lo único que nos queda, Freud dixit, es su recuerdo. Aunque Buñuel sustituya una actriz por otra, a veces en la misma escena, Mateo Faber no parece tomar nota del cambio, es su punto de ceguera.

Almodóvar procede a la inversa de la estrategia de Buñuel, al lograr que una sola actriz se disemine en la multiplicidad, a partir del mecanismo de la condensación. Penélope Cruz va sumando distintos rostros que no

---

<sup>24</sup> Para un análisis de la relación hombre/máquina en el cine de Almodóvar consultar: SEGUIN VERGARA, J.C. (2009). *Pedro Almodóvar o la deriva de los cuerpos*. Murcia: Tres Fronteras Ediciones.

<sup>25</sup> La asociación entre la mirada y el tacto es teorizada por: LACAN, J. (2008). *Los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis. Seminario 11*. Buenos Aires: Paidós.

se anulan entre sí. Primero interpreta el personaje de Lena, una mujer hermosa que vive con el millonario Ernesto Martel y quiere ser actriz. Es escogida por Mateo Blanco para el rol protagónico de Pina en *Chicas y maletas*. Desde el primer encuentro una atracción perturbadora se instala entre ellos. Pero no será sino cuando Lena está en su camerino, frente al espejo, probando actitudes, gestos y pelucas, que Mateo cae fascinado ante la interpretación de la actriz, o más precisamente ante las transformaciones de su rostro.

El camerino ha sido un lugar importante en la filmografía almodovariana, sitio íntimo y propiciatorio del maquillaje y del cambio. En *Tacones lejanos* (1991), Rebeca (Victoria Abril) y *Femme/Letal* (Miguel Bosé) tienen sexo en el camerino del club Villa Rosa, luego de que el travesti (todavía semidisfrazado) ha imitado en su interpretación a Becky del Páramo (Marisa Paredes), la madre de Rebeca. De este modo se simboliza el carácter incestuoso de la relación. Es también frente al espejo de un camerino, dónde Manuela, confrontada por Huma (Marisa Paredes), confiesa el inmenso dolor causado por la muerte de su hijo, en una de las escenas más conmovedoras de *Todo sobre mi madre*.

A propósito de esta escena del camerino en *Los abrazos*, Almodóvar ha comentado que su intención era darle a Lena una mejor imagen de sí misma, una imagen más feliz.

*Como creador, yo necesitaba poder salvar a este personaje, pero ella arrastra un peso que va más allá de mis poderes como guionista y que me impedía salvarla. Y la isla de Lanzarote, que es una isla negra, se convierte en el sarcófago, en la Pompeya arrasada por un Vesubio al que no se puede detener<sup>26</sup>.*

Este comentario del cineasta establece un lazo directo entre esta escena del camerino y *Te querré siempre*, película que juega un rol central, al presagiar el trágico futuro que les espera a los amantes. A propósito de esta obra de Rossellini, Almodóvar comenta que “siempre lo impresionó mucho. El hallazgo de esa pareja que muere en la intimidad y durmiendo juntos es la imagen del amor eternizado por la lava del volcán”<sup>27</sup>. Cuando la pareja huye a Lanzarote, miran en la televisión una escena de este filme que conmueve profundamente a la protagonista.

*En mi película, cuando Lena ve esa escena, ella sueña con un final parecido, piensa que de morir le gustaría hacerlo de esta manera*

---

<sup>26</sup> ALMODÓVAR, entrevista con Carlos Heredero y Carlos Rivariego, op.cit, p. 9.

<sup>27</sup> ALMODÓVAR, *Ibid*.

*y entonces se abraza a Mateo. Después, como si él lo hubiera adivinado, Mateo coge la cámara y hace una foto de ellos dos abrazados. Esa cámara, en ese momento, es la lava que inmortaliza la situación de los dos protagonistas*<sup>28</sup>.

Almodóvar, que ha recurrido con frecuencia a las fotografías como un elemento esencial de su cine, parece compartir la visión de Barthes sobre este tipo de arte. Para Barthes “hay algo terrible en la fotografía que es el retorno de lo muerto” “su eidos es la muerte”<sup>29</sup> nos dice. Con esta foto, Mateo presagia y eterniza la muerte real de Lena, que ocurrirá pocos días después y también su propia muerte, en este caso simbólica. Mateo muere con Lena para darle paso a Harry.

La escena del camerino en *Los abrazos rotos* funciona como un dispositivo muy elaborado que pone en escena diversos tipos de mirada. Por una parte aparece la mirada de la cámara escondida que filma la película principal, a la cual habría que agregarle la mirada de la cámara (que aparece en pantalla) guiada por el hijo de Ernesto Martel, que va registrando los avatares de la filmación de *Chicas y maletas*. A esto se suma la mirada de la cámara fotográfica, con la cual Mateo capta los distintos rostros de Lena. Por medio de este artificio, Almodóvar logra cortar la continuidad del lenguaje cinematográfico, para introducir la fijeza de la fotografía.

Si aceptamos la asociación entre la fotografía y la muerte propuesta por Barthes y por Almodóvar, la utilización de este mecanismo de inmovilización fotográfica de la imagen anuncia también el lazo que une el erotismo con su fatal consecuencia: la muerte.

En el plano del contenido, en esta escena, Almodóvar logra representar la emergencia del deseo (verdadero flechazo) entre Lena y Mateo, en un cruce de miradas indirectas ya que pasan a través del espejo. Este flechazo es captado por la mirada colérica y celosa de Judit que contempla la escena erótica desde un costado. El arrebato erótico ocurre en el momento en que Lena se coloca la peluca rubia y unos pendientes en forma de ojo, inefectivo amuleto que no la protegerá de la venganza de Judit y de Ernesto.

Lo más notable es el modo como el cineasta moldea a la actriz en un deslizamiento casi imperceptible de signos. Penélope-Lena se convierte

---

<sup>28</sup> Op.cit., p.11.

<sup>29</sup> BARTHES, R. (1995). *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*. Barcelona: Paidós, pp. 39, 48.

literalmente en Audrey Hepburn. Se transmuta es ese rostro de “mujer niña o de mujer-gata”, como ha dicho Barthes a propósito de esa actriz<sup>30</sup>. Luego con la ayuda de una peluca rubia platino nos recuerda vagamente a Marilyn Monroe y a Becky del Páramo y su doble Femme/Letal en *Tacones lejanos*. La efectividad de estas metamorfosis es debida a un cuidadoso trabajo de luces y cámara que logra un efecto de fotogenia, concepto que Barthes define en términos de estructura informativa del modo siguiente: “en la fotogenia, el mensaje connotado está en la misma imagen ‘embellecida’ (es decir, sublimada en general) por las técnicas de iluminación, impresión y reproducción”<sup>31</sup>. Barthes se refiere, en este caso, precisamente a la fotogenia en la fotografía, que como hemos visto juega un papel central en la escena.

Robert Stam ha ubicado el papel de la fotogenia en la historia de las teorías del cine. Al parecer, “esta noción habría sido el caballo de batalla de quienes buscaban la esencia del cine y se proponían, a la vez, determinar su estatuto de arte y deslindarlo de la soberanía del teatro”<sup>32</sup>. En *El cinematógrafo visto desde el Etna*, Epstein, para quién “la fotogenia era la expresión más pura del cine”, aclara: “Con la noción de fotogenia nació la idea del arte cinematográfico. Para definir esa indefinible fotogenia, nada mejor que decir que es al cine lo que el color a la pintura y el volumen a la escultura, el elemento específico de este arte”<sup>33</sup>.

En otro texto, Epstein definió la fotogenia como “cualquier aspecto de las cosas, seres o almas cuyo carácter moral se ve amplificado por la reproducción fílmica”<sup>34</sup>. No hay que olvidar, como señala Stam, que “Epstein creía que el cine podía explorar las operaciones no lingüísticas, no racionales del ‘inconsciente’ en la existencia humana”<sup>35</sup>.

A pesar del sesgo idealizante de la noción de fotogenia como “esencia” del cine, estas reflexiones permiten abordar ciertos aspectos del trabajo de Almodóvar. Una de las cualidades más sobresalientes del cine del director manchego es su habilidad como contador de historias.

Almodóvar posee una imaginación desbordante, un manejo singular de la estructura narrativa y, no por casualidad, es el único autor del guión de

<sup>30</sup> BARTHES, R. (1983). “El rostro de la Garbo” en *Mitologías*. México: Siglo XXI Editores, p. 72.

<sup>31</sup> BARTHES, R. (1995). “El mensaje fotográfico” en *Lo obvio y lo obtuso*. Barcelona: Paidós, p. 19.

<sup>32</sup> STAM, R. (2001). *Teorías del cine*. Barcelona: Paidós, p. 50.

<sup>33</sup> JEAN EPSTEIN, “El cinematógrafo visto desde el Etna” en Stam, op.cit., p.50.

<sup>34</sup> EPSTEIN en Stam, op.cit., p. 50.

<sup>35</sup> STAM, op.cit., 52.

todas sus películas con excepción de *Matador* (1986) y *La mala educación* (2004). Cuando se ha basado en un texto de otro autor(a), su creatividad no le permite ceñirse al original y termina por hacer una versión bastante infiel.

Pero Almodóvar es también, y desde su primera película, fundamentalmente un cineasta. Y aunque la calidad de sus guiones y la perspicacia de sus diálogos los vuelvan, a veces, inolvidables, Almodóvar es un constructor de imágenes y su lenguaje cinematográfico está basado en el silencio inevitable de la imagen, en lo que no puede decirse con palabras, en la dimensión no lingüística, no racional e inconsciente de la imagen, para utilizar la terminología de Epstein. Explorar y quizás rozar algo de la realidad del inconsciente era el propósito de Freud, quién consideraba los sueños, esa escritura en imágenes, la vía regia para lograrlo.

En *Los abrazos rotos* esta cualidad de la imagen de ir más allá del lenguaje articulado es más evidente que en otras de sus películas. Quizá no sea casual que, además se hable poco y el silencio tenga un lugar preponderante. A diferencia de *Mujeres al borde de un ataque de nervios*, donde Pepa no deja de hablar ni siquiera cuando está sola, *Los abrazos* es una película con menos diálogo. Esto puede ser una consecuencia de la captación intuitiva del cineasta del mundo de los ciegos. Existe una anécdota de un encuentro de Borges y Calvino, ejemplar en este sentido:

*Una vez fueron Borges y María Kodama a recibir algún premio – según contó alguna vez Aurora Bernárdez-, la devota traductora de Calvino al castellano y se encontraron a Italo Calvino y a su mujer. Esta saludó cariñosamente al escritor argentino y a su amiga. De pronto Borges preguntó: ¿Y Calvino, cómo está? Bien maestro, aquí estoy, mucho gusto, dijo el novelista italiano. Sí, dijo Borges, lo sabía, lo reconocí por su silencio.<sup>36</sup>*

Si bien comparto la crítica de Robert Stam a lo usos impresionistas del término fotogenia que califica como una variante del idealismo<sup>37</sup>, me parece que esta noción posibilitó la apertura de un campo de problematización que luego recogerían otros teóricos, desde una postura menos idealizante. En este sentido, es posible asociar, de algún modo, las

<sup>36</sup> CASTAÑÓN, A. (1999). “Cuarta de Borges” en *Ocho ensayos sobre Borges*. México: Cruz O, p. 43.

<sup>37</sup> STAM, op.cit., p. 52.



ideas que circularon en torno a la noción de fotogenia, con la elaboración posterior de Barthes respecto del tercer sentido o del sentido obtuso.

En un ensayo, que lleva el título de “*El tercer sentido*”, Barthes intenta cernir el tercer sentido, o sentido obtuso, contraponiéndolo al sentido obvio. Para realizar esta tarea, parte de la lectura de algunos fotogramas de diversas películas de Serguei Eisenstein ya que considera, aunque sea paradójico, que “lo específicamente cinematográfico” se encuentra en el fotograma. El sentido obtuso es “errático y tozudo, es una captación poética” nos dice<sup>38</sup>. Ubicado más allá de la psicología, de la anécdota y hasta del sentido, Barthes hace una observación precisa: “(el sentido obtuso) además no se reduce al empecinamiento con que todo cuerpo humano se empeña en estar en un lugar”<sup>39</sup>. Precisamente, el sentido obtuso emerge en Los abrazos, más allá del empeño del cuerpo –en este caso el rostro- de la actriz, de estar en un lugar.

Más adelante en su argumentación, Barthes asocia el sentido obtuso con el disfraz:

*Un actor que se disfraza dos veces (una vez como actor de la anécdota, otra vez como actor de la dramaturgia) sin que un disfraz destruya al otro; un hojaldre de sentidos que siempre permite subsistir al sentido precedente, como en una formación geológica; decir lo contrario sin renunciar a lo contradictorio*<sup>40</sup>.

En este texto, Barthes parece estar haciendo referencia a la escena de Los abrazos que vengo comentando, en la cual, las pelucas, pero sobre todo, la gestualidad y la expresión del rostro de la actriz actúan como un disfraz, o como varios disfraces. Penélope Cruz (quién interpreta a Lena en la anécdota) se transforma en Audrey Hepburn y, con ese disfraz, actúa el personaje protagónico de Pina en Chicas y maletas. A lo largo del filme, estos tres sentidos subsistirán sin destruirse el uno al otro, como en una formación geológica del rostro, parafraseando a Barthes.

Barthes añade además que “el sentido obtuso conlleva cierta emoción dentro del disfraz, emoción que se limita a designar lo que se ama, lo que se desea defender. ... Si el sentido obvio es temático, el sentido obtuso, tema sin variantes ni desarrollo, no puede hacer más que aparecer y

---

<sup>38</sup> BARTHES, R. (1995). “El tercer sentido” en *Lo Obvio y lo obtuso* Barcelona: Paidós, pág. 50.

<sup>39</sup> BARTHES, op.cit., p. 51.

<sup>40</sup> BARTHES, op.cit., p. 57.

desaparecer; el juego de presencia/ausencia remeda al personaje y lo reduce a un simple espacio ocupado por las distintas facetas”<sup>41</sup>.

Con este comentario del semiólogo francés volvemos a caer en la escena constitutiva del deseo, en la fascinación de la mirada ante el brillo del objeto. ¿Será que ese brillo del objeto, que tanto intrigaba a Freud, puede ser captado por el cine, y es un efecto de fotogenia? Preciso. ¿Será que la fotogenia no es más que la marca de la ausencia de ese lujo del sentido, de ese exceso irrepresentable del objeto, de ese oscuro objeto del deseo?

Lujo del objeto que en su exceso apunta hacia la muerte.

---

<sup>41</sup> BARTHES, op.cit., pp. 57, 59 y 63.



# Plasticidad de la identidad `Cíborg´ en *La piel que habito*

Por Domingo Sánchez-Mesa

“No se preocupe de si usted es o no un cibernético. Pregúntese, en cambio, qué tipo de cibernético es.”.  
(Charles H. Gray)

## 1. Preliminares: el cibernético ha llegado para quedarse

El objetivo primordial de las siguientes páginas es contribuir a comprender *La piel que habito*, película número 18 de la filmografía de Pedro Almodóvar, desde la perspectiva del contexto de la cibercultura, un complejo de entornos sociales, cada vez más virtualizados y con mayor presencia de la tecnociencia en nuestras vidas, a todos los niveles. Para ello hemos elegido la figura del CÍBORG, probablemente uno de los últimos mitos de la ficción y la imaginación contemporáneas, una figura que, a lo largo de las últimas tres décadas, ha generado una bibliografía que casi lo ha convertido en algunos ámbitos en una especialidad<sup>1</sup>. Nosotros nos ocuparemos en esta ocasión de un tipo de cibernético no tan atendido en este dominio de la crítica cultural, el “cibernético plástico”, el sujeto modificado estéticamente por la cirugía que, en el caso de *La piel que habito* (desde ahora LPH), también está mejorado genéticamente. Sin pretender aquí profundizar con una reflexión de alcance sobre el ámbito médico de la cirugía plástica<sup>2</sup>, sí que hay que valorar el esfuerzo, tanto en la producción como en la realización de este film, por lograr un grado de verosimilitud satisfactorio en la representación de este mundo. En este sentido es Agustín Almodóvar, que firma por primera vez el guión junto a su hermano, el responsable de la selección de la asesoría profesional médica y científica para esta producción<sup>3</sup>. La inclusión del término “plasticidad” en nuestro título alude también al diálogo -en esta ocasión en un segundo plano de nuestra lectura- que cirugía y pintura, ciencia y arte, sostienen como bajo continuo de la trama central y la puesta en escena de esta película.

---

<sup>1</sup> Existen, por supuesto, manuales (*readers*) sobre la cultura cibernético, como los de la célebre serie de la editorial Routledge, *The Cyborg Handbook*, 1995, de Chris H. Gray, autor también de *Cyborg Citizen: Politics in the Posthuman Age*, (Londres, Routledge, 2001), o *The Gendered Cyborg: a Reader*, de J. Kirkup et. al. (Londres/NY, 2000).

<sup>2</sup> De la bibliografía consultada destaca el célebre *Cirugía estética*, de Angelika Taschen (Taschen 2005), libro que explora la historia de la cirugía estética, la belleza y el envejecimiento, los métodos y técnicas más novedosos de la especialidad, con reflexiones en torno a la industria cinematográfica y los extremos a los que son capaces de llegar algunos para “mejorar” su aspecto”.

<sup>3</sup> Fue el Dr. Benjamín Herreros Ruiz; el asesor en cuestiones relacionadas con la piel, Gregorio Garrido; y la asesoría de asuntos quirúrgicos corresponde a Salim Chami, de la conocida clínica madrileña *Isadora*.

Más allá de las decenas de miles de personas que viven con implantes y prótesis de muy diverso tipo y, a modo de anécdota, puesto que hablamos de cultura cibernética y tecnociencia, en el momento de presentar este trabajo, los medios destacan la noticia de la solicitud de cambio de sexo del mayor héroe-villano de la nueva era digital, el soldado Bradley (Chelsea) Manning, protagonista de las filtraciones del caso Wikileaks<sup>4</sup>. Hace poco tiempo, igualmente, asistíamos a otro espectáculo mediático a propósito del juicio de Óscar Pistorius, el primer atleta olímpico biónico, cuyas prótesis de carbono en forma de cuchillas (fabricadas en Islandia) le permitieron una mejor “eficiencia fisiológica” y, por tanto, una ventaja comparativa, a pesar de sus limitaciones, respecto a otros atletas. Un “discapacitado” (amputado) técnicamente ayudado, se convierte en un “supercapacitado” (para correr en este caso). No pudo competir en Pekín 2008 (sus tiempos no se lo permitieron cuando por fin obtuvo el permiso de la IAAF) pero sí que lo hizo en Londres 2012, donde logró clasificarse para la segunda ronda de los 400 metros lisos.

Más allá del mundo del deporte, estos hombres y mujeres biónicas nos colocan al borde de los límites de la legalidad, a veces incluso de lo normativo éticamente (¿dónde están las fronteras entre la “normalización” y la “mejora”?).

La aceptación de la identificación del “primer cibernético oficial” de la historia, Neil Harbisson<sup>5</sup>, artista contemporáneo y activista (aquejado de nacimiento de acromatopsia, visión sin colores) que diseñó y logró implantarse un “eyeborg” o dispositivo que le permite transformar los colores en señales sonoras directamente implantado en su cerebro, abre también una nueva etapa en el desarrollo de la cibercultura.

## 2. Contexto: génesis del proyecto y la producción de *La piel que habito*

Proporcionalmente, Almodóvar no es un cineasta que haya recurrido a la literatura para escribir sus guiones. De hecho ésta es la segunda adaptación o reescritura que lleva a cabo, después de la versión igualmente muy recreadora del material inicial, cual fue *Carne trémula* (1997), a partir de la novela de Ruth Rendell. En esta ocasión la versión de

---

<sup>4</sup> Información en RTVE <http://www.rtve.es/noticias/20130822/soldado-bradley-manning-quiere-ser-mujer-llamarse-chelsea/742601.shtml> [22/08/2013]

<sup>5</sup> Nacido en Londres (1982) y Presidente de la “Fundación Cyborg”.

Guy Jonquet, *Tarántula* (1984) funciona como un auténtico modelo para desarmar<sup>6</sup>.

A este respecto y con plena consciencia tanto del carácter interpretativo de toda adaptación como de la diferencia entre el medio literario y el fílmico, Almodóvar declaraba, en entrevista con María Delgado, que el trabajo de escritura de este guión (como en el caso de *Carne trémula*) le había resultado mucho más laborioso. Su interés en focalizar la trama en la venganza del doctor protagonista contra el hombre que él pensaba que había violado a su hija, le llevó a eliminar y sustituir no pocos elementos de la novela de Jonquet, concluyendo que quienes conocieran la novela debían acercarse al film como una “obra independiente”<sup>7</sup>.

Es proverbial la capacidad de Almodóvar para la mezcla posmoderna de géneros cinematográficos, una de sus señas de identidad como cineasta más evidentes. En efecto, una de las primeras sensaciones que el espectador experimenta cuando avanza el metraje de *La piel que habito* es que se encuentra ante un film cargado de referencias intertextuales y homenajes, ante un auténtico palimpsesto genérico en el que, al menos así lo percibo yo, predomina una inspiración *gialla*:

*“Twenty years ago I really liked post- 60s horror - the Hammer aesthetic, the Italian giallo, mainstream 1990s gore - but for this film I was far more influenced by previous black-and-white works like The Invisible Man [1933] and The Day the Earth Stood Still [1951], which aren't about delivering scary thrills. I thought a lot about George Franju's Eyes Without a Face [1959], which offers a very lyrical brand of horror. At one point I even considered making The Skin I Live In as silent cinema, in black and white, in the style of Fritz Lang or Murnau - although I pulled back as I didn't think it would be very commercial. I did, however, spend months thinking about it, and there's less dialogue in this film than is usual in my work”<sup>8</sup>*

Gustavo Martín Garzo, para quien LPH es “la más honda y perturbadora”, “la más arriesgada y lírica” de las películas de Almodóvar, subraya la pasión amorosa como motivo motor de este “sombrio y terrible cuento de hadas”<sup>9</sup> que, en el fondo, nos lleva de la mano a ese baño culturalista

<sup>6</sup> REVIRIEGO, Carlos (2011), *Cahiers du Cinema* n. 48, sept., p. 36.

<sup>7</sup> “Literature or theatre allow you to skim over particular things – they allow you a suspension of disbelief. But this just isn't possible in film”, en DELGADO, María (2011) “Flesh & the Devil”, *Sight & Sound*, 21:9, Sept., p. 18.

<sup>8</sup> DELGADO, M., op. cit., p. 21

<sup>9</sup> MARTÍN GARZO, Gustavo, “La verdad del amor”, en *Los archivos de Pedro Almodóvar*, Paul Duncan y Bárbara Peiró (eds.), Madrid, Taschen, p.370.

en el lago de los mitos. Intensamente romántica, LPH regresa al mito fundamental de Fausto, el médico que vende su alma al diablo a cambio del conocimiento y la juventud. En el caso de la película de Almodóvar es la pérdida de lo amado el motivo motor de los riesgos que asume este Fausto o Frankenstein posmoderno, el cirujano plástico Robert Legard, lanzando sin remordimiento ni empatía alguna al doble objetivo de vengarse y recuperar el rostro de su amada esposa muerta, Gal. Garzo alude también al mito de Prometeo, básico a su vez en la creación del Frankenstein de Mary Shelley que, a su vez, inspiraría el film con el que más claramente dialoga LPH, *Los ojos sin rostro* (1959) de Georges Franju, “la película de terror más elegante que se hizo jamás”, según la crítica francesa Pauline Kael. El mismo Almodóvar ha reflexionado sobre el influjo durante el rodaje (no en la escritura del guión) del mito prometeico en *Frankenstein*, al que, no obstante, superaría en importancia el de Galatea<sup>10</sup>. En efecto, era preciso que el doctor Legard se enamorara de “su creación”, cosa que no podía hacer su antepasado romántico. Y es que el de Galatea es otro de los grandes mitos, profundamente masculinos, asociados a la idea del doble (de nuevo Hitchcock y *Vertigo*), de la creación artificial de la mujer ideal o perfecta, que atraviesa la historia de la imaginación y del arte humanos desde Ovidio y su relato de la pasión del rey Pigmalión (felizmente cumplida al insuflarse vida a la hermosa Galatea) hasta las historias de ginoides, robots y mujeres virtuales que pueblan la literatura fantástica y de ciencia ficción contemporáneas. Con esta tradición enlaza también LPH, desde “El hombre de arena” de E.T.A. Hoffman, pasando por Villiers d’Isle Adam y su *Eva futura*; R.U.R de Karel Capek, *La invención de Morel* de Bioy Casares, hasta llegar a las andróides y cíborgs de Philip K. Dick en *Sueñan los andróides con ovejas eléctricas* o *The Stepford Wives* de Ira Levin, sin olvidar al imprescindible *Pigmalión* de Bernard Shaw (donde la mujer “de carne y hueso” se moldea en búsqueda de la “mujer perfecta”)<sup>11</sup>. La imagen del doble en LPH se plantea con una complejidad añadida por cuanto Vera no solo es una “sustituta” de Gal, sino también un “otro” sujeto “dentro” de la piel generada por Robert, es decir, Vicente. Planos como el que funde el rostro de Vicente y Vera en la escena del sueño que dispara el flashbacks son nucleares en el film.

---

<sup>10</sup> ALMODÓVAR, Pedro (2011) “Sobre La piel que habito”, en Los archivos de Pedro Almodóvar, op. cit., p.385.

<sup>11</sup> Para una revisión de la trayectoria y metamorfosis de este mito, puede verse el volumen de BRONCANO, F y HERNÁNDEZ de la FUENTE, D. (eds.) (2010) *De Galatea a Barbie. Automatas, robots y otras figuras de la construcción femenina*. Madrid, lengua de Trapo.





[Imágenes 2 y 3: el doble en el montaje de LPH; los rostros de Vera y Vicente].

Además de todas las referencias explicitadas por Almodóvar y sus críticos, (James Whale, el Hitchcock de *Rebecca* y *Vertigo*, el primer plano de *Viridiana* y el ya citado diálogo con el film de Franju, *El rostro sin ojos*), creo que hay que señalar en LPH el eco – tal vez inconsciente – de *El silencio de los corderos* (1991), espléndido thriller de Jonathan Demme a partir de la novela de Thomas Harris (1988). La trepidante y oscura investigación que lleva a la agente federal Starling, a través de la perversa figura del psicópata doctor Hannibal Lecter, hasta el asesino secuestrador de muchachas que confecciona, con retales de la piel de sus víctimas, una segunda piel con la que satisfacer su deseo de cambio de sexo, resuena inevitablemente en nuestra memoria. Los planos de los insectos del laboratorio de Robert Legard subrayan dicho eco.



[Imagen n. 4: Insectos de piel dura en el laboratorio].

En ese palimpsesto culturalista que apuntala la red intertextual e intermedial de LPH, el arte plástico juega un papel extraordinario como contrapunto dialógico de la investigación médico-científica. Así, los mismos créditos iniciales dan cuenta de la función primordial en la red simbólica del film de las figuras de la escultora Louise Bourgeois, cuyas muñecas cosidas introducen la imagen de “la mujer parcheada” o Frankenstein femenino.



[Imagen n. 5, Muñecas de Louise Bourgeois].

Almodóvar ofrece su versión más rotunda y compleja de la idea del arte como tabla salvadora en las peores circunstancias. También hay que tener muy en cuenta que Vera recrea en lo que podemos llamar el mural-diario de su habitación algunas imágenes de la serie ‘Femme Maison’ de Bourgeois, que nos habla de una mujer apresada en la casa, sin olvidar el uso que hace la escultora de miembros protésicos, maniqués, cíborgs o amputaciones, como motivos recurrentes que nos remiten a un instrumental médico con el que LPH puede fácilmente identificarse. El mismo Almodóvar recuerda la potencia evocativa de las piezas que pudo contemplar en la retrospectiva de la Tate Modern, de la que emana también la escena de Vera rasgando sus vestidos sobre la cama, una de las cimas de la línea dramática del guión y su puesta en escena<sup>12</sup>.

Además de los mitos literarios anteriormente referidos, la lectura es una actividad muy representada en el cautiverio de Vera-Vicente. Los libros recogidos en los encuadres de cámara construyen asimismo un discurso coadyuvante en el tejido simbólico de la película.

Además de los libros de arte de Louis Bourgeois, Vera devora autores como Cormac McCarthy y su *Meridiano de sangre* (historia de violencia y venganza donde las haya) o Alice Munro en una colección de historias significativamente titulada *Runaway*<sup>13</sup>. Es decir, en correlación absolutamente coherente con la cita que encabeza los créditos, donde leemos uno de los aforismos geniales de Elías Canetti: “... el ininterrumpido ir y venir del tigre ante los barrotes de su jaula para que no se les escape

<sup>12</sup> DELGADO, María; op. cit., p. 21.

<sup>13</sup> Curiosamente, en el momento de corregir estas páginas para su publicación se produce la concesión del Premio Nobel de literatura 2013 a la autora canadiense, maestra del relato corto. *Runaway* es un volumen de 8 historias cortas, tres de ellas protagonizadas por Juliet Henderson, con el que, dada su temprana aparición entre la selección de libros que Marilia proporciona a Vera en su encierro, Almodóvar introduce sutiles marcas anticipatorias que subrayan esta función agente de lo literario en la vida y peripecia del personaje.

el único y brevísimo instante de la salvación”<sup>14</sup>, comprenderemos, si estamos rápidos en la visión de esos paratextos literarios, o bien en sucesivos visionados, que ella desde el principio se está preparando para vengarse y para huir (en este sentido no deja de ser sintomático también que esas lecturas no sean filtradas mínimamente por sus carceleros...). En el preámbulo de la escena que marca el giro de la relación entre Robert y Vera, vemos que Robert lee en su habitación uno de los libros clave de la teoría genética sobre la evolución, *El gen egoísta*, Richard Dawkins (1976). Ya en la habitación de Vera, ella lee (y así lo muestra en la portada del libro agigantada en la pantalla de televisión) *An Angel at my Table*, autobiografía de Janet Frame, una superviviente. A continuación ella comenzará el juego de seducción mientras él descubre que el deseo empieza a instalarse en su relación.



[Imagen n.6: El artista mira a su modelo leyendo o el Voyeur tras la pantalla]

Los códigos de actuación y la dirección de actores también subrayan, en este caso en clave dramática, resonancias literarias muy conscientemente buscadas por Almodóvar. Entre ellas destaca el carácter lorquiano del personaje de Marilia, voz narradora fundamental en el ecuador de la trama y madre trágica de las dos caras del personaje masculino, la mente científica, ambiciosa y psicopática de Robert y la animalidad violenta y básica de Zeca.

### 3. La figura del Cíborg en la filosofía y la teoría cultural contemporáneas

Aunque el concepto es enunciado ya en 1960 por los científicos Manfred Clynes y Nathan Kline, en el ámbito de la NASA y la investigación

<sup>14</sup> ALMODÓVAR, Pedro (2011) *La piel que habito. Guión original*. Versión 2 agosto 2010. Guión técnico. Madrid, El Deseo, p. 1

sobre las posibilidades de mejorar las condiciones de adaptación e interacción de los astronautas en el espacio, los cibernéticos aparecen en el imaginario popular hollywoodiense en los años 80, a través de personajes cuyas capacidades se han visto mejoradas por medio de prótesis, hasta el punto casi de “resucitar” a un muerto (*Robocop*, Paul Verhoeven 1987) o bien presentando a robots o andróides capaces de desarrollar actitudes pseudo-humanas, o directamente humanas, con lo que estarían accediendo a la categoría de cibernético (empatía, búsqueda de la libertad o sentimientos amorosos en *Blade runner*; variaciones sobre la interrelación e hibridación entre humano, cibernético y extraterrestre en *Alien, el 8º pasajero*, ambas de Ridley Scott). Desde ahí hasta hoy, el cine de ciencia ficción está plagado de este tipo de personajes: desde la interesantísima Inteligencia Artificial, de Steven Spielberg (2001) a la *Eva* de Kike Maíllo (2011).

También en los 80 la filosofía feminista respondió a dicha figura (hasta entonces profundamente masculina) con una versión que se la apropiaba como alternativa necesaria para un modelo de identidad femenina adecuado al mundo finisecular. En su “Manifiesto para cibernéticos” Donna Haraway alineó a estos últimos del lado de las mujeres y los simios (icono del animal “esclavizado”), aliando lo ultratecnológico con lo pretecnológico en una comunidad de seres explotados y marginados, segregados por ser “otros”, híbridos impuros, seres “monstruosos” marcados por su diferencia funcional<sup>15</sup>. Una de las consecuencias o premisas fundamentales de su manifiesto descansaba en la llamada de atención sobre la necesidad de tomar responsabilidad (política, ciudadana) en todo lo relativo a la tecnología. La tecnología, frente a fobias y filias, deberá ser lo que los usuarios y ciudadanos decidan finalmente que sea. Se trata de asumir las consecuencias de una “evolución participativa” tras un paciente trabajo, durante milenios, sobre la naturaleza para hacer de ella nuestro “inmenso reservorio”. Nos adaptamos y cambiamos, ejercemos una “autoselección” e imaginamos nuevos entornos modificando el mundo y a nosotros mismos<sup>16</sup>. Y desde esta perspectiva, todas las decisiones que tomamos sobre nuestra ciberneticización son decisiones políticas, estén justificadas por el miedo, la estética, el deseo de justicia o de poder.

---

<sup>15</sup> HARAWAY, Donna (1995) *Manifiesto para cyborgs : ciencia, tecnología y feminismo socialista a finales del siglo XX*. Eutopías, 2ª Época, Documentos de trabajo, n. 86 Valencia Episteme.

<sup>16</sup> Charles H. GRAY (op. cit., p. 94) recuerda que la evolución, según Charles Darwin, es bastante menos mecánica de lo que ingenuamente creemos. Darwin distinguió entre selección natural (método *ciego* de oportunidad-necesidad) y selección artificial o acción humana sobre otros organismos. Dicha autoselección ha generado enormes cambios en el cerebro humano durante los últimos 10.000 años.

Razones todas estas, por cierto, que pueden rastrearse combinadas en el impulso destructor y reconstructor que mueve al psicópata cirujano Robert Legard en LPH<sup>17</sup>.



[imagen n.7, Robert en su laboratorio]

A diferencia de lo que indicaba el mito del titán Prometeo, recogido por Platón en el *Protágoras*, acerca de la incompleta y limitada capacidad de los hombres en el momento de la creación, por lo que aquel hubo de robar a Zeus el fuego del progreso, los humanos no habríamos nacido “inacabados”, sino que serían precisamente nuestras técnicas y prótesis las que nos habrían constituido como especie. No nos completaríamos con la técnica sino que seríamos, más bien, seríamos un producto de la técnica, esto es, “seres cibernéticos”, compuestos de materiales orgánicos y técnicos (barro, fuego, la escritura, implantes y prótesis...) <sup>18</sup>. En esta concepción amplia del término y la figura, todo artefacto cultural (incluidas instituciones y normas y rituales) se entiende como prótesis y factor ciborguizante. Nos van conformando como galateas, seres “exiliados y desarraigados” que se van adentrando en “nuevas fronteras del ser”. Las prótesis supletorias y la ciborguización endógena no son las únicas, ya que están las “ampliativas” y “exógenas” que no sustituyen funciones u órganos dañados, sino que amplían nuestras capacidades, crean otras nuevas. A las prótesis naturales se suman las culturales, sistemas de signos y símbolos que van configurando nuestra forma de pensar (hasta

---

<sup>17</sup> Para una lectura psicoanalítica del comportamiento del personaje (basada en el trauma reprimido de las pérdidas sufridas por las trágicas muertes de su esposa e hija) y sus consecuencias en la trama de la *LPH*, véase LEMMA, Alessandra (2012) “A perfectly Modern Frankenstein: Almodóvar’s *The Skin I Live In*”. *International Journal of Psychoanalysis*. 93 : 5, pp. 291-300

<sup>18</sup> BRONCANO, Fernando (2010) “Objetos de la frontera”, en *De Galatea a Barbie*, op. cit., p. 52.

llegar al desarrollo contemporáneo de los medios de comunicación de masas y las redes sociales digitales).

Charles H. Gray califica el manifiesto de Haraway como un “test de ciborguización” que podría enunciarse más o menos así: “dime cuánto aguantas su lectura y te diré que nivel de miedo o ansiedad sientes ante la perspectiva de una integración progresiva entre humano y máquina...” Anticipamos ahora que la conclusión de dicha teoría es que, a fin de cuentas, “todos somos cíborgs” y que las mujeres son los sujetos más cercanos a esta figura mítica, seguramente la última del siglo XX. “Ser mujer”, en cualquier caso, siempre supuso en realidad moverse en una construcción o una identidad “facticia”, un ser “otro” siempre definido desde afuera. Dicho de otro modo, la mujer es o ha sido siempre una “gran ficción”, de modo que se trata de una identidad preparada, en teoría, para hacer rendir, vital, imaginaria y políticamente, en suma, a un modelo como el del Cíborg. “Las historias femeninas del cyborg – afirma Haraway – tienen como tarea la de codificar de nuevo la comunicación y la inteligencia para subvertir el mando y el control”<sup>19</sup>. La escritura cíborg ya no será sobre los mitos originales, de la Caída o de la unidad previa al lenguaje (Babel) y la escritura misma. Será una escritura sobre la lucha por el poder en el estado de cosas en que la mujer ha sido despojada secularmente del mismo. La filósofa norteamericana recogía la invitación que encuentra en el cíborg para escribir sin el mito fundador de la totalidad original como telón de fondo, de la clara y fundadora heterosexualidad primigenia, con el inevitable Apocalipsis como vuelta inevitable a dicha totalidad original, unidad moral que el hombre ha imaginado para la Madre inocente y todopoderosa. Se proyecta una escritura en los límites, que podrá inspirar a una cinematografía también liminal como limítrofe es siempre la vivencia de la identidad cíborg.

El cíborg plástico de LPH asumiría la condición ficticia del modelo planteado por Haraway, superadora de las diferencias entre humano y animal (se transplanta una piel sometida a la transgénesis a partir de información genética de la piel del cerdo), entre organismo biológico y máquina. En la argumentación teórica de Haraway, la Madre no fue Eva, antes de comer la fruta prohibida, sino la Malinche, la princesa azteca amante de Hernán Cortés, que aprende la lengua del hombre conquistador y traduce, adopta la tecnología de la traducción. El sujeto revolucionario del marxismo y del feminismo, instalado en su superioridad moral, mayor inocencia y acercamiento a la naturaleza, da paso a una no-identidad, una “raza bastarda” que enseña “el poder de los márgenes” y la importancia

---

<sup>19</sup> HARAWAY, Donna (1995) op. cit., p. 27.

de “una madre como la Malinche”, una maestra en la supervivencia. Esta nueva raza rechaza los derechos de la victimización y apuesta por una “vida real”. En este sentido, asumiendo la vuelta de tuerca que supone la identidad cibernética transexual forzada de Vera-Vicente, será interesante la lectura que puede hacerse de la escena en que el personaje interpretado por Elena Anaya, tras inquirir ansiosamente a su carcelero-creador: “¿hay algo que quieras mejorar? [...] ¿entonces puedo darme por terminada?, y recibir una respuesta afirmativa de Robert, le pregunta “¿y ahora qué?...” [...] “No crees que lo más sencillo sería vivir?... ¿convivir?...como todo el mundo...”.



[Imagen n. 8 “Tú y yo no somos como todo el mundo”]

La figura y la política del cibernético se ubica frente a los dualismos que han prevalecido en la tradición occidental (metafísica de la identidad), sustentando un pensamiento construido para sostener al “yo” contra el espejo de unos “otros” (yo/otro, mente/cuerpo, cultura/naturaleza, hombre/mujer, civilizado/primitivo, realidad/apariencia, todo/parte, agente/recurso, constructor/construido, activo/pasivo, bien/mal, verdad/ilusión, total/parcial, Dios/hombre)<sup>20</sup>. Los monstruos, por otra parte, han señalado siempre los límites de la comunidad en los imaginarios de las culturas occidentales... (centauros, amazonas, gemelos no separados y hermafroditas en el discurso científico francés moderno...) Hay consecuencias importantes del hecho de entender la imaginaria de los cibernéticos como algo más que simples enemigos. En este punto, es igualmente importante recordar que Haraway planteó su idea del cibernético como un “mito irónico”. No lo quiso plantear desde la perspectiva de la identificación mítica, sino desde la “blasfemia”. La ironía, como estilo discursivo, es o debe ser –según Bajtín– un discurso auténticamente bivoocal (lo ironizado sobrevive en el discurso irónico, oímos “lo uno” y “lo otro” al mismo tiempo). Y en relación a esta condición irónica del mito, podemos también conectar la aparición, en esta ocasión mucho más contenida y sutil, del humor almodovariano en LPH (episodios de la irrupción del

<sup>20</sup> HARAWAY, Donna (1995) op. cit., p. 1.



carnavalizado Zeca, o del feérico paseo nocturno de Norma y Vicente en la escena origen del drama). Para Haraway, no lo olvidemos, el cibernético no es sólo “un organismo cibernético, un híbrido de máquina y organismo”, sino también y ante todo “una criatura de realidad social y también de ficción”<sup>21</sup>, y teniendo en cuenta el carácter dialógico de nuestras relaciones sociales vividas, el mito del cibernético o “la cibernética” muestra la dimensión política de la condición cambiante de un mundo inevitablemente ficcionalizado.

La definición del Cibernético, en resumidas cuentas, es difícilmente reducible a una versión unívoca. Podríamos decir que estamos más bien en disposición de hablar y trazar el campo de su complejidad, de dar una definición en distintas capas. Como afirma Chris H. Gray, la ciberneticización es un proceso, en el fondo, poco comprendido y poco estudiado<sup>22</sup>. La cibercultura es un estadio en que es ya del todo evidente la implosión de naturaleza y cultura. El cibernético, además, es un ser “extrañado”, como extrañada es la conciencia de lo humano (la autoconciencia) desde el romanticismo y la progresiva pérdida de centralidad del sentido de lo sagrado y de la heterogeneidad del origen. Trabajamos con modelos de la realidad que están en permanente tensión con la realidad misma, a la que siempre exceden en algo o a la que no llegan nunca del todo.

Sentimos la confianza de ser capaces de transformarlo todo, de llegar a los últimos rincones de nuestro mundo, pero vivimos en una incómoda extrañeza, en la pérdida permanente que rige la melancolía de fondo, la melancolía del cibernético<sup>23</sup>.

Según la taxonomía del mismo Charles H. Gray podríamos distinguir entre los siguientes tipos de cibernéticos:

*A) Los “Simple controllers”: “cyborgs formados por el uso de interfaces informáticos y digitales, derivados de la comunicación mediada por el ordenador o algún tipo de inyección sobre el cuerpo (vacunas o similares)”;*

*B) Los “Bio-tech integrators”: “tienen que ver más con la protesificación del cuerpo, con la anexión de elementos articulados o la implantación de mejoras de nuestras capacidades fisiológicas”, y por último,*

---

<sup>21</sup> HARAWAY, Donna (1995) op. cit., p. 1.

<sup>22</sup> GRAY, Charles H. (2011) “Homo Cibernético: cincuenta años después”. Revista de Teknokultura, Vol. 8., no1, p. 89.

<sup>23</sup> BRONCANO, Fernando (2009) (2009) “Cibernéticos entre otros seres de frontera”. En La melancolía del Cibernético. Barcelona, Herder, pp. 15-48.



C) Los “Genetic cyborgs”: el máximo grado de ciborgización, consistente en la formación de híbridos mediante la ingeniería genética, o la transferencia de facultades humanas (conciencia, memoria) a depósitos inorgánicos (chips, discos duros, etc.).

Esta clasificación puede completarse con la distinción establecida por Koval (2006) entre:

A) *Integración endógena: aplicación de la lógica protésica a nuestro físico (mecanizándolo, electrificándolo, digitalizándolo); de la máquina al humano, ampliándolo.*

B) *Integración exógena: de lo humano hacia la máquina (máquinas diseñadas y construidas a nuestra imagen y semejanza).*

Igor Sádaba, por su parte, distinguía una tercera clase (menos estudiada por la cibergología) relacionada con las biotecnologías, la nanotecnología y la genética de última generación. Distinguiríamos así (según su esquema) el Cyborg humano-protésico, el Cyborg máquina-androide y, por último el Cyborg posthumano (en el que la hibridación y fusión se producen desde la gestación)<sup>24</sup>.

#### 4. El cibernético en *La piel que habito* o una Galatea en el quirófano

La inclusión de personajes ciborguescos, de naturaleza más o menos paródica, cuenta con algún precedente en el cine almodovariano. Así, el personaje interpretado por Victoria Abril en *Kika* (1993), la perversa showman Andrea “Caracortada”, grababa compulsivamente lo que sucedía y le rodeaba, como en una réplica crítica y paródica de los *realities* que empezaban a proliferar en las televisiones de nuestro país (es casi mítica su irrupción en la célebre escena tras la violación sufrida por la protagonista del film y su falta de escrúpulos en busca del éxito del morbo y el amarillismo a costa del sufrimiento de los demás). En la mitología de la cibercultura, podemos recordar los experimentos de Steve Mann (profesor de Ingeniería eléctrica y computacional de la Univ. de Toronto), desarrollador de diversos artilugios de *wearcomputing*, proponiendo incluso la posibilidad de implantar en su cabeza una cámara para servir de interfaz de grabación y emisión en tiempo real de su mundo circundante.

---

<sup>24</sup> SÁDABA, Igor (2010) *Cyborg: Sueños y pesadillas de las tecnologías*. Barcelona, Península (e-book).

Estas aventuras ciborguescas, registradas en el film *Cyberman* (Peter Lynch 2001), nos hablan de la capacidad anticipatoria de las intuiciones de Almodóvar en este territorio.



[Imagen n. 9 Andrea Caracortada en Kika]

La visión de la tecnología y de la ciencia parecería entrar en una dialéctica con lo artístico en LPH. Almodóvar informa así a María Delgado (2010) que en versiones anteriores del guión la dimensión “política” de llamada de atención sobre las consecuencias de posibles excesos de confianza en la ciencia en relación a las obsesiones contemporáneas por el cuerpo perfecto y la estética, estaban más presentes, y así Legard concedía una entrevista en televisión sobre la “cara perfecta”. El personaje interpretado por Antonio Banderas, oscilante en esa correlación ambivalente entre “teco-ciencia” y “arte”, afirma en una de sus conferencias que la piel “no es el espejo del alma sino el de su humanidad”, confirmando la radical importancia del CUERPO en la definición de lo humano, y siempre en la imaginación de Almodóvar con la metáfora del arte a cuestas: “la piel es para el doctor Legard lo que el lienzo es para el pintor”<sup>25</sup>. Esa oscilación entre cirugía plástica y arte nos puede remitir al “body art” de *performers* tan controvertidas como Orlan, cuya reflexión sobre la identidad femenina y el moldeamiento estético del cuerpo ha sido fuente de provocación para el feminismo durante años. En el documental *Orlan. Carnal Art* (Stéphan

<sup>25</sup> ALMODÓVAR, Pedro (2011), op. cit., p.384.

Oriach, 2001) afirmaba, “Nunca tengo la piel de lo que realmente soy [...] la posesión y el ser no coinciden”<sup>26</sup>.

La piel, el órgano más amplio del cuerpo humano, se convierte en un territorio idóneo para representar la identidad ciborg. La piel, en primer lugar, es la frontera con el medio ambiente, con los otros, con el frío y el calor de los cuerpos que nos rodean. En términos de la cultura digital, la piel podría entenderse como una INTERFAZ a la luz de la ingeniería genética (experimento transgénico). Y la interfaz es una categoría que se ha convertido en nuclear en la cibercultura, dando lugar casi a una forma de pensar (“pensamiento interfaz”), inspirada por teorías tan influyentes como la del actor-red de Bruno Latour, entre otras<sup>27</sup>.

No obstante, la figura del transexual es, sin lugar a dudas, una de las piezas claves de la “poética de lo trans” en el *cine de Almodóvar*. La movilidad de la identidad basada en el cambio de sexo tenía precedentes conocidos en su obra, como el personaje de Tina (Carmen Maura) en *La ley del deseo* (1987) o los de Agrado (Antonia San Juan) y Lola (Tony Cantó) en *Todo sobre mi madre* (1999). Algunos de los críticos y mejores conocedores del cine de Almodóvar han sostenido, asimismo, la influencia de la figura de Bibiana Fernández, una de las actrices más cercanas a Almodóvar, que conocimos por la película *Cambio de sexo* (Vicente Aranda, 1976) y que después trabajó en no pocos films del director manchego: *La ley del deseo*, *Matador*, *Kika*, *Tacones lejanos...*

Ahora bien, la voluntad de liberación de las constricciones de identidad sexual causadas por el “encierro” en un cuerpo y un sexo que no se corresponden con el imaginario y el deseo del sujeto, se convierten

---

<sup>26</sup> En su proyecto La reencarnación de Santa Orlan [<http://www.orlan.eu/>], y como parte de su “Manifiesto carnal”, desarrollado en los años 90, la artista se sometió a una serie de operaciones de cirugía plástica en las que iba modificando su rostro para incorporar rasgos de famosas pinturas y esculturas de mujeres. A través de una serie de intervenciones realizadas en grandes centros de arte (como el Georges Pompidou o la Sandra Gehring Gallery en Nueva York), filmadas y emitidas, Orlan aspira a ser una especie de “patchwork girl” o conglomerado de ideales de belleza femenina, con la barbilla de la Venus de Boticelli, la nariz de la Psyche de J.L. Gérôme, los labios de la Europa de Boucher, los ojos de la Diana cazadora de la escuela de Fontainebleau o la frente de la Mona Lisa de Leonardo da Vinci. El suyo es un arte performativo que dice rebelarse contra lo inexorable, lo programado del propio envejecimiento, el AND y el mismo Dios. Las feministas le acusan de incorporar los ideales masculinos sobre la mujer y la tecnología de la cirugía plástica.

<sup>27</sup> Jara Rocha, en *Experiencia interfaz. Dispositivos culturales de gestión performativa* (Tesis de Máster en Humanidades, Univ. Carlos III, dirigida por mí, septiembre 2011) se refiere a la interfaz como “un dispositivo cultural de procesado de la experiencia, que gestiona la performatividad en el medio digital”.

en LPH en una pesadilla, en una violencia forzada. El sujeto operado, Vicente, está destinado a “doblar” la identidad de una mujer muerta (Gal, la esposa infiel de Legard) y quizás sea precisamente esta lógica de la INVERSIÓN del sentido habitual de lo “trans” en el cine de Almodóvar, lo que en el funcionamiento general del film sea una de las líneas que expliquen la particular dificultad para comprenderlo de buena parte de la crítica. La protagonista, Vera, que espera como un tigre enjaulado el menor resquicio en su cárcel para escapar, es atacada y violada por un hombre vestido de tigre en la primera oportunidad que vislumbra para huir. Vicente, secuestrado y encadenado en la bodega de la finca, toma el lugar de la figura de Prometeo, que debería haberse proyectado sobre la de su inmediato artífice científico, Robert Legard; éste, a su vez, en vez de encontrar la felicidad con su Galatea particular (obviamente no es casualidad que su mujer se llamara Gal), encuentra la destrucción en ella... y suma y sigue. La poética de lo “trans” es en LPH una poética de la inversión, a distintos niveles, que resulta especialmente novedosa y provocadora en el caso del personaje del transexual. Se podría discutir que Vera-Vicente no es un “auténtico” transexual, ya que sigue siendo Vicente (hombre) dentro del cuerpo de la nueva Vera, y por tanto la operación no cumple la norma de armonizar psique y cuerpo en el deseo de una identidad de género sexual determinada. Sin embargo aquí creemos que está la vuelta de tuerca de Almodóvar en cuanto a esta figura tan icónica en su cine, que ahora se inviste de una ambivalencia renovadamente provocadora. El transexual es ahora un CÍBORG, un humano “mejorado” por la intervención científico-quirúrgica de la transgénesis sumada a la cirugía plástica. El drama de Vera es el de la resistencia en permanecer como Vicente, dentro de la piel que habita, pero cuando finalmente logra *Volver* a “casa”, Vicente ya no es el mismo, la percepción y la experiencia adquirida en los encuentros (a menudo violentos) con los demás le han obligado a “incorporar” un sexo con el que convivirá, a pesar de no identificarse con él, a partir de entonces. El transexual como experimento ilegal fruto de la violencia, el poder masculino y el descontrol del inmenso potencial de la tecnociencia tiñe la figura del cibernético de una negatividad evidente. Pero, por otro lado, es dentro de esa “nueva piel”, de ese cuerpo mejorado como Vera logrará resistir, seducir, manipular y escapar. Resuena en nuestra memoria cinematográfica aquellas palabras del cibernético Roy Batty, el Nexus 6 interpretado por Rutger Hauer en *Blade Runner* (Ridley Scott, 1984), a Rick Deckard (Harrison Ford) en el momento de salvarlo, “¿sientes el miedo? Ahora sabes lo que es ser vivir como un esclavo”. Es el miedo con el que Vicente vivió durante semanas en el subsuelo del Cigarral, a oscuras y famélico. El miedo de Vera ante la incertidumbre de su futuro, de su posible exterminación una vez terminado el experimento.



[Imagen n. 10, Vera, el miedo de la Galatea plástica]

A fin de cuentas, como recuerda el mismo Martín Garzo, quien sobrevive en la casa donde todos mueren es Vera<sup>28</sup>, la criatura creada por el científico, el cibernético o humano “ampliado” cuya resistencia física le capacita para unas nuevas cotas de libertad aún insospechadas. La ambivalencia de esta figura guarda también así un valor positivo en la apuesta por esa nueva identidad, que es en el fondo, la humana. Lo “viejo” muere y sobrevive el joven, no sólo como individuo sino como “especie”, un humano “mejorado”, transexual, con la “mejor piel del mundo”... una superviviente que, aunque víctima de una experiencia terrible, tiene la suficiente fuerza y voluntad para prevalecer.

Hay otro aspecto cibernético en LPH que no debe perderse de vista y es el papel que cumple el espacio de la casa de Legard, la finca El Cigarral, como un personaje en sí mismo, un personaje vigilante, cibernético cuya función en la película es subrayada por el cineasta manchego de este modo: “Da la impresión de que sólo está vivo aquello que ha sido previamente grabado y se puede proyectar obsesiva e ininterrumpidamente”<sup>29</sup>. En efecto, hay otro nivel de lectura en el film que es la mediación ejercida por el componente tecnológico de las PANTALLAS: la captación continua de la realidad a través de los dispositivos de grabación (“malos tiempos para los derechos civiles...”). “Nos vigilan y vigilamos – continúa Almodóvar. Hay cámaras grabando por doquier. La muerte es una pantalla desactivada, vacía, sin imágenes”<sup>30</sup>. Oímos aquí ecos de *The Wire*, la espléndida serie de David Simon que, en su primera temporada, escenificaba directamente en alguna ocasión esta idea a través de una de las cámaras de vigilancia que pueblan su paisaje urbano. El voyeurismo y la escopofilia están muy presentes en esta película y son también actitudes propias del varón protagonista de la tradición literaria de la creación de la “mujer artificial

<sup>28</sup> MARTÍN GARZO, Gustavo, op. cit., p. 374.

<sup>29</sup> ALMODÓVAR, Pedro (2011) “Sobre la piel que habito”, op. cit., p. 380.

<sup>30</sup> Ibid.

perfecta” (desde la Galatea de Pigmalión a la Faustine de Morel). En El Cigarral, las cámaras ofrecen una doble imagen de la cautiva: desde la ocina, en blanco y negro, con un ángulo contrapicado y pocas pulgadas las cámaras son la ventana de vigilancia de Marilia y el “ojo” con el que el tigre Zeca acechará a la pequeña tigresa a la que confunde con su antigua amante, Gal



[Imagen n. 11, Pantallas de vigilancia].

Desde la habitación de Robert, cuya pared-pantalla casi es una “segunda piel” o membrana, dicha imagen es en HD y “full colour”, en poses calcadas de las Venus de la pintura barroca, como la del Tintoretto enorme de la galería que separa las habitaciones de ambos protagonistas. El tamaño de las imágenes, por cierto, el poder del “zoom”, nos proyecta a la prehistoria infantil y a los cambios mágicos de Alicia o Gulliver, pero también a la proporción y relación de King-Kong con su cautiva y objeto del deseo, relación que se invierte cuando Robert aumenta el rostro de Vera hasta hacerle dominar todo el espacio de su propia habitación a través de ese plasma convertido en ventana abierta, en “otra piel” o membrana de la casa-cíborg, híbrido entre galería de pintura y edificio inteligente



[Imagen n. 12, El poder del zoom].

De algún modo Robert Legard también es un cíborg, un “simple controller” según la tipología de Gray, alguien que accede a la realidad y al “otro” a través del filtro de las interfaces tecnológicas, que queda desarmado

cuando finalmente se encuentra con un cuerpo “real” que hasta entonces era pura “virtualidad” entre sus manos y escalpelos. Cabe añadir que la magnífica fotografía de José Luis Alcaine, densa, brillante y oscura, intensifica el halo simbólico y la frialdad aséptica y, por momentos, gótica, con que la casa cubre rostros y cuerpos de los personajes protagonistas.

Según las distintas clasificaciones recogidas hace un momento, el personaje de Vera o cibernético plástico entraría en la categoría del “bio-tech integrador” (el segundo tipo de los señalados por Gray), con la particularidad de que, al producirse dicha integración a partir de un experimento genético y en el nivel “superficial” de la piel (interfaz físico humano) nos acercamos a la frontera con los “genetic cyborgs”. El joven “transexualizado” sufre una “intervención tecnológica” consistente en un “xenotransplante” múltiple (múltiples injertos de piel transgénica) que supone una “mejora” o potenciación del sujeto del “paciente”: su piel es tan resistente que fracasa el intento de suicidio con un afilado cuchillo que corta el cuello, o bien mantiene a Vera inmune a las picaduras de los insectos o al calor generado por un soplete a poca distancia, demostrando la cualidad de una piel casi ignífuga. Se trataría de un “nivel de integración” *mega* ya que podemos considerar que este xenotransplante afecta a la totalidad del cuerpo, el conjunto de su “interfaz”, la piel. Vera es un Cyborg “humano-protésico” según la taxonomía de Sádaba.



[Imagen n. 13, La mejor piel del mundo: experimentos o tortura].

Pensando, como reconocía Almodóvar, que el mito de Galatea está en el germen de *La piel que habito*, ¿podríamos asumir que Vera-Vicente es una especie de Galatea, que, en vez de traer la felicidad al enamorado Pígalión, ocasionará su destrucción en venganza por su violenta transformación? ¿podríamos, asimismo, pensar que esta Galatea que lucha y logra desembarazarse del “padre” puede funcionar como ese mito de la cibercultura que hemos descrito hasta ahora?, es decir, ¿está Almodóvar reciclando y escenificando, más o menos conscientemente, la idea de que el individuo, sólo y a la intemperie, puede asumir la



indeterminación de su origen y por tanto alcanzar la libertad de quien puede siempre reconducir la libertad de su destino? El cibernético se convierte así no sólo en un modelo de identidad fruto de la interpenetración de humanidad orgánica y tecnología artificial (en todas sus modalidades, incluido el cibernético plástico), sino en una proyección ontológica sobre el pasado de lo humano, decididamente materialista y potencialmente liberadora. ¿Es la liberación de Vera-Vicente de la sombra violenta del padre saturnal y su regreso al ámbito de la madre, una muestra más en el cine de Almodóvar de que podemos hacernos a nosotros mismos, de que cuando se tiene el suficiente poder, uno no depende de ese origen y su existencia es moldeable, no está definida por una unidad de destino, por un regreso al origen?

El cibernético, en cualquier caso, sufre de una aguda melancolía, sentimiento y vivencia de una identidad desarraigada. De esto sabe mucho Almodóvar, un director que ha sido capaz de plasmarlo en no pocas ocasiones en sus películas. Esa nostalgia es consustancial a la modernidad cultural (la escisión del sujeto moderno) y se agudiza en tiempos de mayor penetración de lo artificial-virtual y de aparente alejamiento de lo natural-real. Los cibernéticos son “nómadas”, viven en movimiento casi permanente.

Y si convenimos, con Francisco Zurián, que, como en el conjunto de la obra de Almodóvar, la fuerza de la IDENTIDAD individual es la cuestión central de la película<sup>31</sup>, ya sabemos que la movilidad de la experiencia de la identidad, la mudanza de la subjetividad (con un fenómeno tan simple y extendido como el turismo y las miríadas de opciones en Internet a la cabeza) es muy propia de la era posmoderna, de la que Almodóvar se ha convertido en un icono. “El cibernético como alguien en permanente huida”, que “se resiste a ser” o no puede evitar OSCILAR entre el ser y el no ser (que es entrar en la categoría del “monstruo” muchas veces).

Que la figura del cibernético inquieta y produce fascinación/miedo (como la del “transsexual”, que sería el cibernético plástico) es evidente. No han sido pocos los que ven en su fundamentación llamadas más o menos directas a su función aliada del último capitalismo cibernético, cuando no de nuevas ínfulas pseudonazis con el telón de fondo de la eugenesia (de la anorexia, al culturismo exacerbado o los delirios de Sterlac) o el militarismo original de su concepto, por no hablar de su proverbial condena a la obsolescencia. Pero, como señalaba la misma Donna Haraway, hay mucho que ganar comprendiendo que el cibernético es algo más que el teórico “enemigo”

---

<sup>31</sup> ZURIÁN, Francisco (2013) “La piel que habito. A Story of Imposed Gender and the Struggle for Identity”. En M. D. Lugo y K.M. Vernon (eds.) A Companion to Pedro Almodóvar. Malden/Oxford, Wiley-Blackwell, p. 268.



hollywoodiense de lo humano, porque lo humano cobra nueva dimensión a la luz de la lección de la ciudadanía ciborg.

4.5. ¿Es, al fin y al cabo, el ciborg de Almodóvar un representante de la cultura de la “resistencia”?<sup>32</sup> Quizás de forma paradójica y muy personal, creemos que sí, aunque conscientemente el vector de sentido que hay predominado en la funcionalidad de acciones y personajes en LPH subraye lo negativo y violento de la ciborguización. En este sentido ¿cómo interpretar la escena final de *La piel que habito* si el ciborg nunca puede volver al paraíso, o regresar de su exilio, a modo de “hijo pródigo”? Aunque algunos críticos lo han tachado de anticlimático y a muchos espectadores les resulta algo desconcertante, a nosotros se nos antoja un final coherente, tanto con la condición de víctima-secuestrada del personaje y su voluntad de persistir en su identidad, como con esa decisión, que se suma a la densidad cultural genérica del film, de una auténtica anagnórisis clásica, que, por cierto, no es casualidad que se produzca antes en el caso de Cristina, la empleada lesbiana de la tienda con la que Vicente filtró en el pasado, que en el de la madre. Vera viste el vestido que quiso regalar a Cristina el mismo día que desapareció, hacía seis años. Cristina le dijo entonces que, puesto que tanto le gustaba dicho vestido, que se lo pusiera él. Final irónico de un ciborg que vuelve a casa pero tiene el acierto de cerrar un círculo en que Vicente comprende mucho mejor a Cristina, con la que no nos cuesta imaginarnos que comenzará una relación, seguramente mucho más auténtica que las que mantenía como varón, joven e irresponsable.



[Imagen n. 14 Escena final, Cristina, Vera y su madre].

Puesto que ha sobrevivido y resistido “dentro” y “a” la piel que habita, ¿Qué ha cambiado, pues, en el interior de Vicente? El poder que le ha transferido su Pigmalión al recrearlo, “la mejor piel del mundo” y una belleza femenina de gran magnetismo, no le dirigen en principio hacia nuevas metas. El guionista prefiere retornar al principio clásico del

<sup>32</sup> BRONCANO, Fernando (2009) La melancolía del ciborg, op. cit., p. 42 y ss.

reconocimiento, dentro de ese esquema híbrido de melodrama-tragedia-*giallo*-terror con científico psicópata. En dicho final, Vicente-Vera necesita recuperar su identidad, mejor dicho, parte de su identidad, regresando al seno materno. A pesar de esa enorme lucha por permanecer como Vicente, él ya es también Vera y las cosas ya no podrán ser “igual”.

Pero si hemos querido valorar en estas páginas la función del cibernético en LPH, es preciso reconocer que, en esta segunda parte o sección final del film, la trama médica o tecno-científica se diluye en el conglomerado de mitos y géneros orquestados por Almodóvar, desdibujando las posibilidades que, dentro del mismo proyecto de afirmación de la identidad individual, podría haberse proyectado desde un trabajo más complejo o consciente del potencial liberador y crítico de la identidad cibernético. En efecto, en el guión se produce una paulatina pérdida de sentido de “la mejora protésica”, mejor dicho “genética”, de su piel transgénica. Es más importante el cumplimiento de la doble venganza y la resolución melodramática que presentar nuevas acciones del personaje con una piel “sobrehumana”. Puestos a imaginar un final “perfecto” para este guión, cargando las tintas sobre el componente de ciencia-ficción que pueda latir en el film, imaginamos a Vera escapando de la finca El Cigarral en llamas, un poco a lo *Rebecca* de Hitchcock. Al fin y al cabo... demostrando su condición “posthumana”, su resistencia al fuego gracias al experimento de su creador-víctima...

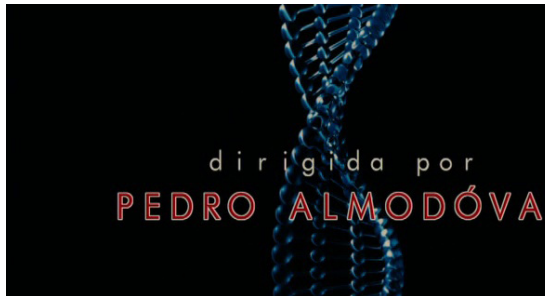
## 5. Recapitulaciones para un final abierto

Si el nivel de ciborguización alcanzado en la primera década del siglo XXI, en el que confluyen la biomedicina, las biotecnologías, la ingeniería genética, la electrónica molecular, la cibernética, las nanotecnologías, la genómica, la biología sintética, etc., apunta y converge en la posibilidad, como apunta Sádaba, de “incluir, retocar o retirar, a nivel genético, partes de un organismo”<sup>33</sup>, el caso ficcionalizado en *La piel que habito* se situaría a caballo entre el modelo “clásico” de cibernético protésico (implantación de piel artificial en el *bio-tech integrator*) y el *genetic cyborg*, puesto que dicha piel artificial es a su vez el resultado de una tecnología genética, la transgénesis.

---

<sup>33</sup> ZAFRA, Remedios (2009) “Entre Evas y cibernéticos. Dialécticas feministas entre la “ficciónnmujer” y las mujeres en las ficciones”. En F. Broncano y D. Hernández, De Galatea a Barbie, op. cit., p. 388.

Lo que está en juego, a fin de cuentas y como muy bien plantea el film de Almodóvar, a pesar de no haber profundizado en la identidad ciborg, es ¿qué es lo que nos diferencia como humanos? Y, como en algunos grandes clásicos de la ciencia-ficción, es el libre albedrío, la memoria y la capacidad de empatía, las cualidades básicas que componen la respuesta a esa pregunta. La cuestión, en cualquier caso, no es si somos ciborgs o no, sino quién decide cómo nos vamos ciborguizando y cuáles son los vectores de sentido de nuestra evolución. En este contexto, hemos de tomar partido y ser activos en dicho proceso (evolución participativa), atendiendo a los modos en que algunos artistas, un cineasta como Pedro Almodóvar en este caso, se internan ficcionalmente en estos territorios y se plantean y nos plantean estas preguntas tan complejas. Por cierto, en el apartado tan justamente celebrado del diseño de los títulos de crédito (Juan Gatti), LPH nos ofrece *en sus créditos de cierre* una brillante solución que ratifica ese diálogo conflictivo entre el aspecto ciborg y la tecnociencia por un lado, y el arte, en este caso del diseño de bisutería, por el otro. La doble espiral de la cadena del ADN, en cuya manipulación descansa parte del poder del científico, se funde con un complemento de moda, en un giro de sentido oscilante a modo de cinta de Moebius.



[Imagen n. 15: Arte y genética en los créditos finales]

Y terminamos con una idea que confiamos en que resulte tan provocadora como coherente con las reflexiones y la lectura anteriores: *La piel que habito*, y buena parte del cine de Almodóvar, es un cine ciborg, un cine que tiene muy en cuenta esta condición fronteriza, liminal, exiliada y extrañada del ser humano carente de la posibilidad de aferrarse a un mito del origen o a un destino clausurado, dueño de moldear su propia identidad al igual que su propio cuerpo, prisionero de sus pasiones y de su deseo, pero resistente y rebelde ante la división metafísica entre naturaleza y técnica, cuerpo y cultura, el “yo” y los “otros”, lo masculino y lo femenino... ¿cuáles son las fronteras entre lo biológico y lo artificial-cultural? Vera-

Vicente escapa del destino trágico que espera a los habitantes de El Cigarral. Ella parecería estar abocada a vivir ahora en permanente huída, perseguida por el precio de su venganza y consciente de su condición fronteriza e híbrida. Pero esto no quiere decir que el cibernético no pueda alcanzar un estado de experiencia satisfactoria. Probablemente se trate precisamente de ello, de plantear su mito, de forma irónica, como un modelo de aventura lleno de posibilidades en el horizonte incierto del posthumanismo.



# Sobre los autores

## AGUSTÍN GÓMEZ GÓMEZ

Profesor titular en Comunicación audiovisual y publicidad en la Universidad de Málaga donde imparte las asignaturas de Teoría de la comunicación audiovisual y Comunicación audiovisual y cambio social. Su actividad investigadora está centrada en la relación ente cine y pintura (ha coordinado tres cursos de Cine y arte organizados por la Fundación Picasso de Málaga) y cine rural. En este tema ha participado activamente en los cursos de Dos Torres (Córdoba) y Cinemascampo (Málaga) y en el grupo de investigación “La reconstrucción de las políticas agrarias, ganaderas y forestales a través de la producción documental cinematográfica del Ministerio de Agricultura (1914-1975)”. Además ha publicado trabajos sobre el cine de Pedro Almodóvar (“La dimensión rural en el cine urbano de Pedro Almodovar”; “El modelo de televisión en Pedro Almodóvar. Cine vs. Televisión”; “Entre el collage y el bricolaje. Una cierta mirada hacia El desprecio de Godard en *Los abrazos rotos* de Almodóvar”), Wim Wenders, Manoel de Oliveira, Gutiérrez Aragón, Carlos Saura, entre otros.

## DOMINGO SÁNCHEZ-MESA MARTÍNEZ

Catedrático en teoría de la literatura y literatura comparada en la Universidad de Granada, donde actualmente desempeña la coordinación de los estudios en Comunicación Audiovisual. Es autor de diversos ensayos y artículos sobre el pensamiento literario contemporáneo (Mijaíl Bajtín, Francisco Ayala, Claudio Magris, entre otros), ha investigado y tiene publicaciones sobre poesía española en el último cambio de siglo, las relaciones entre imagen y palabra (intermedialidad, adaptación), sobre los entornos virtuales de comunicación y las textualidades digitales en la cibercultura, así como sobre la representación reciente de las imágenes literarias de la inmigración, fundamentalmente en la literatura y el cine españoles. Conferenciante y profesor invitado en distintas universidades españolas (UB, UAB, Complutense de Madrid, UAM, Santiago de Compostela, Sevilla, Córdoba, Alicante, Málaga) y extranjeras (CUNY, UMass Amherst, Columbia, Lovaina, Bergen, Passau, Beidá Pekín, UAM Mex., etc.). Fue director de los Cursos Internacionales de Lengua y Cultura para Extranjeros de la U.I.M.P. (2001-2005) y Coordinador de Redes Internacionales del CEVUG (UGR).

## GONZALO DE LUCAS

Profesor Lector de Comunicación Audiovisual en la Universitat Pompeu Fabra. Programador de cine en Xcèntric (Centro de Cultura Contemporánea de Barcelona). Director del posgrado en Montaje Audiovisual (IDEC). Director de la revista *Cinema Comparat/ive Cinema* (editada por la Universitat Pompeu Fabra). Ha escrito los libros *Vida secreta de las sombras* (Ed. Paidós) y *El blanco de los orígenes* (Festival de Cine de Gijón) y ha editado, con Núria Aidelman, Jean-Luc Godard. *Pensar entre imágenes* (ed. Intermedio, 2010). Ha escrito artículos en una veintena de libros colectivos y colaborado en revistas como *Cahiers du Cinéma-España* o *Sight and Sound*. Miembro del consejo editorial de *So Film* (2013) y del consejo de readacción de *Cahiers du Cinéma-España* (2007-2012). Director de los cursos *La pintura después del cine* (Museo Esteban Vicente de Segovia / Uva e IE Universidad, 2011), *Entre el cine y el arte*, Instituto de Humanidades de Barcelona, 2010, *Cine reinventado*, Instituto de Humanidades de Barcelona, 2009. Colaborador de la editorial de DVD y libros Intermedio. Ha realizado, con Núria Aidelman, el mediometraje *Lai* (2005) y en solitario el cortometraje *Carta de Franz Kafka a Felice Bauer, 14 de noviembre de 1912* (1r premio en Documenta Madrid 2007, Internationale Kurzfilmtage Oberhausen).

## ROMÁN GUBERN

Ha trabajado como investigador invitado en el Massachusetts Institute of Technology y ha sido profesor de Historia del Cine en la University of Southern California (Los Angeles) y el California Institute of Technology (Pasadena) y director del Instituto Cervantes en Roma. Catedrático Emérito de Comunicación Audiovisual de la Facultad de Ciencias de la Comunicación de la Universidad Autónoma de Barcelona. Ha sido presidente de la Asociación Española de Historiadores del Cine, es miembro de la Association Française pour la Recherche sur l'Histoire du Cinéma, de la Academia de Artes y Ciencias Cinematográficas de España, de la Academia de Bellas Artes de San Fernando y del comité de honor de la International Association for Visual Semiotics. Jurado en los festivales de Venecia y Mar del Plata, entre otros. Entre sus libros figuran: *Historia del cine* (1969), *Godard polémico* (1969), *Homenaje a King Kong* (1974), *El cine español en el exilio 1936-1939* (1976), *“Raza”: un ensueño del general Franco* (1977), *El cine sonoro en la II República* (1977), *Las raíces del miedo*. *Antropología del cine de terror* (1979), *Carlos Saura* (1979), *La censura: función política y ordenamiento jurídico bajo el franquismo* (1981), *La guerra de España en la pantalla. De la propaganda a la historia*



(1986), La caza de brujas en Hollywood (1987), Espejo de fantasmas. De John Travolta a Indiana Jones (1993), Benito Perojo. Pionerismo y supervivencia (Premio Film-Historia en España, 1994; Premio Jean Mitry en Francia, 1995), Proyector de luna. La Generación del 27 y el cine (1999), Máscaras de la ficción (2002), Val del Omar, cinemista (2004), Patologías de la imagen (2004), Los años rojos de Luis Buñuel (2009), en colaboración con Paul Hammond, y Cultura audiovisual (2013). Ha escrito una veintena de guiones para cine y televisión.

## GUSTAVO MARTÍN GARZO

Psicólogo de profesión, cuando recibió en 1994 el Premio Nacional de Narrativa por su novela El lenguaje de las fuentes, ya gozaba de prestigio en los ambientes profesionales gracias a sus tres novelas anteriores, pero también debido a sus críticas literarias y a su vinculación con la revista Un ángel más. Sin embargo, Martín Garzo se volvió un autor popular en 1999, tras la obtención del Premio Nadal por Las historias de Marta y Fernando. Algunas de sus últimas obras son: Y que se duerma el mar (2012), Tan cerca del aire (2010), El jardín dorado (2008), y Dulceina y el caballero dormido (2005).

## JEAN-CLAUDE SEGUIN VERGARA

Ha hecho sus estudios en Francia, es "Agrégé de luniversité". Desde 1996, es catedrático de la Universidad de Lyon. Además de su labor docente, ha dedicado un parte esencial de su investigación al estudio del cine español y del cine de los pioneros. Es presidente de El Grimh (Grupo de Reflexión sobre la imagen en el mundo hispánico) que organiza congresos sobre la imagen cada dos años. Ha dado conferencias y ha participado en coloquios en Francia, España, Bélgica, Gran Bretaña, México, Estados Unidos, etc. Ha sido profesor invitado en las universidades de Harvard (EEUU), UPV (Bilbao), Carlos III (Madrid), etc. Ha publicado un centenar de artículos en revistas internacionales y unos quince libros (Histoire du cinéma espagnol, traducido a varios idiomas como el español, el coreano, el italiano, La Production Cinématographique des Frères Lumière, Los orígenes del cine en Cataluña, Pedro Almodóvar o la deriva de los cuerpos). Está terminando un amplio estudio sobre la llegada del cine a España (Filmoteca española/Cátedra), etc.

## KAREN POE LANG

Doctora en Estudios Culturales. Trabaja como investigadora y profesora Catedrática en la Universidad de Costa Rica. Es Coordinadora del Programa de Maestría en Cinematografía e imparte cursos de Teoría del Cine y Teoría Psicoanalítica. En su primer *libro Boleros* (Heredia: EUNA, 1996) realiza un estudio semiótico y psicoanalítico de ese género musical y literario. Su segundo libro, *Eros pervertido. La novela decadente en el modernismo hispanoamericano* (Madrid: Biblioteca Nueva, 2010) obtuvo el Premio de Ensayo Academia Costarricense de la Lengua en 2012. Su libro más reciente, *Almodóvar y Freud* (Barcelona: Laertes, 2013) es un estudio del tema del placer en la obra del psicoanalista y el cineasta. Es autora de más de 50 artículos sobre cine, literatura y arte en el ámbito de las culturas hispanoamericana y española. En colaboración con Esther Gimeno está editando el libro *Representaciones del mundo indígena en el cine latinoamericano contemporáneo*.

## PEDRO POYATO SÁNCHEZ

Profesor Titular de Historia del Arte en la Universidad de Córdoba. Director del Master en Cinematografía por la Universidad de Córdoba, desde 2010. Profesor Invitado por las Universidades VCU (Virginia, USA), y Paris 8. Ha publicado los siguientes libros: *Las imágenes cinematográficas de Luis Buñuel* (León, Caja España, 1998); *El cine de Buñuel: fotografías que se suceden vermicularmente* (Madrid, Universidad Complutense, 2001); *Introducción a la teoría y análisis de la imagen fo-cinema-tográfica* (Granada, Grupo Editorial Universitario, 2006); *Guía para leer y analizar Todo sobre mi madre, Pedro Almodóvar* (1999) (Barcelona, Octaedro, 2007); y *El sistema estético de Luis Buñuel* (Bilbao, Universidad del País Vasco, 2011).







[www.unia.es](http://www.unia.es)

**un**  
**i** Universidad  
Internacional  
de Andalucía  
**A**

**une**  
UNIÓN DE EDITORIALES  
UNIVERSITARIAS ESPAÑOLAS  
[www.une.es](http://www.une.es)

\*Esta editorial es miembro de la UNE,  
lo que garantiza la difusión y comercialización  
de sus publicaciones a nivel  
nacional e internacional.\*