



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

Pedro Poyato Sánchez (Editor)

un
i Universidad
Internacional
de Andalucía
A

El cine de Almodóvar. Una poética de lo “trans”. Pedro Poyato Sánchez (Editor).

Sevilla: Universidad Internacional de Andalucía, 2015. ISBN: 978-84-7069-267-9. Enlace: <http://hdl.handle.net/10334/3655>

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»¹.

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.

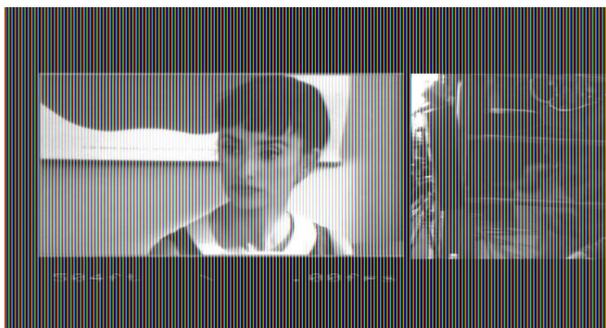


Figura 1

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

¹ 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»².

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

² 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»³.

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

³ 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.

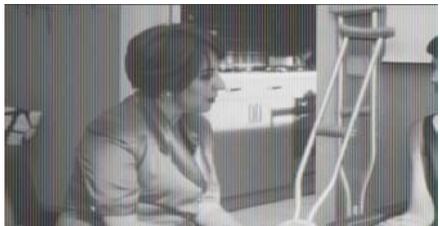


Figura 2



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»⁴).

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.

⁴ 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»⁵.

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

⁵ 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»⁶.

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

⁶ 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»⁷.

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»⁸.

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.

⁷ STRAUSS 1995, p.26

⁸ 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»⁹.

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).

⁹ 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

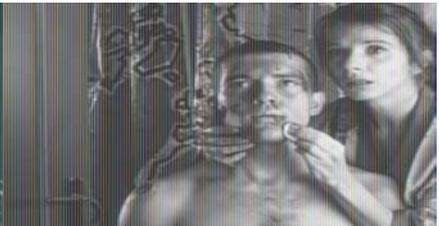


Figura 11

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»¹⁰.

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

¹⁰ 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»¹¹.

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

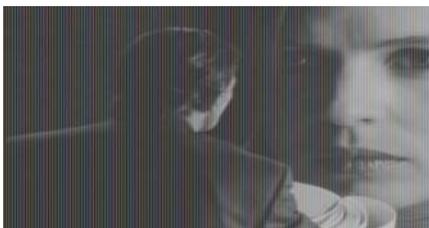


Figura 13

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

¹¹ 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»¹².

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

¹² 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»¹³.

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

¹³ 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»¹⁴.

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

¹⁴ 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»¹⁵.

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

¹⁵ 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

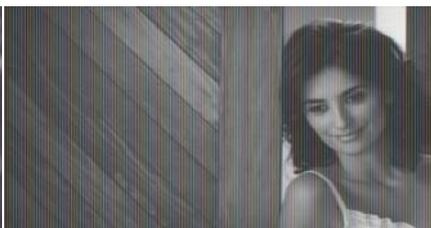


Figura 21

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