



# 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: 978-84-7069-267-1. Enlace: <http://hdl.handle.net/10334/3655>

# 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 *Volverse* 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.