

A close-up, profile photograph of Pedro Poyato Sánchez, the editor of the book. He has short, grey hair and is looking towards the right. The background is dark and out of focus.

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 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 Colmenero¹, 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 Almodóvar². 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 decorativa³; 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,

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

² 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.

³ D'LUGO, M. *op. cit.*, p. 200.

así, como un espacio más complejo, como un Madrid-encrucijada de varios discursos de identidad en competencia⁴.

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»⁵, 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»⁶, 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,

⁴ D'LUGO, M. *op. cit.*, p. 203.

⁵ 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.

⁶ 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 remite⁷. 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 Evans⁸, siguiendo los postulados de lo que Harold Bloom ha denominado «ansiedad de la influencia»⁹, 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»¹⁰. 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.

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

⁸ 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.

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

¹⁰ 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), confundiéndose 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 filme¹¹, 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.

¹¹ 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, descuellan 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. Benet¹², hacen idónea esta forma musical para ser trabajada como cita por el texto almodovariano.

¹² 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»¹³, 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

¹³ 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»¹⁴, 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

¹⁴ 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 autocita¹⁵. 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

¹⁵ 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 Vincenot¹⁶, pueden destacarse los siguientes: una

¹⁶ 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»¹⁷, 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

¹⁷ 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 Seguin¹⁸, 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.

¹⁸ 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.