



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

Pedro Poyato Sánchez (Editor)

**un**  
**i** Universidad  
Internacional  
de Andalucía  
**A**

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

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

# Del autorretrato a una cierta autobiografía

**Por Agustín Gómez Gómez**

## 1. Cuestiones previas sobre autobiografías y autorretratos

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

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

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

---

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

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

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

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

---

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

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

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

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

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

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

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

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

---

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

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

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

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

---

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

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

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

## 2. Momentos autobiográficos

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

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

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

---

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

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

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

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

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

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

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

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

---

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

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

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



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

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

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

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

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

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

---

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

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

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

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

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

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

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

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

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



Almodóvar dirigiendo una fotonovela en *Laberinto de pasiones*



---

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



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

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

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

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

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



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



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

### 3.4. *Matador*, Almodóvar actor

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

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



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

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

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

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

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

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

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

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



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

#### 4. Una cierta autobiografía

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

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

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

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

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

---

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

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

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

#### 4.1. Los orígenes

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

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

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

---

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



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

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

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



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

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

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

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

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

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

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

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

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



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

## 4.2. El río

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

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

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

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

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

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



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

<sup>20</sup> Esta es la letra de la versión original que difiere completamente con la interpretada por P. J. Sánchez Martínez:

*Moon river, wider than a mile/ I'm crossin' you in style some day, /Old dream maker, / You heartbreaker .../ Wherever you're goin', / I'm goin' your way./*

*Two drifters, off to see the world / There's such a lot of world to see / We're after the same rainbow's end / Waitin' 'round the bend ... / My huckleberry friend, / Moon River, and me.*



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

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



*Volver*

### 4.3. La escritura

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

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

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

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

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

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

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

---

<sup>21</sup> Almodóvar, Pedro, (2000). “Discurso del Excmo. Sr. D. Pedro Almodóvar Caballero”, en *Investidura como Doctor Honoris Causa por la Universidad de Castilla La Mancha del Excmo. Sr. D. Pedro Almodóvar*, Ciudad Real: Universidad de Castilla La Mancha, p. 22.

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

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

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

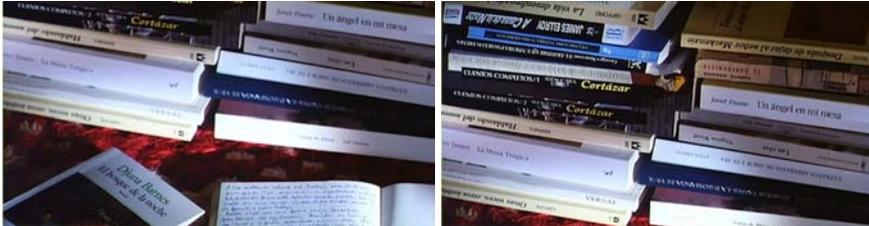
En una secuencia anterior vimos varias montañas de libros que Leo tenía en su estudio. Aunque algunos no se pueden reconocer si se ven los de Barry Gifford, *La vida desenfadada de Sailor y Lula*; Dorothy Parker, *La soledad de las parejas*; James Ellroy, *A causa de la noche*; Julio Cortazar, *Cuentos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

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

---

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

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



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

#### 4.4. Solista del coro infantil

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

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

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



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

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

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

---

<sup>24</sup> Almodóvar, Pedro, (2000). "Discurso del Excmo. Sr. D. Pedro Almodóvar Caballero", en *Investidura como Doctor Honoris Causa por la Universidad de Castilla La Mancha del Excmo. Sr. D. Pedro Almodóvar*, Ciudad Real: Universidad de Castilla La Mancha, p. 22.



Niños cantantes del coro en *La mala educación*

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

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

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

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