

FOTOCINEMA REVISTA
CIENTÍFICA DE CINE Y FOTOGRAFÍA
REVUE SCIENTIFIQUE
DU CINÉMA ET DE LA
PHOTOGRAPHIE
SCIENTIFIC JOURNAL OF
CINEMA & PHOTOGR

Monográfico *Los abrazos rotos* coordinado por
Pedro Poyato N° 5 - 2012

FOTOCINEMA
Revista Científica de Cine y Fotografía

FOTOCINEMA
Revista Científica de Cine y Fotografía

FOTOCINEMA
Revista Científica de Cine y Fotografía



NÚMERO MONOGRÁFICO SOBRE

LOS ABRAZOS ROTOS DE PEDRO

ALMODÓVAR COORDINADO POR

PEDRO POYATO

Índice	3
Presentación del Monográfico <i>Los abrazos rotos</i>	5
El cine en el cine: <i>Los abrazos rotos</i> (Pedro Almodóvar, 2009). Film within film: <i>Broken Embraces</i> (Pedro Almodóvar, 2009). Pedro Poyato	7
Sangre, fetiche, ceguera: deseos y abrazos rotos. Blood, fetish, blindness: wishes and broken embraces. José Luis Castro de Paz	24
La naturaleza metafílmica de <i>Los abrazos rotos</i> . Metafilmic nature of <i>Broken embraces</i> . Ana Melendo	41
Tiempo momificado y coqueteo con la muerte en <i>Los abrazos rotos</i> de Pedro Almodóvar. A propósito de la cita de <i>Viaggio in Italia</i> de Roberto Rossellini. Mummified time and flirting with death in Pedro Almodóvar's <i>Broken embraces</i> . About the quotation of Roberto Rossellini's <i>Viaggio in Italia</i> . Javier Herrera	62
Entre el collage y el bricolaje. Una cierta mirada hacia <i>El desprecio</i> de Godard en <i>Los abrazos rotos</i> de Almodóvar. Between collage and <i>bricolage</i> . A certain look to the <i>Contempt</i> of Godard in <i>Broken embraces</i> of Almodóvar. Agustín Gómez Gómez	76
<i>La concejala antropófaga</i> , Pedro Almodóvar (2009). Sexo, política y canibalismo: la puesta en escena del cuerpo grotesco. <i>La concejala antropófaga</i> , Pedro Almodóvar (2009). Sex, politics and cannibalism: the staging of the grotesque body. Diane Bracco	94
La fotografía fija en <i>Los abrazos rotos</i> : categorías y uso en la construcción de la marca Almodóvar. Still photography in <i>Broken Embraces</i> : categories and its use in the construction of the brand 'Almodóvar'. Laura Virué Escalera	112
<i>Los abrazos rotos</i> , síntoma de un desliz en la recepción crítica de Almodóvar en España y en Francia. <i>Los abrazos rotos</i> , symptom of a change in the critical reception of Almodovar's pictures in Spain and France. Julie Amiot-Guillouet	146
El fracaso comercial de <i>Los abrazos rotos</i> . Análisis de la recaudación en taquilla. The financial fail of <i>Los abrazos rotos</i> (<i>Broken embraces</i>). Analysis of the box office. Miguel Olid	159

Reseñas

- Nieves Sánchez Garre** (coord.): *Imágenes y escenarios de la Semana Santa vallisoletana (1958-1984)*. Reseña de **Emilio C. García Fernández** **174**
- VV. AA.** (Víctor Matellano Ed.). *¡Clint, dispara! La “trilogía del dólar” de Sergio Leone*. Reseña de **Miguel Ángel Rodríguez Villar** **177**
- Vanesa Fernández y Miren Gabantxo** (eds.). *Territorios y fronteras. Experiencias documentales contemporáneas*. Reseña de **Mario Cartelle** **180**
- C.V. Autores** **185**

Presentación del monográfico *Los abrazos rotos*

Como viene siendo habitual en el último Almodóvar, cineasta del que siempre se espera que contribuya a levantar el ánimo del cine español, *Los abrazos rotos* resultó un filme controvertido en su estreno, sobre todo para la crítica. Así, la mezcla de referencias cinematográficas de las que se nutre la película, sin duda uno de sus aspectos más relevantes, sirvió a determinados sectores de la crítica para arremeter contra la figura del autor, al ver en ello “un pretencioso autohomenaje, un plagio de sí mismo” (*Época*), o “una descarada y vacía forma de autopromoción” (*Gara*), mientras que otros sectores más reducidos destacaban, por el contrario, cómo esas referencias servían al filme para “evidenciar su calidad estética” (*La Razón*). Se vertían de este modo opiniones que, limitándose únicamente a expresar puntos de vista sin otro apoyo que el gusto del crítico, para nada entraban en la *materialidad* de un filme que, por su riqueza plástica y teórica, se constituye en una de las cimas de la obra almodovariana.

Se hace por ello necesario volver sobre este filme ahora, cuando ya el tiempo pasado ha contribuido a decantarlo, y aprovechando el espacio que nos brinda la revista *Fotocinema*, que ofrece sus páginas a los investigadores interesados en reflexionar sobre el cine y la fotografía. Como la crítica señalaba, *Los abrazos rotos* se nutre de imágenes procedentes de otras obras, entre ellas las del propio Almodóvar; imágenes cuya conjugación resulta del máximo interés teórico por cuanto enriquece de manera notable la teoría de la transtextualidad, a cuyo repertorio de términos añade otros nuevos como la “síntesis intratextual” (reunión de imágenes tomadas de este mismo filme) o la “autocita modificada” (reelaboración de imágenes tomadas de otros filmes almodovarianos), noción ésta sobre la que, por lo demás, se edifica *La concejala antropófaga*, película que aún estando separada de *Los abrazos rotos*, es parte estructural de ella. Pero también es importante en *Los abrazos rotos* su despliegue y declinación de una amplia gama de narradores, desde el personaje-narrador a la voz en *over*,

cuyos relatos parciales van construyendo sucesivamente un tejido narrativo a modo de puzzle. Tejido sobre el que a su vez despuntan, en un interesante *feedback*, imágenes cuyos ecos, reenvíos y complicidades generan auténticos programas iconográficos.

Sobre estas y otras temáticas, abordadas, como podrá constatarse, desde metodologías muy diversas, versan los artículos que componen este dossier, que incluye también sendos trabajos que reflexionan sobre la recepción crítica del filme a ambos lados de los Pirineos y sobre el fracaso comercial de la película.

Pedro Poyato

**EL CINE EN EL CINE: *LOS ABRAZOS ROTOS*
(PEDRO ALMODÓVAR, 2009)**

**FILM WITHIN FILM: *BROKEN EMBRACES*
(PEDRO ALMODÓVAR, 2009)**

Pedro Poyato

Universidad de Córdoba

Resumen:

El cine en el cine, tema recurrente en la filmografía de Pedro Almodóvar, protagoniza también *Los abrazos rotos*, película que contiene en su interior otra titulada *Chicas y maletas*. Pero las imágenes de esta segunda película, trasunto de otra anterior del propio Almodóvar, *Mujeres al borde un ataque de nervios*, coexisten con las de un documental sobre su rodaje. El resultado es una proliferación de imágenes segundas que, incorporadas según una estructura en abismo, el filme va a conjugar de múltiples y variadas maneras. El presente trabajo trata de dar cuenta de la génesis, funcionamiento y declinación de estas imágenes segundas y de los sentidos que de ello emanan.

Abstract:

Film within film, a recurrent technique in Pedro Almodóvar's filmography, it is also a main subject in *Broken Embraces*, a film which includes another film entitled *Chicas y maletas*. However, the images from this secondary film –reflection of a previous film by Almodóvar himself, *Women on the Verge of a Nervous Breakdown*– coexist with those from a documentary which is in fact this film making-of. As a result, there is a proliferation of secondary images that, once incorporated into a *mise-en-abîme* structure, are combined in the film in multiple and different ways. The present work aims to discuss the genesis, fundamentals and deviation of these secondary images, together with the meanings produced in this interplay.

Palabras clave:

Cine, Almodóvar, Puesta en abismo, Transtextualidad, Autocita, Hipertexto.

Key words:

Film, Almodóvar, *mise-en-abîme*, Transtextuality, Self-quoting, Hypertext.

1. Introducción

El cine en el cine es un tema ya trabajado en películas anteriores de Almodóvar, como *Átame* (1989) o *La mala educación* (2004), entre otras. *Los abrazos rotos* vuelve sobre ello descubriéndose así como un filme habitado por las imágenes cinematográficas de *Chicas y maletas*, la película que rueda Mateo Blanco (Lluís Homar), el protagonista. Pero lo novedoso de *Los abrazos rotos* es que estas imágenes cinematográficas segundas son el trasfondo de una película anterior del propio Almodóvar, *Mujeres al borde de un ataque de nervios* (1988). Ello permite al cineasta volver sobre las imágenes de este filme para reescribirlas, según una operación de hipertextualidad de cierto calado teórico. Además de estas imágenes, *Los abrazos rotos* incorpora también otras igualmente nacidas en el interior de la diégesis primera: se trata en este caso de unas imágenes en vídeo grabadas por Ray X (Rubén Ochandiano), uno de los personajes del filme, a propósito del documental que realiza sobre el rodaje de *Chicas y maletas*. Nos encontramos así con una proliferación de imágenes –cinematográficas y videográficas– segundas que, incorporadas según una operación en abismo, el filme va a conjugar de múltiples y variadas maneras de cara sobre todo a la conformación de programas iconográficos de los que emanan sentidos vinculados, bien a la ontogénesis de las propias imágenes, bien a motivos relacionados con los sentimientos, los estados de ánimo o las relaciones entre los personajes. Por otro lado, la declinación de temas recurrentes en el cine almodovariano como la relación paterno-filial y la cristalización de nuevos modelos de familia, aparece en *Los abrazos rotos* también vinculada al cine segundo que habita la película. El objetivo de este trabajo es ocuparse de todas estas cuestiones a partir de una metodología de análisis textual de las imágenes cuyos puntos de partida son los estudios de Genette sobre la transtextualidad (1989) y de Gaudreault y Jost sobre el relato cinematográfico (1990).

2. El guión y el rodaje dentro del cine: la relación paterno-filial

El cine –en este caso cuando solo es un proyecto de guión– en el cine sirve, como decíamos, a *Los abrazos rotos* para abordar uno de los temas recurrentes en Almodóvar cual es la relación paterno-filial. Así, en un momento dado de la segunda escena del filme, Harry Cane (Mateo Blanco, antes de quedar ciego)

comenta a su representante, Judit (Blanca Portillo), que su próximo guión será una historia inspirada en la del hijo del escritor Arthur Miller:

Arthur Miller –dice Harry, a partir de lo que él mismo pudo leer en *El País*- tuvo un hijo con la fotógrafa Inge Morath. El niño nació con síndrome de Down y Miller lo ocultó. Nunca quiso verle. Un día se encontraron por casualidad: Miller daba una conferencia en defensa de un retrasado mental que habían condenado a muerte después de una confesión forzada. Entre el público se hallaba su hijo. Al final, el hijo fue a abrazar a su padre. Miller no sabía cómo quitárselo de encima, hasta que el desconocido le dijo: “Soy tu hijo y estoy muy orgulloso de ti”.

Todo sobre mi madre (Almodóvar, 1999) es el intertexto aquí convocado a propósito de esta fuerte *vectorialización* del hijo hacia el padre ausente, por mucho que ahora se trate de un hijo disminuido y de un padre intelectual y mundialmente famoso. *Los abrazos rotos* plantea así, en su mismo arranque, el tema de la relación paterno-filial, mas no de cara a configurar un programa narrativo en torno a él, como lo demuestra el hecho de que a lo largo del metraje nada más vuelva a saberse de esa historia, ni de si finalmente, como era el deseo de Harry, se convirtió en guión, sino sólo para incorporar una temática que, en el plano discursivo, va a encontrar su continuación en la escena siguiente, allí donde Harry recibe la visita de Ray X, a propósito también de la escritura de un guión cinematográfico.

En dicha escena, Ray X propone a Harry redactar un guión acerca de “la venganza de un hijo contra la memoria de su padre”, propuesta que Harry acaba rechazando con rotundidad. Pero en todo caso lo importante de la escena es constatar cómo el filme vuelve sobre el tema de la relación paterno-filial, relación que ahora no pasa, como en el caso de Miller, por la atracción –la admiración- que el padre ejerce sobre el hijo, sino por la animadversión que aquel despierta en éste. He aquí la conversación que al respecto mantienen Ray X y Harry:

Ray X: Me gustaría escribir una historia sobre la venganza de un hijo contra la memoria de su padre.

Harry: ¿Por qué quiere vengarse el hijo?

Ray X: Porque el padre le anuló y le arruinó la vida.

Harry: ¿Cómo?

Ray X: El padre es un hombre violento, homófono, sin ningún escrúpulo y muy poderoso. [...] Cuando muere el padre, el hijo puede por fin

rehacer su vida. Esa es su salvación, su revancha y la historia que yo quiero contar.

Como vemos, se trata ahora de un padre que, tachado de violento y sin escrúpulos, anula y arruina la vida de su hijo; hijo cuya *salvación* pasa, pues, no por la admiración y respeto al padre, como en el caso del hijo de Miller, sino por su desaparición. Nos encontramos así en *Los abrazos rotos* con dos modalidades de relación paterno-filial tan distintas como conflictivas, pero emanadas ambas de proyectos de guión convocados desde el interior mismo del filme.

La negativa de Harry a escribir el guión solicitado por Ray X pone fin al asunto, mas no al tema de la relación paterno-filial, que continúa protagonizando lo que en el filme sigue, una vez que Ray X ha abandonado ya la escena. La búsqueda



de unas viejas fotografías sobre el rodaje de *Chicas y maletas* –de nuevo el cine, ahora en su vertiente del rodaje, en el cine- que Harry, con el fin de cerciorarse de la identidad de Ray X, solicita a Diego, su ayudante, es ahora el pretexto.

Pues rebuscando esas viejas fotografías Diego encuentra unas cuantas en las que puede verse a su madre, Judit, con el propio Harry, entonces Mateo Blanco, ambos en traje de baño, disfrutando, felices, de la playa [foto 1]. Si tomamos en



cuenta que Esteban, el protagonista de la antes citada *Todo sobre mi madre*, encontraba en unas viejas fotos –a las que entonces faltaba la mitad- la ausencia de ese padre suyo del que su madre no quería hablarle, no resulta difícil

adivinar ahora que esas fotos –el corto plano que las recorta llama la atención sobre ellas- que interrogan a Diego [foto 2] estén igualmente vinculadas a sus orígenes. Y así es, en efecto: hacia el final del filme, Judit confesará a Diego que

Harry es su padre; algo que, por cierto, el propio Harry, como sucedía también con el padre de Esteban, en *Todo sobre mi madre*, desconoce. Una vez más, un hijo cuyo padre es ocultado por su madre, se enfrenta a unas fotografías en las que están contenidos esos orígenes ocultos. *Los abrazos rotos* vuelve a poner así sobre el tapete las relaciones paterno-filiales, pero ahora introducidas, insistimos en ello, a partir de una serie de escenas cuya temática es el cine –el guión, primero, y el rodaje, después– dentro del cine.

3. El montaje –la creación cinematográfica– dentro del cine: la sanción de la unidad familiar

Una vez planteado el asunto de los orígenes, el filme, como también sucedía en *Todo sobre mi madre*, va a ir poniendo las condiciones para la construcción de la correspondiente unidad familiar. Después de que, con la pérdida de la vista en el grave accidente que cuesta la vida a Lena (Penélope Cruz), Mateo deje de ser Mateo (director de cine) para convertirse en Harry Cane, éste, nada más abandonar el hospital, aparece acompañado en plena calle de Judit y de Diego, entonces un niño de pocos años. El pequeño Diego imita estos primeros pasos de Mateo ayudándose del bastón, en lo que puede entenderse a su vez como metáfora de los primeros pasos del filme hacia la constitución de la familia formada por Diego, que a partir de ahora se convierte en el incondicional lazarillo de un padre todavía no sabido; Harry, quien, tras la muerte de Lena, acaba de nacer a una nueva vida; y Judit, la madre, protectora de ambos. Los tres miembros se reúnen en un coche cuyo trayecto sirve al filme para volver sobre el tema de los orígenes, ahora a raíz del interés de Harry por la suerte de Lena, tras su muerte: “La enterraron junto a su padre, en el pueblo”, apunta Judit, añadiendo: “La tumba era sencilla; la madre dijo que no quería lujos”. Irrumpe así la referencia a los orígenes rurales que Almodóvar no olvida incluir en sus filmes, la presencia del pueblo, de las raíces, en este caso como lugar de reposo definitivo junto al padre; referencia cuyo sentido cataliza el avance del relato hacia el trazado de la unidad familiar antes señalada.

Mientras que Judit, en la continuación de la misma secuencia anterior, acude al bungalow para recoger las pertenencias de Harry, éste y el pequeño Diego aguardan en la playa de Famara, el niño jugando y mirando los cometas

mecidos por el viento. La vuelta de Judit reúne de nuevo a los tres en el coche, abandonando ya Famara. Tras el fundido a negro que pone punto final al *flash-back* de las imágenes anteriores invocadas en su relato por Harry, la vuelta al tiempo presente viene marcada no por casualidad por las siguientes palabras del narrador, Harry, a su interlocutor, Diego:

-Harry: ¿Te acuerdas de Famara, Diego?

-Diego: Me acuerdo. Era la primera vez que veía el mar. Me acuerdo de los cometas y de un perro que ladraba.

-Harry: Yo también me acuerdo de los ladridos del perro.

La playa de Famara se descubre así como el lugar donde Diego vio la playa por primera vez, pero también donde Mateo, convertido ya en Harry, no pudo verla. Un lugar, en suma, fuertemente asociado a la memoria –en ella quedaron fijados los ladridos de un perro–, pero también a los orígenes del encuentro del hijo con un padre todavía no sabido y físicamente muy disminuido por su ceguera. Nos encontramos así con la forma en que cristaliza la figura paterna en el cine almodovariano.

Los abrazos rotos se cierra con las emocionadas palabras de Diego y de Judit, quienes tras ver junto a Harry la escena de *Chicas y maletas* que éste acaba de re-montar –de nuevo el cine, en este caso a través del montaje, en el cine– lo animan para que prosiga y elabore de esta manera el filme que en su día Martel no le dejó hacer. Harry concluirá así su obra. Y con ello, vuelve a ser Mateo. Diego, por su parte, sabe ya quién es su padre cobrando de este modo sentido su pasado y su presente. Y Judit, con sus explicaciones a Harry y Diego, se ha liberado de las opresiones del pasado. Los vínculos entre los tres personajes quedan definitivamente establecidos conformándose así una unidad familiar que coincide en este caso con la creación de la auténtica *Chicas y maletas*. El cine –ahora a través del montaje que da paso a la creación cinematográfica– en el cine deviene, pues, también en motivo que sanciona el núcleo familiar ya cristalizado.

4. Puesta en abismo de las imágenes y relaciones entre ellas

Pero el cine en el cine permite igualmente a *Los abrazos rotos* reflexionar sobre la génesis de las imágenes cinematográficas y las relaciones entre ellas. Tal es el

caso de las secuencias en las que Mateo Blanco rueda *Chicas y maletas*, mientras que Ray X hace un documental sobre el rodaje. *Los abrazos rotos* se sirve así de estos dos motivos para incorporar, según una estructura en abismo, como antes decíamos, imágenes que tienen su origen en dos fuentes distintas, pero ambas interiores a la diégesis. Si las imágenes del filme *Chicas y maletas* se diferencian de las de la enunciación primera en el formato –el encuadre de aquellas se presenta como dentro del encuadre primero–, las del documental destacan sobre todo por el *grano*, muy acusado por las condiciones de producción. El filme hace *coexistir* de este modo imágenes del primer nivel del relato con imágenes elaboradas en el interior mismo de ese relato: el resultado es un *puzzle* de imágenes que, con calidades y formatos diferentes, representan desde tres puntos de vista distintos un referente donde realidad y ficción van a combinarse de modos diversos.

Pero las imágenes del documental sobre el rodaje introducen con respecto a las otras una nueva diferencia: el sonido. Mientras los otros dos tipos de imágenes aparecen ya formalizadas por lo que se refiere tanto a la imagen como al sonido, las del documental, grabadas con sonido directo, se presentan como necesitadas del doblaje sonoro. Para la realización de esta tarea, Ernesto Martel, espectador *único* de tales imágenes, pues sólo a él van destinadas, contrata a una lectora de labios. Es así cómo se dan cita en el filme imágenes de la enunciación primera, de *Chicas y maletas* y del documental, éstas convenientemente dobladas por la lectora de labios a la vez que son contempladas por Martel. Por otra parte, no es difícil leer ya en las primeras imágenes de *Chicas y maletas* un trasunto, como antes anunciábamos, del filme *Mujeres al borde de un ataque de nervios*, tema éste sumamente interesante al que dedicaremos un epígrafe posterior.



Una operación de montaje alterna imágenes de *Chicas y maletas* con otras del documental mientras son contempladas por Martel, de manera que, por ejemplo, a las imágenes donde aparece la protagonista de *Chicas y maletas*, Tina (Lena), cortando los rojos tomates para el gazpacho que va a preparar para Iván, por la piel de uno de ellos resbalando la lágrima que acaba de caer en él [foto 3],

le siguen imágenes del documental donde puede verse a Mateo y Lena [foto 4] haciendo comentarios sobre el rodaje, ella diciéndole a él: “Lo que me emocionaba no eran los tomates, sino las cosas tan bonitas que me decías...”; palabras que, pronunciadas por la dobladora, desencadenan el lógico desasosiego en un Ernesto lleno de celos [foto 5]. He aquí una estructura en abismo en la que el filme conjuga imágenes de la enunciación primera [foto 5] con las otras dos que contiene en su interior [foto 3, primero, y foto 4, después].



Esta parte del filme concluye con un fragmento en el que a la escena donde Mateo y Lena hacen el amor, le sigue un plano cercano de Ernesto, en su casa, mirando, pensativo, hacia un *off* indeterminado, según una operación de montaje que, prolongando la estructura anterior, muestra a Ernesto *como si estuviera viendo*, por mucho que ahora no tenga delante imágenes documentales algunas, la escena de amor de Mateo y Lena¹. Y esta misma estructura en abismo presidirá también el fragmento siguiente alternando imágenes del relato primero con imágenes de *Chicas y maletas* y del documental grabado por Ray X cuando éstas son contempladas por Martel junto a la lectora de labios. Comienza dicho fragmento con unas imágenes del rodaje de *Chicas y maletas* en las que vemos a Tina encontrándose en la escalera con la portera (Chus Lampreave), imágenes donde se hacen evidentes las carencias interpretativas de Lena, y que ella misma justifica a Mateo en una escena posterior que a su vez está siendo grabada por Ray X. Ello motiva que las imágenes correspondientes puedan ser contempladas por Martel, quien, en palabras de la lectora de labios, oye cómo Lena, refiriéndose a los días pasados con Ernesto, en un hotel de Ibiza, dice a Mateo: “He tenido un fin de semana espantoso. He tenido al hijo de puta ese las cuarenta y ocho horas encima”. El fragmento alterna ahora imágenes de la enunciación primera con las del

¹ Las notas de la melodía *El sabor de tu boca*, soldando unas imágenes y otras, acentúa esta vinculación.

documental, visualizadas por un Ernesto con el rostro cada vez más demudado oyendo a Lena, que prosigue: “Tú no sabes lo que es tener a ese monstruo encima durante cuarenta y ocho horas. ¡Qué asco! Mejor que no te lo imagines...”. Un nuevo plano muestra ahora a la dobladora, que continúa poniendo voz a Lena: “Mejor que no hablemos de Ernesto. Ese melón es mejor no abrirlo”.

Lo dramático de esta situación que Lena relata se mezcla con la comicidad emanada de su puesta en forma –puesta en forma en la que es determinante la conjugación de las imágenes en abismo barajadas por el filme, las de la enunciación primera y las grabadas por Ray X– según un combinado característico del cine de Almodóvar². Cuando, finalmente, la dobladora se marcha, Ernesto queda solo, enfrentado a una pantalla donde aparece el fotograma lleno de grano de Lena y Mateo besándose [foto 6]. Precisamente, esta imagen *robada*, como aquella otra donde Harry palpaba con sus manos la página escrita en braille [foto 7] de un fragmento anterior, es guardada en memoria por el filme para generar, a partir de la síntesis de ambas, una de las imágenes nucleares de *Los abrazos rotos*: la del último beso entre Lena y Mateo acariciada por las manos de éste [foto 8].



² De «almodrama» ha sido caracterizada por algunos autores (Poyato, 2007).

Ray X graba con su cámara todos los movimientos de Lena, incluso cuando ésta se encuentra fuera del set del rodaje. En una de estas grabaciones, la agresión de Lena a Ray X se traduce en unas imágenes dotadas de un molesto movimiento interior, como así acusa la mirada de Martel, que las contempla proyectadas en la pantalla. Como en escenas anteriores, al plano de Martel le sigue el de la mujer lectora de labios haciendo las veces de dobladora. Mas he aquí que de súbito cambia esta estructura, pues al plano anterior de la dobladora le sigue ahora otro que muestra la puerta de entrada al salón, a ambos lados de la misma los cuadros de las láminas de las pistolas de Warhol, por la que no tarda en hacer su aparición Lena. Se configura así un espacio fílmico en torno a dos ejes perpendiculares: uno, horizontal, definido por las posiciones de Martel y la dobladora, en medio de ambos el cañón de vídeo; vertical, el otro, definido por la pantalla y, frente a ella, Lena.

Las imágenes de Ray X proyectadas en la pantalla ocupan ahora la totalidad del encuadre: en ellas, Lena, mirando a cámara, interpela a Martel [foto 9], pero en esta ocasión sus palabras proclamando que ama a Mateo, no son dobladas por la lectora de labios, sino por la misma Lena, no por casualidad flanqueada, como se ha dicho, por sendas pistolas. Un Martel atónito, que no sabe si mirar a la



Lena que tiene delante –la filmada que le mira [foto 9]– o a la que tiene detrás –la real que le habla [foto 10] con palabras que son también *disparos*, si apelamos al dispositivo escenográfico–, aparece así enfrentado a una *duplicación* de su dolor, según una construcción dramática ejemplar en la que este *desdoblamiento* de la imagen audiovisual en las dos dimensiones que la componen, imagen y sonido, sirve como vehículo de confesión y traición amorosa de la mujer. Por lo demás, el desenlace del fragmento emparienta la Lena real y la filmada, tanto en sus gestos como en sus movimientos abandonando, ambas, a Martel, como si la una fuera un reflejo de la otra: la filmada se aleja dándole la espalda y la real sale de la sala.

5. *Chicas y maletas* como *transtexto*: del *hipertexto* a la *síntesis intratextual*

Además de las incorporaciones de imágenes de determinados filmes como *Te querré siempre* (*Viaggio in Italia*, Roberto Rossellini, 1951), o de las alusiones a otros, entre ellos *Blow-up* (Michelangelo Antonioni, 1966) y *Gilda* (Charles Vidor, 1946), *Los abrazos rotos* contiene en su interior, lo venimos señalando desde el principio, *Chicas y maletas*, película que es a su vez un trasunto de otra anterior: *Mujeres al borde de un ataque de nervios*. El mismo Almodóvar (Herederó y Reviriego, 2009: 10) ha justificado esta elección en los siguientes términos:

Elegí *Mujeres* porque era una comedia y también porque eso me permitía trabajar sobre una película mía sin pedirle permiso a nadie.

De este modo, la comedia *Chicas y maletas* se yuxtapone al drama *Los abrazos rotos* forjándose así una variante más del combinado cómico-dramático propio de los filmes almodovarianos. Pero sin duda lo más interesante de esta operación de inclusión de un filme en otro es ese *trabajo* sobre *Mujeres al borde de un ataque de nervios* al que se refiere el cineasta en la cita anterior; trabajo que permite a Almodóvar *volver* sobre sus propias imágenes para *experimentar* con ellas, para reescribirlas, en aras de conseguir nuevos logros.

Los abrazos rotos acude a determinados pasajes de *Mujeres al borde de un ataque de nervios* modificando sus imágenes para así *adaptarlas* al nuevo contexto donde se insertan. Ahora bien, lo llamativo de estos pasajes es que, más allá de ceñirse a unas cuantas imágenes que pudieran servir para amueblar el rodaje que de *Chicas y maletas* está llevando a cabo el cineasta Mateo Blanco, el protagonista de *Los abrazos rotos*, se extienden hasta reescribir escenas completas –dos, concretamente–, adquiriendo así éstas tal presencia e importancia, que si una de ellas acapara para sí prácticamente toda la parte final de *Los abrazos rotos*, la otra se ve *obligada a salir* de este filme para convertirse en una película aparte, con entidad y título propios, *La concejala antropófaga*. En este sentido, *Chicas y maletas* –filme del que *La concejala antropófaga* sería, pues, una parte– ofrece suficientes argumentos como para que pueda ser leído como hipertexto de *Mujeres al borde de un ataque de nervios*.

Como es sabido, Gerard Genette (1989: 9-20) propone el término «transtextualidad» para referirse a todo aquello que pone un texto en relación con otros. Considera Genette cinco tipos de transtextualidad, entre ellos intertextualidad, paratextualidad e hipertextualidad. En la intertextualidad, o co-presencia efectiva de dos textos, un texto, o un fragmento del mismo, aparece inscrito en el otro bajo la forma de cita, plagio o alusión. Pero estas categorías establecidas por Genette han sido ampliadas por Stam, Burgoyne y Flitterman-Lewis (1999: 236), quienes, dentro del mismo paradigma de la intertextualidad, han introducido otras nuevas, así la «intratextualidad» para el caso de un texto que se cite a sí mismo, y la «autocita» para el caso de un autor que se cite a sí mismo.

De acuerdo con este despliegue anterior de categorías, el fragmento de *Te querré siempre* incluido en *Los abrazos rotos* cobraría la forma de cita, del mismo modo que la elaboración de la imagen ya referida del último beso que sobre la pantalla palpan las manos de Mateo [foto 8] nace de la *síntesis intratextual* de dos imágenes anteriores del filme, y los fragmentos de *Chicas y maletas* no serían sino autocitas *modificadas* de *Mujeres al borde de un ataque de nervios*. Pero si tomamos en consideración, además, que, como hemos dicho, *Chicas y maletas* reescribe hasta dos escenas completas de *Mujeres*, aquel filme puede ser nominado hipertexto de éste³. Y por lo que se refiere a *La concejala antropófaga*, además de hipertexto de *Mujeres*, puede ser también considerado paratexto de *Los abrazos rotos*⁴, ya que se trata de un texto que, aún estando *materialmente* fuera de este filme, es parte *estructural* del mismo⁵. Esta operación de inclusión del filme *Chicas y maletas* en *Los abrazos rotos* resulta por ello del máximo interés desde el punto de vista teórico, pues baraja y enriquece muchos de los términos establecidos por la teoría de la transtextualidad.

Prestaremos atención en lo que sigue a cómo *Mujeres al borde de un ataque de nervios* se *transforma*, por medio de la operación de transtextualidad antes

³ «Llamo hipertexto a todo texto derivado de un texto anterior por transformación simple o por transformación indirecta». En Genette (1989: 12).

⁴ De ahí que los títulos de crédito del filme recojan, prolongando lo tratado en *Los abrazos rotos*, que el director es Mateo Blanco y el guionista Harry Cane.

⁵ La comercialización de *Los abrazos rotos* en DVD ha permitido la inclusión de *La concejala antropófaga* como uno de los capítulos extras.

referida, en *Chicas y maletas* a partir de una selección y reelaboración de sus imágenes según una poética específica propia. Poética que tiene que ver en primer lugar con el nuevo contexto temporal tanto del filme como de la historia contada, el año 2009. Por ello, el personaje de Tina, interpretado por Penélope Cruz, musa del Almodóvar actual, sustituye a Pepa, que interpretaba Carmen Maura, entonces actriz-fetiché de Almodóvar, en *Mujeres*. Por su parte, Rosy de Palma, una de las llamadas chicas Almodóvar, pasa de interpretar a la novia de Iván hijo, en *Mujeres*, a la ex-mujer de Iván, en *Chicas y maletas*, cambio éste motivado, fácil es adivinarlo, para acoplar la edad de la actriz con la de su personaje. Sin embargo, Chus Lampreave, otro de los iconos de Almodóvar, sigue encarnando, aunque con unos cuantos años más, a la portera testigo de Jehová del edificio donde vive la protagonista. En cuanto a los personajes, la actriz de anuncios televisivos de *Mujeres*, Carmela (María Barranco), es reemplazada en *Chicas y maletas* por una concejala de Asuntos Sociales, Chon (Carmen Machi), figura ésta de más actualidad, en el año 2009, que la anterior. Veamos ahora con detalle estas actualizaciones en cada uno de los fragmentos cinematográficos reescritos.

En el corto fragmento donde Tina se dispone a hacer el gazpacho con barbitúricos para Iván, un plano cercano –escatimado en *Mujeres*– muestra una lágrima resbalando por la piel de intenso rojo de uno de los tomates. La incorporación de este plano viene motivada por el nuevo contexto diegético donde el fragmento se inserta, concretamente la historia de amor que, en *Los abrazos rotos*, están viviendo Mateo y Lena: son lágrimas de emoción, como así lo dice Lena a Mateo en sus comentarios sobre el rodaje de *Chicas y maletas*, y que, como en su momento apuntábamos, oímos por boca de la lectora de labios cuando ésta dobla para Ernesto Martel las imágenes grabadas por el hijo de éste: “Lo que me emocionaba no eran los tomates, sino las cosas tan bonitas que me decías”. Las relaciones mantenidas por los personajes son, pues, aquí el pretexto narrativo que permite al cineasta reescribir, introduciendo nuevas y atractivas imágenes, el filme anterior.

En otro de los fragmentos de *Chicas y maletas* la exmujer de Iván, tras hacerse con la nota que Tina acaba de dejar a Iván en la puerta del piso, la empuja por las escaleras. En *Mujeres*, por el contrario, la exmujer de Iván (Julieta Serrano)

se limitaba a tirar esa misma nota al contenedor de basura. Este cambio, como en el fragmento anterior, viene también determinado por el universo diegético de *Los abrazos rotos*, donde Lena acaba de fracturarse una pierna al caer por las escaleras, en un accidente provocado por Martel. Es interesante anotar esta nueva modificación por cuanto la operación de reescritura que la misma motiva sirve ahora a *Los abrazos rotos* para plasmar una de las máximas almodovarianas referidas a cómo la ficción imita a la vida, análogamente a cómo, en otros filmes, así en múltiples escenas de *Todo sobre mi madre*, la vida imita a la ficción.

El pase por televisión de *Chicas y maletas* lleva a Harry a hacer un nuevo montaje de la película, catorce años después de su estreno. Es éste el motivo de que una de las escenas completas de este filme tome para sí el encuadre primero, en unas imágenes que, con su incorporación, acaban *desplazando*, como antes decíamos, las del filme primero. Se trata de una escena cómica, al igual que en *Mujeres*, pero donde ahora cambian los elementos conjugados. Así, Chon, una concejala madrileña de Asuntos Sociales, sustituye a Carmela, del mismo modo que Tina –que, como consecuencia de la caída por las escaleras, camina con muletas- sustituye a Pepa. Por su parte, el terrorista chiíta de *Mujeres*, personaje popular en la década de los años ochenta del pasado siglo, se convierte ahora en capo de la droga, personaje, como la concejala, de más actualidad en la primera década de este siglo. El transcurso de la escena es sin embargo semejante en los dos filmes: así, la amiga de la protagonista -Carmela y Chon- relata a ésta -Pepa y Tina- su aventura con un fuera de la ley –terrorista, en un caso, y capo de la droga, en el otro- con el que ha mantenido unas relaciones sexuales tan placenteras, que, todavía, mientras lo relata, la carne se le pone “de gallina”, aspecto que recalca invitando a su interlocutora a que lo compruebe ella misma mirándole el brazo.

Por lo demás, en ambas películas el *outlaw* dejó una maleta –en un caso repleta de armas, en el otro de drogas- en casa de la mujer -la actriz y la concejala-, maleta de la que ella, tras comprobar la verdadera identidad de su amante, quiere ahora deshacerse, en un caso abandonándola en un basurero, en el otro tratando de llevarla a casa de Tina. Y una maleta es también el primer obstáculo con el que esa misma mujer –Carmela y Chon– se encuentra cuando acude a

casa de su amiga a relatarle el problema; maleta en este caso que, repleta con las pertenencias de Iván, deviene en testigo de la ruptura sentimental de la otra mujer, Tina. Dos maletas, pues, y dos mujeres: he aquí el enunciado del que deriva el título del filme segundo o hipertexto.

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, situación de la que brota una comicidad –lo que es un rasgo del mejor Almodóvar– vinculada al habla tan popular del personaje, quien relata, ayudándose de una desmedida gestualidad, una experiencia por lo general vinculada al sexo; comicidad que se ve en el caso de *Chicas y maletas* extraordinariamente potenciada por el trabajo interpretativo de la actriz, Carmen Machi.

Tras esta larga escena, finaliza *Los abrazos rotos*, lo señalábamos más atrás, con Diego y Judit animando a Harry para que prosiga remontando *Chicas y maletas*. Harry asiente, proclamando: “las películas hay que terminarlas aunque sea a ciegas”, palabras que, recogiendo un dicho popular, deconstruyen en este caso la metáfora que encierran para descender hasta una significación literal de las mismas. Con esta promesa de Harry concluye *Los abrazos rotos*, no así *Chicas y maletas*, que, saliéndose del interior del filme anterior, prosigue, como decíamos más arriba, con una nueva escena que en este caso cobra una entidad propia con el título de *La concejala antropófaga*. El mismo Almodóvar (Herederó y Reviriego, 2009: 12) se ha referido a las motivaciones de este añadido:

El corto nace de mi fascinación por lo que hace Carmen Machi durante su breve aparición en la película.

Sea como sea, *Chicas y maletas* prosigue su proceso de creación con esta escena autónoma que prolonga, en efecto, las calidades interpretativas de Carmen Machi. Como en *Mujeres*, la escena arranca cuando Tina y el hijo de Iván abandonan la casa. Ello propicia que la novia de éste, Maribel (Marta Aledo), profundamente dormida como consecuencia de haber ingerido el gazpacho con barbitúricos destinado a Iván, quede a solas con Chon, la concejala de Asuntos Sociales. Aprovecha entonces ésta para manifestar su adicción al sexo, la

cocaína y la comida, y que va a poner en práctica, en un fragmento de corte esperpéntico, relatando su atracción desde la más tierna infancia por el sexo y, vinculado a éste, por los pies masculinos, especialmente los dedos gordos, mientras da buena cuenta de un flan, que deglute a grandes cucharadas, y de una considerable cantidad de cocaína, que esnifa entre cucharada y cucharada. La línea de comicidad de la escena se prolonga en su parte final cuando, despertando ya del profundo sueño, Maribel relata a Chon que ha tenido un sueño erótico vinculado a los pies de un hombre.

La concejala antropófaga, al igual que algunos fragmentos de otros filmes anteriores del cineasta, como *Kika* (1993) o *La flor de mi secreto* (1995), entre otros, sitúa el cine almodovariano en nuestra más pura tradición esperpéntica: el monólogo hilarante de la actriz, la escenografía de llamativos colores propia de la cultura pop, así como elementos como el gazpacho, el flan o la coca nos devuelven ahora al Almodóvar más popular, al más profundamente español.

6. Final

Concluimos. El cine –en sus diversas fases, desde el guión hasta el rodaje y pasando por el montaje y la sonorización– dentro del cine, sin duda una de las columnas sobre las que se levanta *Los abrazos rotos*, sirve al filme, bien para reelaborar temas recurrentes en la filmografía de Almodóvar, como la relación paterno-filial o la constitución de modelos de familia, bien para reescribir las imágenes cinematográficas, así algunas extraídas del filme *Mujeres al borde de un ataque de nervios*, de cara sobre todo a la creación de otras nuevas como las del filme *Chicas y maletas*. A su vez, estas imágenes segundas pueden trabarse a las imágenes primeras, en cuyo caso emanan sentidos vinculados a diversos aspectos del relato, por ejemplo el sentimiento que embarga a los personajes –el dolor de Martel, el amor de Lena por Mateo, entre otros–, o incluso independizarse de ellas para configurar filmes autónomos, como es el caso de *La concejala antropófaga*.

Referencias bibliográficas

- BORDWELL, David (1996). *La narración en el cine de ficción*, Barcelona: Paidós.
- GAUDREAULT, André y JOST, François (1990). *Le Récit Cinématographique*, Paris: Nathan.
- GENETTE, Gérard (1989). *Palimpsestos*, Madrid: Taurus.
- HEREDERO, Carlos F. y REVIRIEGO, Carlos (2009). “El cine protector. Entrevista con Pedro Almodóvar”, en *Cahiers du cinema. España*, nº 21.
- KOZLOFF, Sarah (1988). *Invisible Storytellers*, Berkeley: University of California Press.
- POYATO, Pedro (2007). *Todo sobre mi madre. Pedro Almodóvar (1999)*, Barcelona: Octaedro.
- PRINCE, Gerald (1987). *A Dictionary of Narratology*, Lincoln: University of Nebraska Press.
- SEGUIN, Jean-Claude (2009). *Pedro Almodóvar, o la deriva de los cuerpos*, Murcia: Tres Fronteras.
- STAM, Robert, BURGOYNE, Robert y FLITTERMAN-LEWIS, Sandy (1999). *Nuevos conceptos de la teoría del cine*, Barcelona: Paidós.
- STRAUSS, Frédérick (2001). *Conversaciones con Pedro Almodóvar*, Madrid: Akal.

SANGRE, FETICHE, CEGUERA: DESEOS Y ABRAZOS ROTOS
BLOOD, FETISH, BLINDNESS: WISHES AND BROKEN EMBRACES

José Luis Castro de Paz

Universidad de Santiago de Compostela
joseluis.castro@usc.es

Resumen:

Segunda parte de la (hasta ahora) oscura trilogía almodovariana sobre el deseo masculino, la “Mujer” objeto de ese deseo, y sus desoladores avatares (con *Hable con ella* [2002] y *La piel que habito* [2011]), *Los abrazos rotos* constituye una de las cimas de la filmografía de Pedro Almodóvar, conjugando la reformulación de ciertos temas formales provenientes del cajón de formas fílmicas hitchcockiano –pero también, y aquí muy especialmente, del mejor cine español (Lorenzo Llobet-Gràcia)– con una sutilísima e intransferible destilación formal. Una escritura que, partiendo de imágenes en cierta forma “alejadas del mundo” por saturación gráfica y metacinematográfica, lleva el proceso a tal grado de abstracción que es capaz de (re)activarlas mediante la frotación de cada una con otras semejantes, alcanzando una inusitada potencia emocional para hablarnos de las heridas del mundo y del deseo, para volver a tocar la realidad perdida a través de una ostentosa y extravagante pero a la postre fructífera hipertrofia formalista.

Abstract:

Second part of the (so far) dark Almodovarian trilogy about male desire, the "Woman" as an object of desire, and their devastating vicissitudes (with *Talk to Her* [*Hable con ella*, 2002] and *The Skin I Live In* [*La piel que habito*, 2011]), *Broken Embraces* (*Los abrazos rotos*) is one of the creative high points in the filmography of Pedro Almodovar. It combines the reformulation of certain themes and images from the Hitchcockian drawer of film forms –but also, and especially here, the best Spanish cinema (Lorenzo Llobet-Gràcia)– with a subtle and nontransferable formal distillation. A work that, from images which in a sense are "worlds away" due to graphic and metacinematic saturation, leads the process to such a degree of abstraction that is able to (re)activate the images by rubbing each other and those similar to them, reaching an unusual emotional power to speak of the wounds of the world and the desire and finally touches again the lost reality through an ostentatious and seemingly extravagant but ultimately fruitful formalist hypertrophy.

Palabras clave: Alfred Hitchcock; Análisis fílmico; Deseo inconsciente; Forma fílmica; Lorenzo Llobet-Gràcia; Metacinematográfico; Pedro Almodóvar.

Key words: Alfred Hitchcock; Film análisis; Unconscious desire; Film form; Lorenzo Llobet-Gràcia; metacinematographic; Pedro Almodóvar.

“El amor es la presencia fantasmaticada del amado en mi inconsciente.”

(NASIO, 2004: p. 46)

“El fantasma es el nombre que le adjudicamos a la soldadura inconsciente del sujeto con la persona viviente del elegido.”

(NASIO, 2004: p. 49)

“Es muy difícil sustraerse a la influencia de Hitchcock, y de *Vértigo* concreto. En *Los abrazos rotos*, cuando el director Mateo Blanco dirige con un susurro a Lena en las pruebas de maquillaje y peluquería, está creando una nueva mujer para su propio placer (...). Ahí estaba *Vértigo*, y James Stewart encargándose del estilismo, del color del pelo, el peinado, la ropa de Kim Novak, hasta convertirla en la mujer muerta a la que tanto amó. (...). James Stewart representa la figura del director.”

“El Doble, tan presente en *Los abrazos rotos*, aparece también en *La piel que habito* (...). *Vértigo* nos lleva al doble, a la repetición, a la recreación del amado.”

(ALMODÓVAR, 2012: pp. 160-161)

O.

No tiene demasiado interés —además de haber sido hecho ya— enumerar pormenorizadamente las citas, motivos o ecos hitchcockianos a los que, de forma directa o indirecta, Pedro Almodóvar recurre desde *Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón* (1980) hasta la oscurísima obra maestra que es *La piel que habito* (2011), la más inaudita y salvaje reelaboración que el director español compusiera nunca a partir de temas y formas (o, mejor aún, *temas formales*) esencialmente vinculados con la obra del cineasta británico.¹

Empero, sí conviene señalar que, mucho más allá de la conocida relación de ciertos elementos del argumento de *¿Qué he hecho yo para merecer esto!!* (1984) con el del telefilm de Alfred Hitchcock *Cordero para cenar* (*Lamb To The Slaughter*, 1958, basado en un relato de Roald Dahl), las relaciones intertextuales comienzan a ser más fértiles y profundas a partir de esta película (Castro de Paz, 2009). Parece indudable que en su inequívoca voluntad de

¹ Baste decir que la intención de la presencia de éstos en sus tres primeros títulos (los *punkies* que, con castizas gorras, se disponen a propinar una paliza al policía violador mientras la banda sonora recurre a ciertos compases de la partitura de Bernard Herrmann para *Psicosis* o, en el mismo film, el *voyeur* que espía con prismáticos a través de una ventana [como en *La ventana indiscreta*, *Rear Window*, 1954]; la *Sexilia* con traumáticos complejos infantiles en *Laberinto de pasiones* (1982) y su claro antecedente invertido en *Marnie, la ladrona* [*Marnie*, 1964]...) no está lejana del pastiche y/o la parodia. Sobre la presencia de elementos hitchcockianos en la hasta ahora última película de Pedro Almodóvar puede verse Almodóvar (2012).

realizar un film más *serio*, de nítido contenido social, entroncado en cierta manera con lo que considera la versión hispana del neorrealismo italiano, Almodóvar trata de adecuar con rigor sus “citas” o apropiaciones al plano del contenido y recuerda, quizás lejanamente, un viejo episodio televisivo en el que un ama de casa, despreciada por su marido y a punto de ser abandonada por otra mujer, asesta un golpe mortal en la cabeza del hombre utilizando como arma lo que tiene más a mano: una pata de cordero. Lo en verdad sustancial, con todo, ha de ser señalar que, rodado en febrero de 1958 y emitido en abril, *Cordero para cenar* se realiza mientras *Vértigo/De entre los muertos* (*Vertigo*, 1958, rodada en los últimos meses del año anterior) está en periodo de posproducción y cómo, en él, Hitchcock utiliza de nuevo a la actriz Barbara Bel Geddes —que acaba de encarnar a Midge Woods, la mujer terrenal, doméstica y no deseada en el célebre título protagonizado por James Stewart y Kim Novak—,² con lo que, de algún modo, parece establecer una irónica conexión intertextual con ese otro/mismo personaje, encarnación del cruel destino de la condición femenina, de la mujer de carne y hueso al margen del fantasma del deseo masculino, condenado, como señalara Jacques Lacan, a un trágico y desolador vagar sin remedio “de representación en representación”. Y no es imposible suponer, por tanto, que en el recuerdo de Almodóvar, ese(os) personaje(s) femenino(s) llegase(n) a (con)fundirse en uno solo, a entrecruzarse al menos, lo que quizás ayudaría a explicar el origen último en *¿Qué he hecho yo para merecer esto!!* de esa fantasmática *Imago* femenina (Ingrid Muller, extranjera, rubia, sofisticada, imposible objeto de deseo de Antonio, el marido taxista) que multiplica el dolor del personaje de Carmen Maura (mujer vulgar, de pelo castaño, española y no deseada) y que —salvo en el insulso episodio alemán— sólo existe en forma de canción.³ De forma que el personaje masculino, negativo, cruel y machista, es también y de algún modo una víctima, y ya no sólo de su perra vida de taxista madrileño, sino, y al mismo tiempo, de

² Cfr. un detenido análisis de la película en Castro de Paz (1999a) y del telefilm en Castro de Paz (1999b).

³ “[E]s el *fantasma* que hay entre ellos —señalaba Almodóvar— (...). A mí me gustaba que este hombre, que lleva una vida tan perra, hubiera tenido una gran historia de amor. Aunque fuera una historia de amor en la cual le habían utilizado, él la recuerda como la historia de amor de su vida. [Carmen] no puede evitar que esa canción le ponga negra cada vez que la oye, para ella representa un abismo que los separa mientras que por otra parte redime un poco al personaje del taxista” (Vidal, 1989: 140). La cursiva es nuestra.

una profunda herida masculina⁴ que, paulatinamente, despertará el interés intelectual y formal del cineasta manchego, que hará de la misma el motivo (profundamente hitchcockiano) cada vez más destacado de algunos de sus textos más relevantes (*Kika*, 1993) hasta llegar a ocuparse de él, como nuclear centro semántico, en *Hable con ella* (2002), *Los abrazos rotos* (2009) y *La piel que habito*, extravagante, progresivamente desquiciada, magistral y desolada trilogía.

1.

Es bien conocido, por otro lado, cómo, a partir de *¿Qué he hecho yo para merecer esto!!*, la escritura filmica de Almodóvar no deja de transformarse y depurarse, haciéndose más geométrica y abstracta, a la vez que paradójicamente pierde en apariencia su carácter transgresor, mientras profundiza más y más en lo que podríamos denominar deconstrucción psicológica del melodrama hollywoodiense.

De algún modo, entonces, la desde entonces insistente investigación almodovariana en los conflictos edípicos del sujeto del inconsciente⁵—el “sujeto auténtico de su cine como lo es sin duda de los de Luis Buñuel y Alfred Hitchcock” en palabras de Víctor Fuentes (Fuentes, 2005: 93-107)— corre paralela a un universo filmico progresivamente reflexivo, abstracto y conceptual, construido como *texto*, como representación, casi como “ensayo”. Santos Zunzunegui lo resumía muy bien cuando, refiriéndose a ese singular *collage* conceptual que es *Kika*, señalaba que el trabajo de estilización llevado a cabo en el film estaba plásticamente “basado en superponer sobre el relato un

⁴ Y es curioso que el personaje masculino esté también, ya aquí, desdoblado en dos: el marido tradicional y despreciable en su actitud hacia la mujer; el policía (como el marido de Mary Maloney en *Cordero para cenar*, como el Scottie Fergusson de *Vértigo*) incapaz de mantener relaciones sexuales por ciertos traumas psíquicos nunca claramente expuestos.

⁵ Conjunto organizado de deseos amorosos y hostiles que el niño experimenta respecto a sus padres, desempeña un papel fundamental en la estructuración de la personalidad y en la orientación del deseo humano, determinando un tipo particular de elección de objeto amoroso. La elección de la persona amada depende menos de esta misma que del *fantasma* que el sujeto *posa* sobre ella, *imagen-pedestal* “fabricada” a partir de imágenes psíquicas vinculadas con la figura materna perdida durante el conflicto edípico (prohibición del incesto encarnada por el padre). El triste itinerario del deseo del sujeto masculino, cuya satisfacción es imposible por estar estructurado sobre esa falta o vacío originario y condenado a buscar sin cesar ese objeto primordial, reemplazándolo por objetos sustitutivos que jamás alcanzarán la *altura* del original, lleva siempre consigo, como final de trayecto, la *desilusión*, el dolor de vivir.

patrón visual —geométrico, cromático— destinado a enfatizar la superficialidad de la imagen cinematográfica” (Zunzunegui, 1997: 936-939). Una escritura conformada —y nada más lógico si se trata de dar forma a pasiones imaginarias— por imágenes centrípetas, geométricas, tendentes a la simetría y construidas con frecuencia a partir de la utilización de reencuadres y dobles pantallas, bien a través de la presencia de pinturas, marcos, ventanas, etc., bien, incluso, de pantallas televisivas formando parte del encuadre.

Como se supondrá, la referencia a *Kika* no es casual, y no sólo por sus estrechas vinculaciones con *¿Qué he hecho yo para merecer esto!!*, sino, pero en relación con ello, porque aquí el personaje femenino, pese a seguir siendo protagonista, es ahora *víctima* directa de la perversión de sujetos masculinos cuyo conflicto edípico nunca se ha resuelto satisfactoriamente. De hecho, y como *La ventana indiscreta* (*Rear Window*, 1954), el *voyeurismo* es parte central de la trama, pero también objeto de reflexión y análisis por parte del cineasta (y, dado el distanciamiento que se le impone, del espectador del film). Obsesionado por la figura materna, Ramón es aquí un sujeto atrapado en la red imaginaria del deseo y prisionero por tanto de una relación especular con las mujeres (fotografía a Kika mientras realizan el acto sexual; *delira* a su madre convertida en personaje de un film emitido por televisión, al que acompañan los acordes de *Pscosis* [*Psycho*, 1960]), hasta el punto de rodar la violación de su pareja, que es, aquí, la sustituta (el cuerpo) que ocupa provisionalmente ese fantasma masculino, radicalmente inalcanzable⁶.

Con todo, a la búsqueda de comprender el comportamiento del hombre⁷ y el desalentador y esencialmente melancólico destino del deseo masculino, e incluso de activar fórmulas para un hipotético *hombre reconstruido* (con probabilidad tan rigurosas discursivamente como a la vez bienintencionadas e ingenuas en rigor psicoanalítico), nada más lógico que Almodóvar plantee en *Hable con ella* su primera, nítida y singularísima aproximación a la *cuestión*

⁶ Y no es de extrañar que sea con relación a *Kika* cuando Frédéric Strauss señale la proximidad de las heroínas de Almodóvar con las hitchcockianas (Strauss, 1995: 160).

⁷ “El centrarse en la masculinidad vuelve a cobrar relevancia en *Hable con ella*, la película de Almodóvar que quizás otorgue mayor atención a sus protagonistas hombres. La exhibición de las relaciones de géneros es compleja, incluso equívoca. Y a diferencia de otros filmes que ven las relaciones hombre-mujer exclusivamente en términos de estructura de poder, *Hable con ella* se concentra en la comunicación entre los sexos y, más inquietamente, en las consecuencias del fracaso de la comunicación” (Allinson, 2003: 113).

masculina a partir de dos de las grandes obras maestras hitchcockianas sobre el tema: *Vértigo* y *Psicosis*, aunque no falten tampoco referencias —incluso muy evidentes— a otros dos títulos también citados ya que abren y cierran, además y respectivamente, el trascendental periodo manierista de la filmografía del realizador británico: *La ventana indiscreta* y *Marnie, la ladrona* (*Marnie*, 1964). De hecho, si como afirmó Almodóvar “*Vértigo* es una película madre de muchas películas” (Strauss, 1995: 160) no debe sorprender que, sobre todo, vuelva su mirada al film de 1958, el más profundo y desgarrador melodrama hitchcockiano sobre el deseo masculino y sus desoladores avatares y trágica metáfora sobre la pulsión escópica y la mirada *masculina* (fetichista) que se halla en la base misma del placer cinematográfico institucional.

Dejando a un lado las a todas luces injustificadas acusaciones de misoginia que *Hable con ella* suscitó tras su estreno entre cierto sector de una crítica todavía empantanada en una pedestre teoría del cine como reflejo de la realidad, es claro que el cineasta vuelve a colocar su anécdota en el límite mismo de lo decible y lo visible, en el territorio fantástico del cuento de hadas (una sombría y aterradora versión de *La bella durmiente* de Perrault) y a indagar en el motivo *dramático* de la estabilidad mental y sus ambigüedades y desdibujamientos en una sociedad en la que la palabra ha perdido fuerza simbólica bajo un inacabable manto de imágenes casi siempre banales.

Y es que sus protagonistas masculinos, Benigno (Javier Cámara) —un nuevo Norman Bates, *benigno*, virgen, cariñoso y hablador, ejemplarmente edípico, con una madre, posesiva y postrada en la cama, de la que sólo escuchamos su voz en *off* y a la que el joven dedica sus primeros veintitantos años de vida; enamorado a su vez de una Imago Femenina (Alicia, Leonor Watling) a la que observa, como el *voyeur* Stewart de *Rear Window* (Alfred Hitchcock, 1954), a través de la ventana y que, *lógicamente*, se *petrifica* como estatua ante su proximidad, al modo de una nueva y no menos bella Madeleine— y el melancólico Marco (Darío Grandinetti), digno personaje de bolero, doblemente abandonado (capaz de teñir de melancolía, en un típico juego almodovariano, hasta la más repulsiva culebra), habrán de conjugarse y fundirse —literalmente superpuestos en la conversación final en la prisión— para dar auténtica *vida* a la Mujer (creada, en magistral metáfora, *por la pantalla en blanco*: la cámara,

cenital, nos muestra la impoluta sábana —que ocupa la totalidad del encuadre—; bajo ella, poco a poco dibujada, surge la forma femenina...).

A Marco quedará la difícil pero sin duda gratificante misión que Benigno no fue capaz de lograr en su locura (sus bienintencionadas palabras, pese al título, no despiertan a Alicia, sino ese enfermizo y brutal coito con su cuerpo inerte, ejemplar y lúcidamente metaforizado en el film “mudo” *El amante menguante* y su gran vagina-pantalla que engulle al minúsculo protagonista): comprender y asumir que la Figura (Alicia) que ha venido a tapar el vacío que a su lado ha dejado su primer amor (el lado derecho de ese encuadre de profunda belleza en el que dos tiempos se funden dolorosamente mientras escuchamos a Caetano Veloso) es también un ser humano, de existencia renovada, al que hablar y querer. Es precisamente de ese lado derecho del encuadre de donde surgirá, en un plano de punto de vista de Marco que cita de forma explícita pero extraordinariamente la sutil aparición de Madeleine en la floristería en *Vertigo*, la *imagen* con la que, por doloroso que resulte, habrá que aprender a convivir.

2.

Como anticipábamos, y mientras la vía de la filmografía almodovariana más enraizada en el sainete y la comedia grotesca se mantiene viva en títulos como *Volver* (2006), con el estremecedor melodrama *Los abrazos rotos*, más angustiado y pesimista que *Hable con ella* —en parte gracias a la contraposición con la comedia *Chicas y maletas*, uno de los *films dentro del film* y olvidado ya el espejismo de un *final feliz* construido en la película de 2002 sobre la muerte de Benigno y el triunfo final de su complejo de castración—, un Almodóvar ya internacionalmente reconocido como el “spanish Hitchcock” (Allen, 2011: 587) retoma su indagación sobre el dolor de la nada masculina, sobre las razones y las consecuencias de la ceguera simbólica del hombre.

Con lógica, la crítica más rigurosa no ha dejado de señalar una y otra vez la íntima relación de la película con la obra de Hitchcock en general y con *Vértigo* en particular,⁸ también *thriller* y melodrama, y, de hecho, incluso, su inicio bien

⁸. Así lo entendió también el músico Alberto Iglesias, al componer una excelente partitura de nítida raíz hermanniana, aun sí —en plena coherencia con el universo de Pedro Almodóvar— parte asimismo de la hermosísima copla “A ciegas” de León y Quiroga (1953, interpretada en su

podría enlazarse con el final de este film, con un nuevo Scottie ya sin nada que mirar y atrapado definitivamente por el *ojo-abismo femenino* —como anticipaban en *Vértigo* los créditos de Saul Bass [Foto 1, Foto 2]— sobreviviendo (tal y como sucedía también en el *final apócrifo* de la película de 1958, con el que se estrenó fuera de EE.UU.) gracias a los cuidados de Judit, trasunto de Midge Woods, mujer real, combinación de enfermera y madre y antigua y efímera amante (a la que, aquí literalmente, él no ve).⁹ Además, si como afirmó el filósofo Eugenio Trías, Scottie Fergusson era en *Vértigo* “el cine mismo andando” persiguiendo sin poder atrapar más que como obra de arte a la “Mujer”, objeto único de la mirada (Trías, 1982), nada debe extrañarnos que, tras la muerte de su Madeleine¹⁰ —y Magdalena es también el nombre del personaje interpretado por Penélope Cruz, aunque recurra al Severine buñueliano cuando ejerce la prostitución— el protagonista se convierta en un cineasta ciego, condenado a dedicarse a la escritura de guiones para otros.



Pese a todo lo dicho, si una película —tan extraordinaria como desconocida para la mayor parte de la crítica internacional— late en el corazón de *Los abrazos*

día por Concha Piquer). Sobre la banda sonora de *Los abrazos rotos* puede consultarse en la red (MundoBSO) un interesante ensayo escrito por Laura Marshall.

⁹ No la ve, ni la desea. Pero buscará en cambio relaciones efímeras con otros “cuerpos”, marcadas por la neurosis y el fetichismo. En este sentido, la primera secuencia es modélica por su claridad y concisión: el personaje masculino, ciego, en el ojo de la chica, poseído por la mirada del otro; la inequívoca cita de *Un perro andaluz* (*Un chien andalou*, Luis Buñuel, 1929) mientras le acaricia los pechos; el vacío del plano durante el coito, horizontalmente *seccionado* por el sillón que lo atraviesa: solo gemidos sin imagen humana alguna y el pie de la chica, el fetiche con las uñas pintadas de rojo, surgiendo hacia la izquierda del encuadre. Es la única y falaz solución para una ceguera irresoluble.

¹⁰ De la que además, cual Scottie, se enamora al primer *golpe* de vista. Como Madeleine, además, Magdalena cumple las tres “condiciones” fundamentales de esa peculiar elección del objeto por parte del hombre neurótico que Freud analizó en su ensayo “aportaciones a la psicología de la vida erótica”: en primer lugar el “perjuicio del tercero” (“el sujeto elegirá “invariablemente [...] alguna mujer sobre la que ya pueda hacer valer algún derecho de propiedad otro hombre”, clarificando al máximo el origen edípico de la elección), en segundo, ser “sexualmente sospechosa” y de dudosa “pureza y fidelidad” y, finalmente, debe necesitar “ser salvada”, convencido el hombre de que sin su ayuda caería a los más bajos niveles de la existencia humana (Freud, 1967). Como Scottie, Mateo tampoco podrá *salvarla*.

rotos, casi hasta el punto de poder interpretarse ésta como un *remake* inconfeso, es *Vida en sombras* (1948) de Lorenzo Llobet-Gràcia, a su vez fuertemente influenciada por el cine de Alfred Hitchcock, pero capaz de anticipar en una década el más oscuro núcleo semántico de *Vértigo*. Como en el no menos metacinematográfico film de Almodóvar, pero sesenta años antes, el protagonista de *Vida en sombras* es un cineasta retirado (del cine y del mundo) por la incurable herida psíquica provocada por la pérdida de la mujer, objeto de deseo. Y es en la película de Llobet-Gràcia —estamos seguros— donde debe buscarse el origen último de la poderosísima, inolvidable imagen que, tras la muerte de la mujer en un primer nivel narrativo, condensa y resume el dolor provocado por la imposibilidad del sujeto masculino de fundir la “Mujer” con mayúsculas —esa *Imago* fascinante, pedestal, resplandeciente y cegadora, creada con restos de imágenes primordiales; esa “Mujer que no existe” a la que el psicoanalista Jacques Lacan, tan mal comprendido en este punto, se refería— y la mujer *cotidiana* con la que compartir la vida; imagen fuerte que —por cierto— volverá a presidir, omnipresente y obsesiva, la brutal pesadilla psicoanalítica que esconde la estremecedora *La piel que habito*.

Como el Carlos Durán de *Vida en sombras* (metafóricamente *dado a luz* por el mismo proyector), el Mateo Blanco/Harry Caine de *Los abrazos rotos* es, también, el cine mismo encarnado, girando su angustia y su deseo al ritmo mismo de la bobina de celuloide,¹¹ y solo por medio de las imágenes podrá comprender, aunque ya no eludir, los límites de sus imaginarias pasiones. Y es que la Lena de Mateo es imagen puramente cinematográfica, imaginaria, y aunque Almodóvar le concede la efímera e insensata posibilidad de poseerla, la pérdida es, otra vez, inmediata: de nuevo —como en *Hable con ella*— bella durmiente, viva en el recuerdo y en el cine. Y de igual manera que en *Vida en sombras* Carlos Durán solo puede volver a rodar tras confrontarse directamente con la imagen viva de su esposa muerta en las películas familiares, inscribiendo la falta en celuloide, Mateo únicamente recupera su identidad (su nombre y su vida como director, lo que le permitirá remontar su malograda película) tras

¹¹ “No es casual —escribe Almodóvar sobre su película— que aparezca un primer plano del núcleo de un rollo rebobinándose frenéticamente, y que esta imagen se encadene con la de Mateo bajando rápidamente las escaleras del estudio. Ambos movimientos evolucionan al mismo ritmo y en el mismo sentido. Ambos poseen el mismo centro y la pasión que les impulsa es la misma” (ALMODÓVAR, 2009).

acariciar la última imagen, apenas entrevista, descompuesta en píxeles de pasado, de Lena besándolo instantes antes de morir [Foto 3, Foto 4]. Para Llobet-Gràcia y Almodóvar el cine parece ser incluso más poderoso que ese Vesubio capaz de conservar para siempre el amor pompeyano en *Te querré siempre* (*Viaggio in Italia*, Roberto Rossellini, 1954): el único medio —locus sagrado— capaz de resolver el conflicto del deseo, de dar vida a la imagen, de revivir a los muertos.



Pero reparemos en que esas imágenes inolvidables —huellas de lo real, único rescate y salvación final para Mateo Blanco— son rodadas (en la diégesis de *Los abrazos rotos*) por Ernesto Martel hijo/Ray X, homosexual, afeminado e infantil, emocionalmente castrado¹²; el *otro cineasta* de nombre doble que es, además, *parte de un* personaje masculino de nuevo —como en *Hable con ella*— violentamente desdoblado. Como Mateo y sus *Chicas y maletas*, el joven Martel también dispondrá del privilegio —otorgado por un narrador que parece asimismo y de alguna manera desdoblarse en ambos— de intercalar sus imágenes en el discurso del film y, así, la secuencia del intento de transformación de Lena en una mujer “de otro género más feliz” alejado del rojo de la fatalidad y la tragedia, como (*la*) quiere Blanco (y señala el propio Almodóvar), será también (de)construida desde el interior del texto por la inclusión de planos de su cámara, encargados por el mal padre Ernesto Martel para vigilar a una Lena que es su amante pero también, y en cierto modo, su creación. De hecho, si Mateo y Ernesto hijo representan *dos posiciones masculinas* —otra vez destinadas a colaborar finalmente—, el poderoso magnate Ernesto Martel ha de ser también, en cierto modo, a la vez y por ello, padre y

¹² Al que podemos imaginar, cual nuevo Benigno, criado por una madre sobreprotectora ante la ausencia del padre.

doble de Mateo, lo que termina de dibujar el complejísimo conflicto edípico que preside la película.¹³ Al modo del perverso Gavin Elster de *Vértigo*, Martel es el que *modela* a su antojo, por vez primera y hasta convertirla en objeto de deseo (la *femme fatale* del cine negro),¹⁴ a una muchacha de origen rural que —como la joven Judy Barton a San Francisco desde Salina (Kansas)— probablemente llegara hace años a Madrid de un pueblo manchego muy similar a aquél en el que se desarrolla *Volver* o, quizás, incluso, del que provenía la desgraciada familia protagonista de *¿Qué he hecho yo para merecer esto!!*¹⁵

3.

Partiendo de una compleja y espesa estructura narrativa, intrincada y enigmática como el funcionamiento del inconsciente, compuesta de viscosos bloques de tiempo que se entrecruzan y amalgaman¹⁶ hasta el punto de *infectarse* de significantes provenientes de otros bloques y otros tiempos

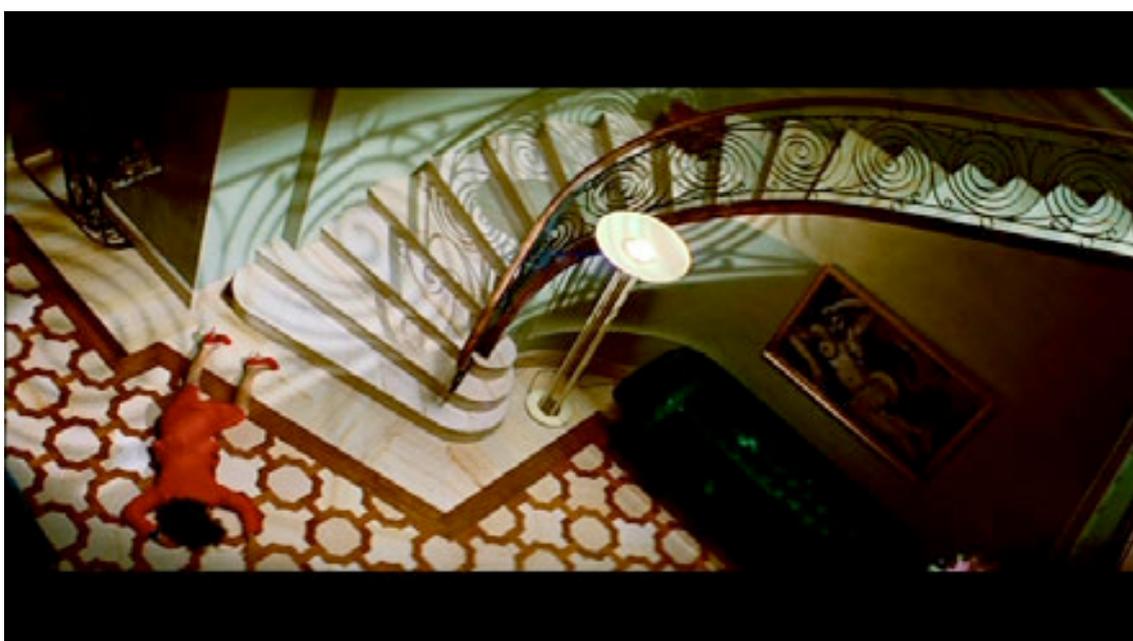
¹³ Y el texto no deja de insistir, narrativa y visualmente, una y otra vez, en dicho conflicto. Así, por ejemplo, tras el (no) (re)encuentro entre Ray X y Harry Caine —dos hombres, dos pseudónimos, uno a cada lado de la puerta, lateralizados, *partes* centrales del conflicto— y una vez arreglada la cita entre ambos, el guión que quiere hacer Ray X (la venganza contra el padre malo) con la ayuda de Harry no es sino el contraplacado negativo del que éste deseaba escribir junto a (su hijo) Diego, sobre la generosidad de ese hijo abandonado de Arthur Miller con Síndrome de Down. Los dos, por lo demás, se dedican a lo mismo: *rodar* a (poseer imágenes de) Magdalena, mientras el padre posee su cuerpo. No obstante, al modo del Alex Sebastian (Claude Rains) de *Encadenados* (*Notorious*, Alfred Hitchcock, 1946) la obsesión amorosa dota al personaje interpretado por José Luis Gómez de cierta densidad trágica. Y Almodóvar le dedica, quizás por ello, una de las más hermosas secuencias, aquella en la que —utilizando como otras veces en su filmografía el “doblaje” cinematográfico con enorme potencia dramática—, las más impúdicas imágenes documentales rodadas por su hijo *se redimen* ofreciendo a Magdalena la posibilidad de hablarle a la vez desde dentro y desde fuera de la pantalla, diciéndole la verdad.

¹⁴ Con evidentes referencias a la Gilda casada con el malvado y maduro hombre de oscuros negocios Ballin Mundson (George Macready), el padre malo, poseedor de esa “mujer imposible” para un Glenn Ford mucho más joven (*Gilda*, Charles Vidor, 1946).

¹⁵ La película no evita mostrar, sin ambages, las causas sociales, de clase, que explican en última instancia la transformación de los ocreos y los marrones de la tierra y del barrio popular en ese rojo del poder, la violencia y el deseo; los pasos, marcados por la necesidad económica, desde la inmigración a la capital de la chica a su “objetualización” como Mujer Objeto (de deseo). Martel es el padre y el doble, pero también un empresario corrupto en tiempos de desenfundada expansión económica bajo los últimos gobiernos del PSOE de Felipe González. En un plano de punto de vista de su madre (Ángela Molina) vemos a Lena, ya de rojo (color con el que se ha vestido/desnudado antes de llamar a la madame para ejercer de “Severine”), atravesar (y con ello *pagar*), de espaldas a la cámara y hacia el fondo, el pasillo del hospital privado donde ha internado a su moribundo padre y cuyos costes corren “desinteresadamente” a cargo de Martel. Cuando volvamos a verla será ya la creación del magnate: obscenamente enjoyada y rodeada de rojo en su lujosa mansión.

¹⁶ Aunque todas las piezas, organizadas por el poderosísimo “Gran Imaginero” almodovariano, se conjugan de tal forma que, más allá del aparente *desorden* temporal, la estructura discursiva de *Los abrazos rotos* responde, *también*, a los pasos de la realización de una película: Mateo y Diego escriben un guión al inicio; se rueda *Chicas y maletas* en la parte central y la (re)monta finalmente.

—singular y si se quiere posmoderna pero con todo radical imagen-tiempo (Deleuze, 1987) — la película lleva hasta el paroxismo formal ese proceso de grafismo geométrico y muy elevada autorreferencialidad al que ya nos referimos y que convierte el plano de Almodóvar, prácticamente vaciado de toda relación con el mundo por saturación, a un nivel desconocido hasta ahora de *digitalización abstracta* capaz de reactivar, al modo eisensteiniano (o si se quiere, y en términos hollywoodienses, hitchcockiano), y por frotación con otros planos igualmente saturados, una escritura de ejemplar potencia significativa para referirse a las heridas del mundo y del deseo, para volver a tocar la realidad *perdida* a través de esa inaudita, ostentosa y aparentemente extravagante pero a la postre y sin discusión única y fructífera hipertrofia formalista.¹⁷



Dentro de ese sistema formal puesto en pie por el texto, los elementos cromáticos adquieren, como es sabido, importancia decisiva, hasta el punto de que ciertos aspectos íntimamente ligados al ya citado y central conflicto edípico

¹⁷ En fin, una singularísima evolución estilística que, surgiendo de la superficie del plano posmoderno del primer Almodóvar, acaba por extraer todo el espesor de las huellas de real de sus composiciones plásticas por medio de un proceso de grafismo progresivamente abstracto y matemático hasta construir un sistema formal (por paradójico que resulte, e incluso incomprendible para cierta crítica) de desesperada e intransferible virulencia emocional y significativa a la hora de hacer frente filmicamente a los sutiles recovecos del deseo y de la pérdida. Obsérvese la cada vez más obsesiva proliferación de planos cenitales que indagan con delectación en signos difícilmente legibles para los espectadores (las páginas en braille, la máquina de escribir, la bicicleta estática, las múltiples radiografías de los huesos fracturados de Lena, las esculturas de Cesar Manrique en Lanzarote, escaleras lámparas...) elementos muchas veces en apariencia narrativamente inservibles pero que conforman el núcleo gráfico central a partir del que se expande(n) la(s) forma(s) del deseo y de la angustia.

sobre el que se construye el film están *puestos en discurso* por medio de la recurrente presencia en el encuadre de una *mancha roja* que, además, se expande cual metástasis entre planos, espacios y tiempos. Una *mancha roja* —esa mancha materna de la que hablara Julia Kristeva en su célebre *Poderes de la perversión* (Kristeva, 1988) — que se constituye en dispositivo que, siempre a la izquierda del encuadre (el lugar de la pérdida en el texto),¹⁸ impregnará de imposibilidad y de dolor una relación edípicamente marcada por ese malvado y envidiado padre que en última instancia —insistimos— representa Ernesto Martel. Aunque dicha *figura formal* solo adquirirá pleno y evidente *sentido* en composiciones como la de Magdalena, ensangrentada y vestida de rojo, ocupando el extremo izquierdo del encuadre cenital tras la “caída” por las escaleras [Foto 5] o, definitivamente, en la del automóvil brutalmente empujado hacia la izquierda en la secuencia del accidente mortal en Lanzarote, el omnipresente color de la sangre y del deseo inunda como *resto* doloroso e incurable innumerables superficies plásticas en las que su aparición es tan llamativa (las ya citadas uñas del pie femenino durante el fetichista coito inicial [Foto 6], el vestido sin cuerpo colgado en la ventana del despacho de Judit y reflejado en el cristal [Foto 7], las flores en las macetas, el abrigo en el perchero u otros numerosos planos en la casa de Mateo/Harry [Foto 8] o en las oficinas [Foto 9] y la lujosa mansión de Martel [Foto 10]) como en ocasiones



incoherente desde los postulados de una lógica narrativa convencional (la conversación entre Judit y Mateo durante el rodaje, antes de toda herida).¹⁹ Y

¹⁸ Y Almodóvar es extremadamente riguroso en lo que a la *distribución* del espacio en la composición del plano y su relación con el punto de vista se refiere. Así, por ejemplo, la fotografía en blanco y negro de Lena en el cajón de la mesa de trabajo de Harry Caine ocupa el lado izquierdo del encuadre mientras éste debe ser adscrito al narrador, pero no inmediatamente después, cuando se trate de un plano de punto de vista de un Diego que lo desconoce todo del drama.

¹⁹ En definitiva, un uso del color —que, al modo hithcockiano, resulta ilegible para los espectadores en un primer visionado— mediante el cual Almodóvar *funde* inextricablemente tiempos y heridas. Convertido en huella (de la imposible posesión) *materna*, es capaz de teñir



todavía, dicha *composición* cromática dispondrá de una versión *puramente abstracta* en los dos planos que unen la luz roja a la izquierda de esa cámara fotográfica que tras dispararse debería dar como resultado una (nunca vista) foto de la pareja —mientras disfruta y

se emociona con el amor geológico de *Te querré siempre* en su imposible, *lunático* e irreal refugio isleño— con el blanco absoluto del vacío, premonición de la tragedia [Foto 11, Foto 12].



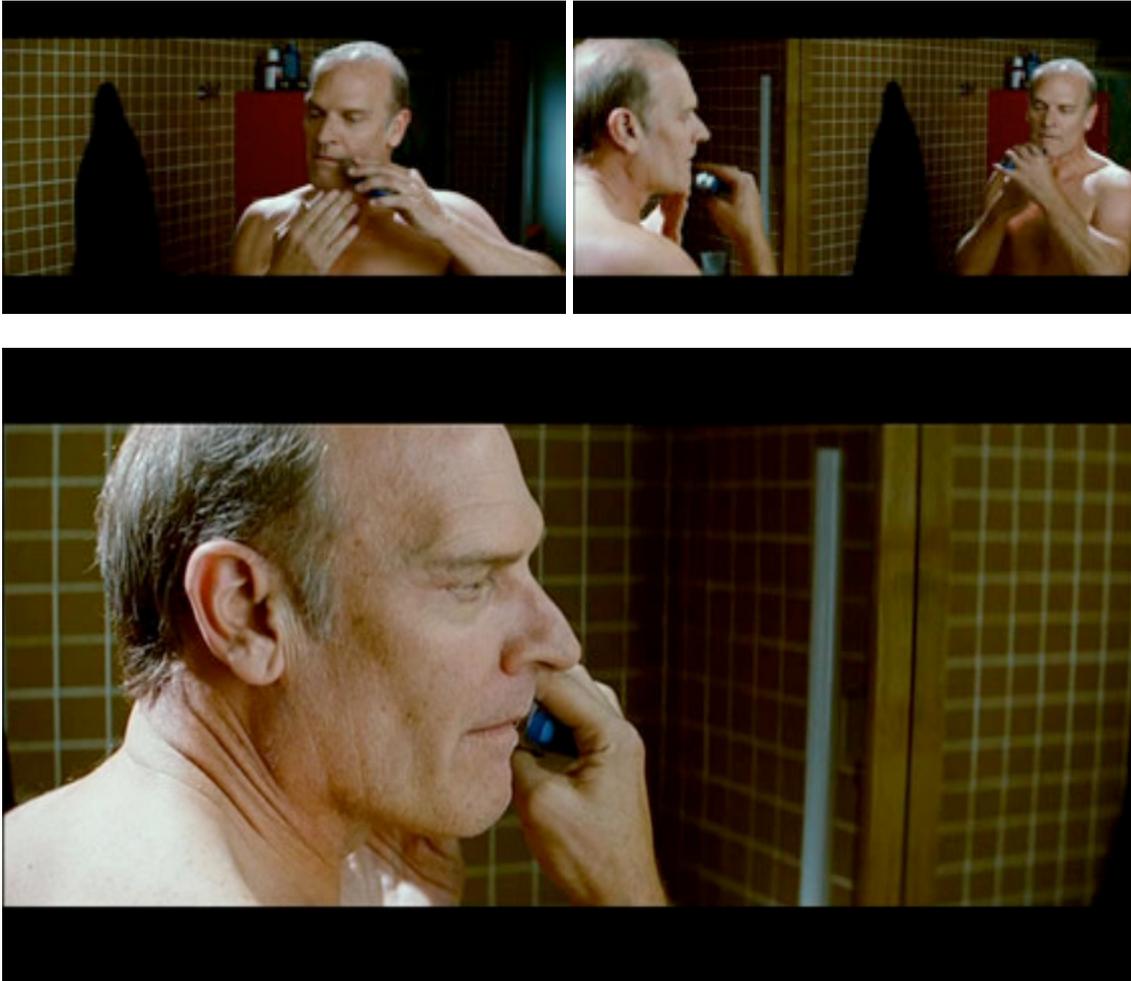
Un solo ejemplo, finalmente, habrá de servirnos para comprobar la extrema sutileza de la escritura fílmica de Almodóvar en la película que nos ocupa, aun si, en primera instancia, en él la puesta en escena parece limitarse a dar forma, mediante el uso del espejo, al tema del Doble que —como vimos— lo preside obsesivamente.²⁰ Las primeras palabras que escuchamos en el film son las que la desconocida rubia de la secuencia inicial pronuncia para preguntarle su

de melancolía composiciones que, según el *puzzle* temporal establecido por la narración, no podrían estar cargadas de esa ausencia. Así, de algún modo y por ejemplo, la amargura y pesadumbre de Judit, debida en primera instancia al asma de Dieguito, es también, y de alguna forma, *posterior* a la tragedia.

²⁰ Desde los peculiares créditos. En ellos, mientras escuchamos la música de Alberto Iglesias, vemos a los *dobles* de Penélope Cruz y Lluís Homar grabados por la cámara de control, hasta que dejan sus sitios a los actores. Las letras que conforman el título *Los abrazos rotos* parecen surgir de formas similares a los del punto central en cruz que ocupa el centro del plano.

nombre. Tras responder (“*Harry Caine*”), Mateo/Harry comienza a narrar(nos),²¹ mediante voz en *off*, la historia de su “desdoblamiento” (“*Antes me llamaba Mateo y era director de cine. Desde muy joven siempre me tentó la idea de ser alguien más, además de yo mismo [...]*”) mientras vemos esos planos cenitales —o, en su caso, fragmentarios, en cierto modo *digitalizados*, a los que ya nos hemos referido— de su brazos sobre la bicicleta estática, de sus manos en el teclado de la máquina de escribir eléctrica e, incluso, un primerísimo plano de la cinta de la misma mientras golpea el papel (y cuya temporalidad es incierta: ¿es, como parece, la máquina con la que escribía antes del *accidente* y entonces parte de un fugaz *flash-back*?). En el momento en que comienza la frase “*Durante años Mateo Blanco y Harry Caine compartieron la misma persona: yo...*”, plano medio del personaje afeitándose y con una geométrica forma roja (la rectangular pared lateral de un mueble de baño) justo a la izquierda de su rostro. Pero ese “*yo*” no es más que un espej(o)(ismo) roto por la muerte de la encarnación de su *fantasma* y, *por tanto*, la cámara comienza a retroceder, oblicuamente, para mostrarnos que la imagen anterior no era sino el reflejo de su cuerpo en el espejo. Por un instante, *ambos* comparten el encuadre (*Mateo* a la derecha, ante la *mancha* roja; *Harry* a la izquierda), pero —coincidiendo con la frase “*(...) hubo un momento en que de modo abrupto no pude ser otro que Harry Caine. Me convertí en mi pseudónimo*”— el tomavistas avanza sobre *Harry*, ciego, dejando completamente fuera el espejo (y por tanto a *Mateo* y la *mancha* roja que acompañaba al *desaparecido* director). Ese tránsito entre la *mancha* y la *ceguera*, entre el rojo y su ausencia, entre el deseo y la nada se construye de tal forma que el movimiento de cámara lleva consigo un (imperceptible en un primer visionado pero) en verdad singular espesamiento del tiempo que, si no afecta al primer nivel narrativo (se trata “*simplemente*” del personaje afeitándose ante el espejo), activa un complejo juego de tiempos y heridas que Pedro Almodóvar ensayara ya en ciertos planos de *Hable con ella*, pero aquí, si cabe, de modo más subrepticio y sutil [Foto 13, Foto 14, Foto 15].

²¹ Pero no a ella. Si en efecto esa voz en *off* es un recurso de guionista para facilitar al espectador datos que necesita saber desde el inicio (lo cual no debe extrañarnos, pues *Harry también* se dedica a escribir películas...) es un modo brutalmente efectivo de mostrar hasta que punto la chica está fuera del *asunto*.



Una escritura fílmica, en definitiva, tan barroca y *construida* como deseante y desesperada, que todavía habría de ofrecernos una nueva pieza de su doloroso e intransferible discurso masculino en ese delirante, atroz *vértigo negro* titulado *La piel que habito*.

Referencias bibliográficas

- ALLEN, Richard (2011). Hitchcock Legacy. En Leitch, Thomas y Poague, Leland (ed.), *A Companion to Alfred Hitchcock*. Chichester: Wiley-Blackwell (2011), pp. 572-591.
- ALLINSON, Mark, (2003). *Un laberinto español Las películas de Pedro Almodóvar*, Madrid: Ocho y Media/Semana de Cine Experimental de Madrid.
- ALMODÓVAR, Pedro (2009). Pressbook. En: <http://www.losabrazosrotos.com/>
- ALMODÓVAR, Pedro, (2012). *La piel que habito*. Barcelona: Anagrama.
- CASTRO DE PAZ, José Luis, (1999a). *El surgimiento del telefilme*. Barcelona: Paidós.
- CASTRO DE PAZ, José Luis, (1999b). *Vertigo/De entre los muertos*. Barcelona: Paidós.

- CASTRO DE PAZ, José Luis (2009). Almodóvar y Hitchcock, Relecturas y mestizajes de Hollywood a Chamberí. En: Cueto, Roberto (ed.). *¿Qué he hecho yo para merecer esto!! de Pedro Almodóvar*. Valencia: IVAC-La Filmoteca, pp. 175-203.
- DELEUZE, Gilles, (1987). *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2*. Barcelona: Paidós.
- FREUD, Sigmund (1967). Aportaciones a la psicología de la vida erótica. En Freud, Sigmund, *Ensayos sobre la vida sexual y la teoría de la neurosis*. Madrid: Alianza, pp. 66-111.
- FUENTES, Víctor (2005). Buñuel y Almodóvar: un discurso cinematográfico de las pasiones y el deseo. En: Zurian, Fran A. y Vázquez Varela, Carmen, *Almodóvar: el cine como obsesión*. Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha.
- KRISTEVA, Julia, (1988). *Poderes de la perversión*. Buenos Aires: Catálogos.
- NASIO, Juan David, (1991), *La mirada en psicoanálisis*. Barcelona: Gedisa.
- NASIO, Juan David, (2004), *El libro del dolor y del amor*. México: Gedisa.
- STRAUSS, Frédéric, (1995). *Pedro Almodóvar. Un cine visceral*. Madrid: El País/Aguilar.
- TRÍAS, Eugenio, (1982). *Lo bello y lo siniestro*. Barcelona: Seix-Barral.
- VIDAL, Nuria, (1989). *El cine de Pedro Almodóvar*. Barcelona: Destino.
- ZUNZUNEGUI, Santos (1997) *Kika* (1993). En: Pérez Perucha, Julio (ed.), *Antología crítica del cine español (1906-1995)*. Madrid: Cátedra/Filmoteca Española, pp. 936-939.

LA NATURALEZA METAFÍLMICA DE *LOS ABRAZOS ROTOS*

METAFILMIC NATURE OF *BROKEN EMBRACES*

Ana Melendo

Universidad de Córdoba

Resumen:

El artículo profundiza en las señas escriturales marcadas por la autorreferencialidad y la autorreflexión diseñadas a partir, entre otras cuestiones, de la recurrencia al uso de material cinematográfico como fuente de inspiración que se dan cita en *Los abrazos rotos*; y cómo Almodóvar encuentra un método eficaz en el metacine para meditar y teorizar sobre la imagen y su evolución activando con esa finalidad los mecanismos necesarios que le permiten bucear en un territorio afín que se viene denominando poscine, un territorio en el que el artista demuestra, una vez más, su innegable amor hacia el arte y la imagen cinematográfica, reaccionando ante esa pulsión metaficcional que lleva al cine a volverse sobre sí mismo para pensar sobre sus propios medios expresivos.

Palabras clave:

Metacine; poscine; metaficcional; autorreferencialidad; autorreflexión.

Key words:

Metafilm; post-cinema; metafictional; self-referentiality; self-reflection.

Abstract:

This article analyzes the narrative elements in *Broken Embraces* marked by self-referentiality and self-reflection arising from, among other things, the usage of cinematographic material as a source of inspiration. It examines how Almodóvar encounters an effective method in metafilm to meditate and theorize on the image and its evolution. The filmmaker activates the necessary mechanisms in order to explore a related territory that has come to be called post-cinema. Once again, the artist shows his undeniable love for art and the cinematic image. Almodóvar reacts to the metafictional impulse that permits cinema to reflect upon itself and its own means of expression.

En la década de los años veinte del pasado siglo, surge una serie de artistas procedentes de distintas disciplinas interesados por trasladar al cine muchos de los planteamientos que se venían desarrollando en las vanguardias artísticas, y también para algunos de ellos, el cine supone el motor de arranque de determinados conceptos que se trasladarán a otras artes como la pintura. Pero desde el punto de vista que aquí nos ocupa, lo más interesante de la producción fílmica de artistas como Man Ray, René Clair, Fernad Leger o el mismo Buñuel, es que se cuestionan de una manera radical el lenguaje cinematográfico. Efectivamente, en contra de lo que promulga el cine clásico de Hollywood o *cine de la transparencia*, existe otra corriente de cineastas que lejos de pasar desapercibida o de borrar todo rastro de estilo en favor de la historia que la película pone en pie, se preocupan por manifestar la subjetividad del creador y una autoconciencia lingüística que alcanza su máximo esplendor en la década de los años cincuenta con movimientos como la modernidad cinematográfica, la *Nouvelle Vague* o los *Nuevos cines*, de tal manera que la transparencia narrativa se ve mermada al primarse la forma sobre el contenido, por lo que comienzan a proliferar los estilemas y los rasgos de la personalidad creativa de dichos autores. Es ahora, después de que el cine haya afianzado sus propios medios de expresión, influido en muchos casos por las teorías escénicas de Bertolt Brecht, cuando este medio de expresión siente la necesidad de interrogarse sobre sí mismo y sobre las actitudes narrativas que se habían venido manifestando hasta entonces en él.

Pedro Almodóvar, en línea con esta tradición de cineastas que surge a mitad del siglo XX, promueve en su cine unas señas escriturales marcadas por la *autorreferencialidad* y la *autorreflexión* diseñadas a partir, entre otras cuestiones, de la recurrencia al uso, al igual que sus colegas franceses, de material cinematográfico como fuente de inspiración (Marku, 2001:118). Pero además y sobre todo, el artista manchego encuentra un método eficaz en el *metacine* para reflexionar y teorizar sobre la imagen, y su evolución, una reflexión que da un paso más, como veremos, con respecto a estos

representantes de la modernidad, porque, como dice Ángel Quintana:

“Es como si la modernidad cinematográfica se encontrara ante unos caminos propios que la llevaran a reflexionar sobre la imagen al margen del arte, como si las investigaciones de los videoartistas que empezaron a surgir en el territorio de la cultura visual no le interesaran excesivamente al no formar parte de su mundo” (Quintana, 2011: 133).

Pues bien, a Almodóvar sí le interesa, y mucho. Por eso, activa los mecanismos necesarios para bucear en ese territorio afín que finalmente se ha denominado poscine, un territorio en el que el artista demuestra una vez más su innegable amor hacia el arte y la imagen cinematográfica reaccionando ante esa pulsión *metaficcional*¹ que lleva al cine a volverse sobre sí mismo y a reflexionar sobre sus propios medios expresivos. El mismo artista declara al respecto:

“En mis películas el cine está presente, pero no soy un cinéfilo, no soy una persona que cita a otros autores [...] Cuando una película sale en una película mía no es un homenaje, es un robo. Lo robo y hago que forme parte de la historia que he escrito, por eso funciona de un modo activo, mientras que un homenaje siempre responde a una cosa pasiva [...] Convierto el cine que he visto en mi propia película, y por lo tanto en la de los personajes (Strauss, 1995: 65)”.

Es nuestro propósito en este artículo, a partir del análisis textual de *Los abrazos rotos*, indagar sobre la naturaleza metafílmica que plantea el penúltimo film del cineasta manchego, hasta el momento, para detectar las estrategias metaficcionales, reflexivas y e intertextuales que el mismo pone en juego. Y más allá de eso, establecer las *formas de hacer* del film en relación a las mismas, profundizando en las relaciones que estas prácticas formales sostienen con el plano del contenido. Para ello partimos de la clasificación establecida por José Antonio Pérez Bowie en relación a la descripción del fenómeno y las peculiaridades que puede revestir dicho tratamiento en la pantalla, pues consideramos que en *Los abrazos rotos* se dan cita todas ellas. Es decir, que la película de Almodóvar, en la terminología utilizada por Pérez Bowie, responde al contenido originario del término metaficción o el cine dentro del cine; propone una reflexión sobre

¹ Entiéndase metaficción como la ficción en segundo grado o ficción dentro de la ficción.

sus propios medios expresivos transgrediendo las convenciones de la narración clásica a través de una instancia enunciativa; y el cine aparece como intertexto en sus múltiples variantes según la noción genettiana de intertextualidad² (Pérez Bowie, 2006: 122-123). Eso sí, entendiendo siempre que los géneros cinematográficos, como dice Mark Allinson, y Pedro Poyato subraya posteriormente, en el cine del artista manchego, “adquieren, al estar recontextualizados, nuevos significados” (Allinson, 2003: 282); “esos fragmentos de otros textos, como si de una operación de trasplante se tratara, empiezan a latir al ritmo marcado por el nuevo cuerpo textual donde son implantados, adquiriendo por ellos una nueva dimensión, un nuevo sentido” (Poyato, 1999: 97-98). En esta lógica, anota Jean-Max Méjean que “todas estas referencias, si bien no son exhaustivas, intentan demostrar la voluntad de un Pedro Almodóvar perfectamente consciente de que no basta con adorar el cine, sino que también hay que perpetuarlo (Méjean, 2007: 32). Esta idea cobra un particular interés en *Los abrazos rotos* puesto que, a través de los mecanismos que el film incorpora, se establece un estudio muy interesante sobre el nuevo futuro de la imagen cinematográfica amparada en la imagen tecnológica y su integración en la nueva cultura informática durante todas las fases del desarrollo del film. Pero veámoslo en lo que sigue.

1. *Los abrazos rotos*: el cine más allá del cine

El protagonista de *Los abrazos rotos* es un cineasta que, al igual que Almodóvar, crea relatos a partir de otros relatos. No es la primera vez en la filmografía de este autor que aparece la figura del director de cine como un síntoma, sin duda, de carácter autorreferencial; pensemos en títulos como *Laberinto de pasiones* (1982) y *iÁtame!* (1990), entre otros. De tal manera que, como dice Daniela Aronica, “la autorreferencialidad se convierte así en una herramienta para insinuarse hasta los más recónditos pliegues de su universo existencial sin tenerse que desnudar ante el espectador de forma explícita” (Aronica, 2005: 78). En este caso, se trata de un cineasta que,

² Véase al respecto: (Genette, 1989).

paradójicamente, queda ciego tras un accidente de coche sufrido en Lanzarote en el que la mujer que ama pierde la vida, con lo cual, los ojos, mecánicos o no, que aparecen en la película, adquieren una pregnancia especial.

El film comienza con un prólogo en el que se invita al espectador a que se identifique con el ojo artificial de una cámara de vídeo de control que, conectada a una de las Panavision³ con las que se lleva a cabo parte de la película, permite ver las tomas durante e inmediatamente después de rodarlas sin que estas sean impresas [foto 1]. Precisamente, las

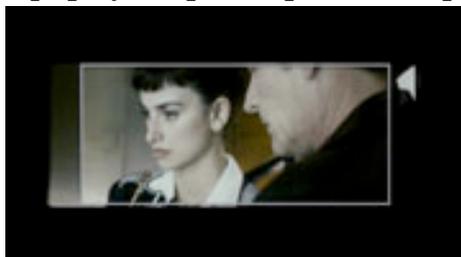


características particulares de dicha cámara hacen posible la diferenciación textural entre este grupo de imágenes y las que aparecen después del segundo fundido a negro que tiene lugar en el film.

El primero de ellos, ese en el que se impresiona el título de la película, provocado por uno de los miembros del equipo al interponerse entre la cámara y los personajes que se encuentran detrás de la misma –después de que el director de fotografía de la película haya ensayado posiciones con ellos–, adquiere un protagonismo esencial porque propone una representación en abismo –“el cuadro dentro del cuadro” que diría Julián Gállego para referirse a un procedimiento recurrente en la pintura barroca (Gállego, 1987)–, que anticipa el interés que muestra la película por presentar al cine como un contenedor que puede albergar en su interior distintas representaciones cinematográficas dispuestas a modo de *matrioskas* que se relacionan entre sí, estableciendo lazos de continuidad entre la realidad y la ficción, unos lazos que, si bien parecen rotos por la

³ Es un detalle a tener en cuenta para el desarrollo de este artículo que la película fue rodada con una Panavision Millennium como cámara A, la Arriflex 435, la Arriflex 416, y la Panavision Platinum, que además de funcionar como segunda unidad, aparece en la película como atrezzo cuando el protagonista, que es director de cine, rueda *Chicas y maletas*. En digital, la Panavision Genesis captó unas imágenes de la cena en un restaurante donde los protagonistas estaban en total oscuridad, aunque no llegó a la versión final de la película.

intromisión del título del film en un momento determinado de este prólogo, la textura de la imagen –que continúa siendo la misma– y la aparición de Penélope Cruz y Lluís Homar en la pantalla sustituyendo a los miembros del equipo y ocupando posiciones para interpretar una de las escenas que tendrá



lugar posteriormente en este largometraje, confirman la fusión entre realidad y ficción en la película de Almodóvar [foto 2]. El propio cineasta declara al respecto:

“Elegí estas imágenes para empezar la película porque son imágenes usurpadas y furtivas que ya establecen el cine como territorio donde transcurrirá gran parte de la acción. También porque me fascinan las escenas casuales que cruzan por delante de la cámara en los momentos que no se está rodando” (Almodóvar, 2009: 7).

Almodóvar reivindica así la ruptura del espacio fílmico tradicional, de manera que el elemento fundamental de la imagen pasa a ser la superficie y constitución de la misma. Ángel Quintana anota para referirse a este proceso que tiene lugar en el cine cómo:

“A partir del momento en que el artista ha manipulado el mundo mediante los instrumentos propios del arte cinematográfico –la tecnología de la puesta en escena y la tecnología del montaje– la mimesis deja de tener la apariencia de analogía respecto al mundo originario para transformarse en el elemento determinante de la puesta en serie” (Quintana, 2003: 61).

En todo caso, tras ese fundido a negro, el espectador se ve sumergido de lleno en la ficción a través de un primerísimo primer plano, cuya textura ya ha variado con respecto a los anteriores. Efectivamente, la Panavision da cuenta de un ojo femenino que ocupa todo el plano. A modo de telón, el párpado y las largas pestañas bañadas en rímel del mismo dejan al descubierto un iris de color verde que, como si de un espejo se tratara, muestra aquello que queda fuera de campo: la imagen de Harry Caine, según la voz del propio protagonista del film, y las páginas de un periódico que vinculadas al rostro de él, mediante el reflejo de las mismas en el ojo de la chica, lo devuelven al

pasado, un pasado del que la película da cuenta en estos primeros instantes a través de la voz de un *narrador autodiegético*⁴, el propio Harry Caine [foto 3].



La voz de Caine, pone de manifiesto en este inicio una de las señas de identidad del film: la figura del doble, que queda inmortalizada a través del espejo a la vez que la voz *over* explica cómo Mateo Blanco, director de cine, pasa a ser de manera abrupta Harry Caine, escritor. Es así cómo el doble se consolida desde el comienzo, a partir del encuentro de Mateo Blanco, el sujeto principal, con su otro “yo”, Harry Caine. El espejo se convierte así en el lugar que mediante el reflejo duplica la realidad convirtiéndola en otra cosa [foto 4]. Francisco Perales anota al respecto que:

“La doble identidad y la suplantación física es una de sus fijaciones [refiriéndose a Almodóvar] permanentes. *A través del espejo* (The Dark Mirror, 1946, Robert Siodmak), *Su propia víctima* (Dead Ringer, 1964, Paul Henreid) y *Tú a Boston y yo a California* (The Parent Trap, 1961, David Swift), son referentes a los que suele recurrir” (Perales, 2008: 191).

A tal efecto, explica Almodóvar:

“Como para muchos autores la ficción fue un ensayo de la realidad. Un director que no puede dirigir, que además ha perdido a la mujer que adora, solo tiene ante sí dolor y desesperación; si quiere sobrevivir tendrá que hacerlo a través de la impostura” (Almodovar, 2009: 11).

A partir de este momento, y precisamente partiendo de la imagen especular, la película de Almodóvar se puebla de imágenes que profundizan en el misterio de la percepción más allá de la apariencia, bien sean fotográficas, digitales, o incluso radiográficas; sin obviar, por su puesto, aquellas que dan cuenta de algunos de los textos artísticos más queridos por el cineasta español como: la pintura explícita de Warhol o la de Magritte a través del

⁴ Término utilizado por Genette para referirse a aquél que narra los acontecimientos de la historia y que puede ser un personaje testigo de lo que ocurre o puede ser protagonista de lo que está contando.

tableau vivant protagonizado por Lena y su amante; carteles de películas como el de *La noche*, de Antonioni; y fotografías de actrices fetiches del cineasta manchego como Bette Davis o Romy Schneider, quien aparece en un fotograma extraído de la película *Lo importante es amar* (Zulawski, 1975), e implícitamente en las palabras que configuran el cuadro que cuelga sobre el cabecero de la cama de Lena: “Je t’aime”.

Pero, en este juego de intertextos al que Almodóvar nos tiene acostumbrados, nos interesa destacar tres títulos que cobran una importancia fundamental en el film en relación al estudio de la imagen y la naturaleza metaficcional y autorreflexiva que este pone de manifiesto. Nos estamos refiriendo a: *El fotógrafo del pánico* (1960) de Michael Powell, *Blow up* (1966) de Michelangelo Antonioni y *Persona* (1966) de Ingmar Bergman.

Si hemos de hallar un nexo de unión entre *El fotógrafo del pánico*, *Blow up*, *Persona* y *Los abrazos rotos*, diríamos que se encuentra en un intento por parte de los cuatro films, por cifrar el mito de la creación fo-cinematográfica como posibilidad constitutiva del mundo, constructora de una realidad que desemboca en un alto nivel de verdad, así trataremos de mostrarlo en lo que sigue.

1. 1. Restitución de una verdad a través de la imagen fo-cinematográfica⁵ en *Blow up*, *Persona* y *Los abrazos rotos*

Nos sumamos a la teoría de Ángel Quintana en la que explica que la imagen nodal creada por Almodóvar, aquella en la que los amantes se funden en un beso, reúne en ella a esa otra fundacional del cine moderno, los amantes calcinados de *Viaggio in Italia* (Rossellini, 1954) por un lado, y por otro, a la última ampliación de la fotografía protagonista en *Blow-up* (Quintana, 2009: 28). Pero recordemos, que sobre esa imagen nodal a la que se refiere Quintana, o mejor dicho, acariciándola, aparecen las manos de Mateo Blanco

⁵ Con el término “fo-cinema-tográfica”, tratamos de sincretizar la doble vertiente de la imagen fotográfica y cinematográfica; imágenes patentemente vinculadas en relación a su naturaleza, pero a la vez diferentes en lo que respecta a sus posibilidades estética y de significación (Poyato, 2006: 5).

recorriendo la pantalla en la que se muestra este instante sustraído al tiempo; de manera que, aunque solo sea por la vinculación iconográfica, hemos de añadir a este trío intertextual un cuarto título, *Persona*, cuya presencia implícita veremos que no es tan simple como podría parecer. Nos gustaría, por tanto, profundizar en cómo *Blow up*, *Persona* y *Los abrazos rotos* disponen redes de ida y vuelta con fines comunes desde el origen mismo de su creación.

En relación a los lazos que *Los abrazos rotos* establece con *Blow up*, hemos de comenzar recordando que el protagonista de la película de Almodóvar se desdobra en dos pasiones: la literatura y el cine, y en cada caso adopta un nombre diferente: Harry Caine y Mateo Blanco respectivamente. En este sentido, hemos de explicar que el germen de *Blow up* se halla en un cuento de Cortázar: *Las babas del diablo* (1959), cuyo protagonista, Michel, es un escritor y fotógrafo a la vez, que adquiere una conducta aparentemente esquizofrénica con trastorno de personalidad múltiple, que hace patente la ambigüedad desde el comienzo del relato, con lo cual, Almodóvar vincula el suyo a la matriz misma del origen de *Blow up*. Así, el cineasta manchego cuenta, cómo la raíz, a nivel visual, de su película se haya en una foto que hizo en Lanzarote en un momento de profunda oscuridad para él (Heredero, 2009: 9), de forma que la conexión entre el hipotexto en el que se basa el film antonioniano y el texto de Almodóvar, encuentran justificación, igualmente, desde el momento en que Cortázar, partiendo de una fotografía realizada por su amigo Larraín en la Isla de Saint Louis, inventa un alter ego, mitad Cortázar y mitad Larraín, es decir, mitad escritor y mitad fotógrafo, con la intención de dinamitar los mecanismos de la ficción y el discurso narrativo.

De más está señalar que ese cuento es transducido, según la terminología utilizada por Darío Villanueva (Villanueva, 2008: 54), pertinentemente por Antonioni y su guionista inseparable, Tonino Guerra ¿Será casualidad que el nombre de este último figure inserto en la ficción almodovariana? Desde luego que no. El hecho de que Judit, una de las protagonistas del film, demande a su hijo el libro de Tonino Guerra, incluyéndolo en su maleta antes de salir a buscar localizaciones, solo es una argucia más de Almodóvar para

mostrarnos algunos de los caminos reescriturales que ha recorrido hasta construir su relato, un relato en el que por cierto, aunque la historia cobra un protagonismo esencial, no desdeña la posibilidad de investigar sobre el poder y el misterio de la imagen y la dualidad inseparable que entraña; esa que, igualmente, se constituye en uno de los puntos nucleares del film antonioniano: la diferencia entre ver y percibir.

Llegados a este punto cabe señalar cómo la película de Almodóvar se puebla de imágenes fotográficas, insistiendo una vez más, como dice Nuria Vidal, en la importancia que adquiere este medio de expresión en todas las películas del autor, jugando un papel decisivo en la narración e interviniendo directamente en el relato (Vidal, 1998: 340). Pero de entre todas las fotografías que Mateo realiza con su cámara en esa especie de luna de miel



que llevan a cabo los protagonistas en la Isla de Lanzarote, destaca una a la que el protagonista denomina “El secreto de la playa del Golfo” [foto 5], porque hasta que no procede al revelado, no percibe que en ella aparece una pareja a la que no vio en el momento de realizar la fotografía, precisamente



en la Playa del Golfo, según las palabras del propio Mateo que expresa lo siguiente al respecto: “Cuando hice la foto no vi a la pareja besándose”. Y sin embargo, se trata de un secreto que tiene que escribir

para, según él, averiguar cuál es. Es pues, sin lugar a dudas, una fotografía que claramente remite a *Blow up*, pero no solo porque los protagonistas de ambos film hacen visible a través de este medio de representación la forma no visible, sino porque la pareja fotografiada parece inscribirse en uno de esos cuadros de Bill, el personaje pintor de la película de Antonioni [foto 6, precisamente cuando dicha fotografía comienza a dar cuenta de su materialidad misma; o incluso, en una de *Las montañas encantadas*⁶ de Antonioni.

En todo caso, ese abrazo de la pareja fotografiado por Mateo en la Playa del Golfo, solo marca el inicio de otros muchos protagonizados por Lena y él en lo sucesivo del film que quedan inmortalizados, como certificado de su existencia, en los numerosos fragmentos que, años después, el hijo de Mateo intenta reconstruir.

No obstante, en uno de los gestos más bellos del cine almodovariano la imagen de otro beso es congelada y ampliada hasta alcanzar sus cotas más altas de expresión, a través, precisamente, de mostrar su materialidad [foto 7]. Según Almodóvar:

“En esta imagen, puede ser un defecto que se vea el pixelado, pero esto es lo bueno de la tecnología digital, que si la conoces a fondo puedes encontrar muchas cosas que no son las convencionales, pero sí son dramáticamente interesantísimas, y ese es un camino que tenemos que recorrer y que yo quiero recorrer” (Heredero, 2009: 11).



⁶ Serie pictórica en la que el cineasta ferrarés fotografía la obra original para luego fotografiarla, dejando así al descubierto las texturas que surgen de la misma.

Lejos de incurrir en un defecto la imagen apenas perceptible de Mateo y Lena besándose, similar a la última de la serie del fotógrafo de *Blow up* [foto 8], esa que Mateo no puede ver, se convierte en la imagen reveladora a través del gesto del protagonista que desliza sus manos sobre la superficie emborronada y saturada de texturas que, tras apretar el *play*, adquiere de nuevo temporalidad. Ambos cineastas, Antonioni y Almodóvar, dotan de sentido a esa pérdida de la forma reconocible, cuando, en palabras de Fontcuberta, “se alcanza el grado cero de la inscripción visual, que permite indagar en la composición íntima de las imágenes” (Fontcuberta, 2010: 46), por mucho que la estructura interna de la imagen almodovariana esté constituida a partir de píxeles y de que, como afirma Quintana, el molde original que preservaba la huella del mundo físico se halle difuminado; aún así esta imagen digital continúa capturando la huella de la realidad empírica (Quintana, 2011: 72).



Es así cómo, apoyándose en el dramatismo que supone este gesto de Mateo, mostrando en una imagen las manos de él acariciando otra imagen, el cineasta manchego descubre que detrás de una imagen no hay ningún misterio, sino otra imagen. El protagonista construye así una imagen mental de aquello que su ceguera se empeña en ocultar; una imagen que supone su

pasarela personal entre la realidad y el mundo al que desearía regresar, una pasarela que aparece igualmente en el comienzo de *Persona* como veremos.

Y es que, después de que Bergman destruye, tal y como anota Juan Miguel Company, “la fascinación del efecto de realidad, base de la representación cinematográfica dominante, mostrando toda la cacharrería distanciadora que encuentra a mano, toda la tramoya del dispositivo” (Company, 1981: 85) al que, aunque de forma distinta, también Almodóvar somete el inicio de *Los abrazos rotos*, un adolescente abandona su posición fetal buscando la mirada del Otro materno, aquella que lo sostiene y que lo certifica en la formación del yo (Lacan, 1984: 211-212), una mirada que este chico encuentra en la



imagen borrosa y fluctuante de un retrato sobre el que pasa la mano, formado por la conjunción de dos: Alma y Elisabeth, una conjunción, que en la película de Bergman pone de manifiesto, a igual que en *Los abrazos rotos*, la dualidad del yo (foto 9). En este sentido, se produce

en la segunda parte de *Persona*, la simbiosis entre estas dos mujeres, “una fusión simbólica” en palabras de Company (Company, 1981: 93), una fusión que se va trabajando a lo largo de todo el film a través de los distintos modelos de imagen que van apareciendo; nos referimos fundamentalmente a la imagen especular y la imagen fotográfica.

La imagen especular se muestra en el film como identificadora del sujeto, de Alma en este caso, que la confronta con ella misma y al mismo tiempo supone una experiencia de división, recordemos que Alma confiesa a Elisabeth que quisiera ser como ella. Lo mismo que el fotograma nuclear del film, aquel que bajo la pérdida de la forma real, mediante un primerísimo primer plano termina por unir los rostros de ambas protagonistas y los escinde a la vez convirtiéndolos en materia moldeable que encuentra su continuidad en la última imagen del relato, esa en la que el niño del comienzo sigue acariciando la imagen borrosa, de contornos desdibujados,

configuradora, según expone Lacan en su teoría del *estadio del espejo*, de la *imago corporal* del chico, una imagen que no hace sino certificar, al igual que el fotograma acariciado por Mateo Blanco, la pura materialidad de una película que insiste en la componente constitutiva del film, y que ofrece al espectador distintos mecanismos de reflexión en relación a la imagen, incluida la televisiva o electrónica y su carácter de inmediatez, algo que también podemos observar en el film almodovariano que nos ocupa. Y es que, tanto Bergman como Almodóvar, parecen estar de acuerdo en la observación realizada por el cineasta sueco en la que afirma que:

“Literatura, pintura, música, cine y teatro se procrean y se dan a luz a sí mismos. Surgen y se aniquilan nuevas mutaciones, nuevas combinaciones, el movimiento visto desde fuera parece nerviosamente vital –no es más que el extraordinario afán de los artistas por proyectar, para sí mismos y para un público cada vez más distraído, la imagen de un mundo que ya no se preocupa de sus gustos o sus ideas” (Bergman, 1992: 47).

1. 2. Ray X y su cámara de vídeo

Dice Ángel Quintana en relación a la imagen electrónica:

“La imagen electrónica transformó la huella del referente en electrones móviles susceptibles de ser transportados de un sitio a otro [...] El vídeo posibilitó que se pudiera conservar la emisión y volver a verla, traicionando de este modo la esencia del medio, pero confirmando a la imagen un estatuto más privilegiado como producto, como archivo o como creación susceptible de ser considerada obra por su valores artísticos” (Quintana, 2011: 58,63).

Almodóvar, en su periplo por el estudio de la imagen en *Los abrazos rotos*, no quiere pasar por alto las posibilidades de la imagen electrónica e introduce la figura del *marking of*, que encarna en el personaje de Ray X. En estos momentos, estaríamos en situación de comparar la película almodovariana con otra de las fuentes de la que, sin lugar a dudas bebe, nos estamos refiriendo a *El fotógrafo del pánico*. Aunque es cierto que en numerosas ocasiones *Los abrazos rotos* remiten al film de Powell en multitud de detalles –recordemos el primerísimo primer plano de un párpado que se abre dejando al descubierto el iris asustado y azul que

permanecía oculto [foto 10] y que podemos asemejar a ese otro diseñado por Almodóvar [ver foto 3]; en el gesto del protagonista midiendo con una cinta métrica el rostro de su próxima víctima, semejante a otro que se da en el comienzo de *Los abrazos rotos*; o en la propia ceguera, presente también en



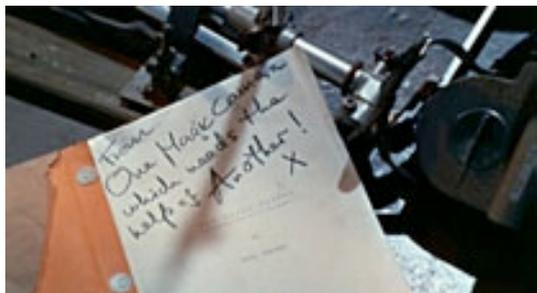
El fotógrafo del pánico; y un largo etcétera–, lo verdaderamente interesante de ambos films es cómo uno y otro abandonan la intriga de lo que podría haber sido un thriller, convirtiendo la

trama en una excusa para centrarse en el proceso creativo del cine. El mismo Almodóvar declara al respecto que: “*Los abrazos rotos* es un drama con tintes muy negros, lo más parecido a un thriller de los años 50” (Almodóvar, 2009: 10).

Para ello, el cineasta manchego no duda en crear un personaje mediante el cual establece una narración paralela a la original: Ernesto “hijo”, alias: Ray X. A través de este personaje, Almodóvar insiste en resquebrajar los límites entre unos textos y otros, de tal forma que, nuevamente, se vale de la duplicidad que impera en todo el film, extrapolando así a Mark, el protagonista de *El fotógrafo del pánico*, para convertirlo, a su modo, en Ray X. Es un trauma infantil lo que impulsa a Mark Lewis a cometer todos los asesinatos que son visualizados a través de su 16 mm de la que nunca se separa. Una relación tortuosa con su padre que, igualmente, vemos reflejada en el binomio Ernesto “padre” y Ernesto “hijo”, una relación a la que el joven solo encuentra salida a través de su cámara de video, que como Mark, siempre lleva consigo, con el fin, en los dos casos, de realizar un documental, un documental que convierta a la imagen en la prueba absoluta de lo real, en imagen reveladora.

Y para que no quepa duda de que Mark, o mejor dicho, la cámara de este, encarna en Ray X, y teniendo en cuenta que nada es casual en el cine de Almodóvar, el origen de la creación de dicho personaje, se encuentra justo allí donde acaba Mark, dotándolo así de una continuidad absoluta. La voz *over* de Mark, ya muerto por cierto, lee aquello que el último plano del film

muestra en imágenes: un cuaderno en el que aparece escrito: “¡Una cámara mágica que necesitará la ayuda de otro! X” [foto 11], y ese otro, es convertido por Almodóvar en Ray X. Y es que tal y como indica Francisco Perales, “Pedro Almodóvar utiliza una situación o personaje como elemento de arranque argumental y lo ubica en un nuevo contexto donde se relacionará con otros individuos” (Perales, 2008: 288).



De esta manera, con la excusa narrativa de que Ray X y su cámara de vídeo capture y registre todo aquello que necesita Ernesto “padre” como prueba de la infidelidad de Mateo Blanco y su querida Lena,

Almodóvar inserta la imagen electrónica en la propia textura del film, de tal manera que, tal y como explica el mismo cineasta:

“Martel “padre” ve el material grabado en estado crudo. Proyecta las cintas de vídeo recién salidas de la cámara de su hijo, supervisadas solo por la autómatas lectora de labios [...] En ese momento el *marking of*, producido por Martel con intenciones perversas, se vuelve contra él. Lena le abandona por partida doble, en la pantalla y desde la puerta del salón, a sus espaldas” (Almodóvar, 2009: 10).

Ray X toma el testigo de Mark Lewis y convierte la imagen en prueba irrefutable de una realidad, que como huella de un referente arrastrado, Ernesto “padre” no duda en aceptar como verdad. Es así, como el joven, al igual que los rayos X –no causales igualmente– realizados a Lena tras ser empujada por Ernesto escalera abajo después de que ella lo abandone, en lo que se supone un examen médico no invasivo, a través de los cuales se muestra lo más oculto del cuerpo de la protagonista, va más allá de la figura del *voyeur* para penetrar hasta lo imperceptible, exponiendo la relación de la joven y Mateo Blanco, con imágenes que brotan del interior mismo de ambos y que se resumen en el primer beso que queda congelado y que prefigura el último de la pareja, aquel que se traduce en la poderosa imagen surgida de las esencias de Rossellini y Antonioni [ver foto 7].

Ciertamente, Ray X, en su documental como él lo llama sobre Mateo Blanco, reescribe la historia que comenzara Mark Lewis y la convierte la imagen reveladora del terror en la imagen reveladora del amor. Almodóvar sitúa en un momento determinado del film, ese en el que Harry Caine visita a Ernesto “hijo” en su estudio, en la posición que ocupa la madre ciega de Helen en *El fotógrafo del pánico*, y para que no haya dudas al respecto, el mismo protagonista le dice al joven documentalista: “Me recuerdas a *Peeping Tom*”, mientras apunta con su bastón, en este caso no lacerante, hacia la cara de Ray X; a lo que este responde: “Sí, pero yo nunca quise matarte”. Sin embargo, la imagen subjetiva a la cual el espectador de la película de Powell



tiene acceso, se transforma en el film almodovariano en una mirada enunciativa, de tal manera que, al igual que sucede en *Blow up*, la cámara se hace

autónoma en un gesto protagonizado por el propio Ernesto, quien la antropomorfiza y la convierte en el copiloto que registra todo lo acaecido la noche del accidente [foto 12] para, posteriormente, digitalizarla, proporcionando a Mateo el placer de recrearse en ella con un gesto, que aunque visualmente remite al protagonizado por Mark Lewis y la madre de Helen cuando acarician desesperadamente las imágenes del terror –que no dejan de sucederse en la pantalla y que incluso invaden los cuerpos de ambos–, se encuentra en las antípodas de lo planteado por Powell. Por eso, Mateo Blanco se recrea en dicho placer y las posibilidades que le ofrece la imagen electrónico-digital y solicita a su hijo que le pase esta imagen cuadro a cuadro, “para que dure más”, por mucho que lo verdadero en la imagen digital, como dice Quintana, sean las sensaciones ópticas que genera la superficie de dicha imagen (Quintana, 2011: 78), inmortalizada en origen por la ligereza de la cámara electrónica que ha permitido capturar el instante revelador que lo resume todo en este film, aceptando la exploración de una nueva temporalidad expresada mediante el propio gesto de Mateo.

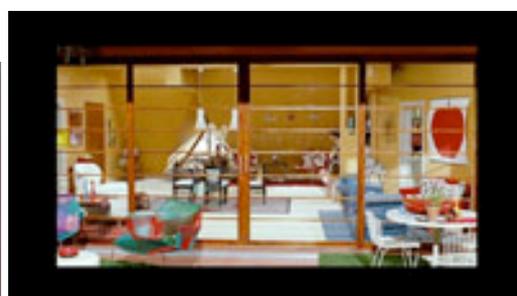
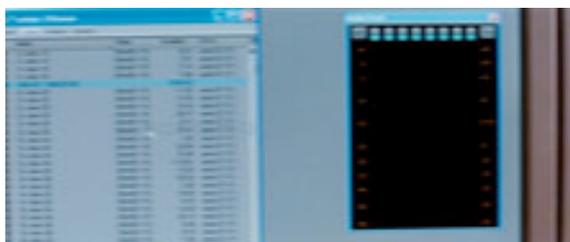
1. 3. Finalmente *¿Chicas y maletas?*

Solo nos queda hablar por último en esta reflexión propuesta por Almodóvar sobre la imagen y su construcción, de esa parte de film gracias a la cual la cámara almodovariana penetra en los intersticios del medio cinematográfico con la intención de recrearse en el acto creativo: el protagonista de *Los abrazos rotos*, en su roll como cineasta, construye otro film que finalmente se inserta en la ficción: *Chicas y maletas*, un film que tampoco se agota en él mismo como veremos. En torno al universo ficcional creado por Mateo Blanco, se produce, como ya hemos explicado, un discurso autorreflexivo y autorreferencial que traspasa los límites del propio relato almodovariano, y al mismo tiempo, desborda los márgenes de los distintos textos que el film moviliza para resquebrajarlos.

Así, *Chicas y maletas* funciona en *Los abrazos rotos* como el eslabón que une *Mujeres al borde de un ataque de nervios*, película en la que encuentra su origen, y *La concejala antropófaga*, una pequeña joya que surge, como decimos, de la película creada por Mateo Blanco en la ficción. Sin embargo, no es la intención del artista autohomenajarse “espero –dice– que nadie lo interprete así” (Almodóvar, 2009: 13), por eso, quizá haya que referirse a él como un *palimpsesto* en el que, aunque se conservan huellas de una escritura anterior, el diseño de producción ha hecho posible una nueva escritura que reinterpreta a la anterior.

En cuanto al resultado de la obra generada a partir de la elaboración de *Chicas y maletas: La concejala antropófaga*, podríamos encontrar el referente más próximo, en relación al gesto autorreferencial que representa, en *Tráiler para amantes* que, aunque sin mostrar ni una sola imagen de su otro film, *¡Qué he hecho YO para merecer esto!*, “hace una extraordinaria y gratuita publicidad del film, al mismo tiempo que inventa otra historia basada en él” (Holguín, 2006: 122). De esta forma, los cortometrajes que surgen en el interior mismo de *Los abrazos rotos* se convierten en palimpsestos, como decíamos más arriba, de las obras que reescriben y que les preceden.

Sin embargo, más allá de esta autodigestión de textos que se haya explícita en el film, nos interesa destacar cómo Almodóvar utiliza la realización de *Chicas y maletas* dentro del universo ficcional, para seguir analizando y profundizando sobre el acto creativo en relación al proceso cinematográfico. Y es que, el fundido a negro que se produce después de que la cámara se recree en la imagen nuclear del film, trae consigo unas imágenes que no hacen sino constatar la importancia de las nuevas tecnologías en el desarrollo de la creación. Por eso, Almodóvar dota de protagonismo en esta última parte del film, al instrumento sin el cual la fase de montaje, en la actualidad, no sería posible: el ordenador. En este sentido hemos de subrayar que tanto las imágenes analógicas como la digitales que han sido filmadas previamente pasan al disco duro de estos aparatos, antes de ser montadas y sonorizadas, convirtiéndose este en “determinante en todos los procesos creativos del cine” (Quintana, 2011: 71), procesos a los que el cineasta manchego presta singular atención puesto que muestra detalladamente el momento en el que el puntero del *ratón* movido por Mateo [foto 13], va seleccionando en la computadora aquellos fragmentos de imagen y sonido que una vez afinados se muestran como definitivos, de tal forma que se produce un doble reencuadre en el que la pantalla cinematográfica alberga en su interior esa otra, la del ordenador que reproduce la secuencia de *Chicas y maletas* [foto 14].



Ciertamente, el propio Almodóvar se refiere a cómo: “En la trama de *Los abrazos rotos*, aparece dramatizada la importancia del montaje, su relación directa con el autor y la fragilidad de la obra si alguien se interpone en el montaje y él” (Almodóvar, 2009: 8). Pero más allá del hecho narrativo, el cineasta manchego hace hincapié en la importancia de las nuevas tecnologías

que han barrido –según él– todos los materiales magnéticos y fotográficos de las salas de montaje (Almodóvar, 2009: 8). De esta manera, el homenaje a las mismas por arte del autor, pone el broche final a este film almodovariano en el que el hecho fílmico se impone sobre cualquier otro elemento. Tanto es así que el film manifiesta como imperativo el deber de todo cineasta de acabar sus películas, “aunque sea a ciegas”, tal y como concluye Mateo Blanco, alter ego de Almodóvar en este universo ficcional.

Referencias bibliográficas

- ALLINSON, Mark (2003). *Un laberinto español. Las películas de Pedro Almodóvar*, Madrid: Ocho y Medio.
- ALMODÓVAR, Pedro (2009). *Los abrazos rotos*, Madrid: El deseo, URL: <http://www.losabrazosrotos.com/>, 3-5-2012.
- ARONICA, Daniela (2005). “Intertextualidad y autorreferencialidad: Almodóvar y el cine español”. En *Almodóvar: el cine como pasión*, pp. 57-80.
- BERGMAN, Ingman (1992). *Imágenes*, Barcelona: Tusquets.
- COMPANY, Juan Miguel (1981). *El autor y su obra. Bergman*, Barcelona: Barcanova.
- FONTCUBERTA, Joan (2010). *Blow-up Blow-up*. Cáceres: Editorial Periférica.
- GÁLLEGO, Julián (1987). *El cuadro dentro del cuadro*. Madrid: Cátedra.
- GENETTE, Gérard (1989). *Palimpsestos*, Madrid: Taurus.
- HEREDERO, Carlos (2009). “Entrevista Pedro Almodóvar. El cielo protector”, *Cahier du cinema (España)*, N° 21, Madrid, Ediciones Caimán, pp. 7-12.
- HOLGUÍN, Antonio (2006). *Pedro Almodóvar*, Madrid: Cátedra.
- LACAN, Jacques (1984). *Seminario III: Las Psicosis (1955- 1956)*. Buenos Aires, Argentina: Paidós.
- MARKU, Sas (2001). *La poética de Pedro Almodóvar*. Barcelona: Littera.
- MÉJEAN, Jean-Max (2007). *Pedro Almodóvar*. Barcelona: Ediciones Robinbook.
- PERALES, Francisco (2008). “Pedro Almodóvar: heredero del cine clásico”. En *Revista Zer*, N° 24, Vol. 13. Universidad del País Vasco. pp. 281-301.
- PÉREZ BOWIE, José Antonio (2006). “El cine en, desde y sobre el cine:

- metaficción, reflexividad e intertextualidad en la pantalla”. En *Revista Anthropos*, nº 208. Barcelona: Anthropos Editorial, pp. 122- 137.
- POYATO, Pedro (2006). *Introducción a la teoría y el análisis de la imagen fo-cinema-tográfica*. Granada: Grupo Editorial Universitario.
- POYATO, Pedro (2007). *Todo sobre mi madre*. Valencia: Ediciones Octaedro.
- QUINTANA, Ángel (2003). *Fábulas de los visible. El cine como creador de realidades*. Barcelona: Acantilado.
- QUINTANA, Ángel (2009). “A ciegas”. En *Cahiers du cinema (España)*, Nº 22, Madrid, Ediciones Caimán, pp. 28-29.
- QUINTANA, Ángel (2011). *Después del cine. Imagen y realidad en la era digital*. Barcelona: Acantilado.
- STRAUSS, Frédéric (1995). *Pedro Almodóvar. Un cine visceral*. Madrid: El País Aguilar.
- VIDAL, Nuria (1998). *El cine de Pedro Almodóvar*. Barcelona: Ediciones Destino.
- VILLANUEVA, Darío (2008). “Autobiografía (Camilo José Cela) y Biografía (Ricardo Franco) de Pascual Duarte”. En *El realismo y sus formas en el cine rural español*, P. Poyato (ed.), Córdoba: Ayuntamiento de Dos Torres y Diputación de Córdoba, pp. 51-84.

TIEMPO MOMIFICADO Y COQUETEEO CON LA MUERTE EN *LOS ABRAZOS ROTOS* DE PEDRO ALMODÓVAR. A PROPÓSITO DE LA CITA DE *VIAGGIO IN ITALIA* DE ROBERTO ROSSELLINI

MUMMIFIED TIME AND FLIRTING WITH DEATH IN PEDRO ALMODÓVAR'S *BROKEN EMBRACES*. ABOUT THE QUOTATION OF ROBERTO ROSSELLINI'S *VIAGGIO IN ITALIA*

Javier Herrera

Filmoteca Española

Resumen:

Desde nuestro punto de vista *Los Abrazos rotos* supone dentro de la trayectoria de Almodóvar una culminación provisional de todas las características que han definido la peculiaridad de su estilo posmoderno, una de las cuales, el robo de imágenes procedentes de otras películas y otros directores, se ha convertido casi en una obsesión. Dentro de ese proceder, en dicha película, adquiere especial relevancia una cita directa que realiza de una secuencia muy reveladora de *Viaggio in Italia* de Roberto Rossellini que le sirve a Almodóvar para plantear la relación amor-muerte de una forma muy original y así apropiarse para sí del concepto rosseliniano del cine como fluir de la vida y alejarse de la concepción del cine como versión de la realidad.

Palabras clave:

Los abrazos rotos; Roberto Rossellini; *Viaggio in Italia*; amor y muerte; imágenes robadas; cita filmica.

Key words:

Broken Embraces; Roberto Rossellini; *Viaggio in Italia*; love and death; stolen images; film quotation.

Abstract:

Broken Embraces can be considered a provisional culmination of all the characteristics that defined the peculiarity of Almodovar's postmodern style. One of these characteristics, which has become almost an obsession, is the theft of images from other films and directors. In this regard, a direct quotation he makes of Roberto Rossellini's *Viaggio in Italia* acquires special relevance. Almodóvar uses this reference in order to pose the love-death connection in a very original fashion while appropriating rosselinian concept of film as course of life and moving away from the idea of film as a version of reality.

1. La mirada del travestí y el robo de imágenes como fundamento del estilo almodovariano

Es en *Todo sobre mi madre* cuando Almodóvar consigue por fin un estilo personal y distinguible, plena y sólidamente posmoderno, en base no a la suma del sinnúmero de operaciones intertextuales de todo tipo que pueden detectarse en esa obra (Poyato, 2007) sino a través de las *imitación* de estilos y géneros que lleva a cabo (lo que hemos denominando “territorio del pastiche”¹) y, sobre todo, de la *transformación* de infinidad de imágenes “robadas” a otros directores, fruto de su experiencia como espectador “cinéfilo” por excelencia en la oscuridad de las salas de cine. Es lo que hemos llamado la “mirada travestida” que no es sino una consecuencia lógica de su identificación con el tipo socio-psico-sexual del *travestí*, manifestada tanto en la profusión de esos personajes en su obra como en operaciones retóricas, llamadas *travestimientos*, que se incluyen en la trama sin ningún tipo de miramientos. A través de esas presencias –en *Todo...*, se acentúa aún más que en las veces anteriores la importancia concedida al *travestí* como elemento perturbador a través de la figura de un *padre* llamado *Lola*– Almodóvar pretende introducir en la dualidad normativa masculino/femenino, y en los consiguientes patrones de mirada a ella asociados, un tercer elemento indefinible, amenazante y anormal, que puede ser asimilable a lo monstruoso porque produce “un colapso de la norma fálica” e interfiere “la operación de sutura del cine dominante” (Yarza, 1999: 206).

Además, es también en esta película donde la tendencia al “robo” se manifiesta igualmente de un modo más rotundo, literal y explícito: de un lado, el pase televisivo de *All about Eve* (*Eva al desnudo*, 1951) de Joseph L. Mankiewicz y de otro la escena del accidente de *Opening Night* (Noche de estreno, 1978) de John Cassavetes. Si en el primer caso asistimos a un claro ejemplo de “cita literal”, muy similar a la empleada en *Carne trémula* (1997) con *Ensayo de un crimen* (1955) de Buñuel, que nos sitúa en un contexto teatral y en un problema de

¹ Hemos desarrollado este concepto así como los de “imágenes robadas” y la “mirada travestida”, que nos parecen claves para entender el estilo almodovariano, en tres ensayos para otras tantas ediciones recopilatorias de textos acerca de Almodóvar. El único publicado hasta la fecha (Mellen Press) es el que aparece reseñado en la bibliografía (Herrera 2012). Los otros dos, uno editado por Marvin d’Lugo y Kathleen Vernon y el otro por Jorge González del Pozo, aparecerán publicados por Blackwell y la Michigan State University respectivamente.

vampirización entre grandes actrices, el segundo es un claro ejemplo de ese mirar travestido típicamente suyo, en el que conviene detenerse un poco para mostrar dicho proceder. En la obra de Cassavetes, Nancy, una joven de 17 años, espera la salida de su actriz favorita, Gena Rowlands, para pedirle un autógrafo; tras abrirse paso entre la multitud que hay a las puertas del teatro, logra llegar hasta la estrella, que se encuentra dentro del coche. Lluve torrencialmente. Nancy pegada a la ventanilla no para de lanzarle besos y decirle que la quiere pero cuando el coche de la actriz se pone en marcha, otro coche la atropella. En la película de Almodóvar, Esteban (Eloy Azorín), que tiene la misma edad que Nancy, hijo de Manuela (Cecilia Roth), tras esperar los dos bajo la lluvia la salida del teatro de su actriz favorita, Huma Rojo (Marisa Paredes), para que le firme un autógrafo, es atropellado por un coche; sin embargo (y he aquí el rasgo distintivo de Almodóvar), a pesar de las concordancias de la anécdota (admiración de dos jóvenes por una actriz y la petición del autógrafo a la salida del teatro), de la edad, la lluvia, la noche y el atropello, el manchego introduce dos variantes para camuflar el origen y hacer suyo el resultado. El mismo lo explica de la siguiente manera:

“En *Opening Night* la escena está rodada a la altura de los ojos... El fan que pide el autógrafo de Gena Rowlands se arrodilla ante ella y ella es muy directa, va hacia el coche y le habla... Pero en mi film, se trata de una madre y de su hijo que esperan la salida de los artistas y que, en esta especie de vacío de la espera, intercambian las palabras más importantes de su vida... La escena, pues, tiene otra significación... Pero en el film de Cassavetes la actriz que representa Gena Rowlands comprende lo que ha pasado, quiere saber lo que le ha sucedido a su admiradora. Yo preferí que el personaje de Marisa [se refiere al personaje Huma Rojo que interpreta Marisa Paredes] desapareciera sin saber lo que había ocurrido. Y para el accidente, puse la cámara en el lugar de los ojos de Esteban” (Strauss, 1999: 39. Traducción nuestra).

He aquí un caso típico de lo que Almodóvar llama “robo” pero que se trata realmente de un *travestimiento*² en toda regla porque, a pesar de que Almodóvar cambia el punto de vista de la cámara –lo que Poyato llama “la mirada del muriente” (2007: 92-95)–, añade un personaje más a la espera de la actriz famosa y esta no sabe nada del atropello; se trata de elementos circunstanciales que, por supuesto, Almodóvar aprovechará para sus fines pero que no trastocan el sentido de la secuencia original que no es otro que mostrar

² Recordemos que para Genette el travestimiento “se hace siempre sobre un (o varios) texto (s) singular (es), nunca sobre un género” (1989: 103).

cómo el azar puede en un instante truncar la vida de una persona haciéndole transitar, acaso en uno de los días más felices de su vida –acercarse a la actriz idolatrada–, desde el máximo de felicidad al fatalismo de la muerte; una idea, por otro lado, sumamente poética: la imposibilidad del disfrute pleno de la sublimidad del arte, que en su caso es recurrente pues la volveremos a encontrar en *Los abrazos rotos*.

Así pues, tendríamos que “lo almodovariano”, en lo que respecta al uso que hace del cine de otros directores, consistiría en crear una película diferente a partir de las películas de otros pero que mantendría con ellas un “diabólico” (para utilizar la terminología en su día usada por Umbral) (D’Lugo, 2005: 84) hilo conductor que las conectaría y al mismo tiempo las subvertiría, las desnaturalizaría e incluso las mezclaría entre sí; se trataría entonces de un estilo fundado en el *pastiche* como procedimiento imitativo y en el *travestimiento* como procedimiento de transformación: de igual modo que el travestí puede convertirse en muchos “otros” en cuanto a aspecto, es decir copiar, imitar su “imagen”, sin embargo no puede por mucho que quiera “ser” ese otro, teniendo que aceptar su personalidad dual y equívoca, que es lo que provoca una distorsión en el sistema binario masculino/femenino. Desde ese punto de vista, pues, “lo almodovariano” coincide con las tesis de Genette (146) cuando afirma –y es lo más característico, personal y original en Almodóvar– que en el *travestimiento* puede haber parte de *pastiche* pero nunca al contrario; y efectivamente en sus acusados procesos de transformación de imágenes de otros directores caben *pastiches* de todas clases en cuanto que se imitan los clichés, los estereotipos o las convenciones de género, estéticas o de lenguaje de películas concretas pero –y he ahí la singularidad– cuando se decide a imitar un estilo autorial (Warhol por ejemplo), un movimiento (como el neorrealismo) o una tendencia de moda (las películas de Lester), tal y como sucede en sus primeras películas, los travestimientos se reducen al máximo aunque aumenta el tono y las transformaciones operadas por la parodia. Dicho proceso, que es sintomático de la búsqueda de un estilo propio, es el que culmina en *Todo sobre mi madre* y no hace sino acentuarse, una vez logrado, en cada película posterior con un mayor grado de complejidad argumental, alarde de virtuosismo y referencias culturales.

Así, por ejemplo, en su siguiente película, *Hable con ella*, logrará fundirlos con especial maestría al integrar una pequeña película muda, *El amante menguante*, que remite a la clásica de Jack Arnold, *The Incredible Shrinking Man* (*El increíble hombre menguante*, 1957) pero que al mismo tiempo, según sus propias palabras, está inspirada en *Sunrise* (1927) de Murnau³; es decir por un lado hay una clara imitación de estilo (la estética y formato del cine mudo, la poética concreta de Murnau) y por otro ha transformado de forma lúdico-satírica (es decir parodia + travestimiento) el film de Arnold, que al ser integrado dentro de otra obra que a su vez contiene abundantes travestimientos de *Persona* (*Persona*, 1966) de Ingmar Bergman⁴, ha acentuado su valor prototípico como mirada travestida por antonomasia al introducirnos virtualmente en un “espacio de lo abyecto” (Yarza, 1999: 206) que el travestí convoca, un espacio que en esa película se resuelve de una manera ciertamente monstruosa: con la violación por parte del enfermero Benigno –no explicitada porque la película muda sirve de “tapadera” de la realidad vivida a diario en la habitación del hospital (Maurer, 2009: 142)– de una mujer en coma, Alicia, de la que está enamorado y a la que, al dejarle embarazada, le devuelve, paradójicamente, a la vida.

Con *La mala educación* se produce una vuelta de tuerca más en la complejidad narrativa del pastiche almodovariano al integrar, según el modelo clásico de la “construcción en abismo” metacinematográfica, dentro de la película el rodaje de otra película, titulada *La visita*. A pesar de que Almodóvar no resuelve bien la fusión entre las dos ficciones (habría que hablar más de *confusión*), sin embargo se produce un avance muy notable en lo que respecta a su mirada travestida y lo que tiene de irrupción del monstruo en el momento en que la película discurre por las convenciones del cine negro y los personajes perpetran acabar con Ignacio, y, tras asistir a una sesión de ese tipo de cine dentro de un festival especializado, les invade el sentimiento de culpa y ya, sin máscaras ni chantajes y condicionamientos, se entregan con desenfreno a su pasión amorosa

³ “De todos los films mudos que yo he visto antes de abordar *El amante menguante*, ha sido *Amanecer* el que se correspondía mejor con mis intenciones. Incluso la letra de los cartones, como si fuera una escritura manuscrita, me ha inspirado” (Almodóvar, 2006).

⁴ Esta relación ha sido sobre todo destacada por estudiosos franceses de su obra, concretamente Bremard, 2003, J-L.L, 2006 y Law, 2010.

y *voyeurística*⁵; en efecto, el travestimiento está aquí señalado tanto por la inversión de los convencionalismos respecto a la pareja convencional de amantes (se trata de homosexuales) como por la condición de travestí del personaje de Ignacio y de las actuaciones de su hermano Angel interpretándolo, presencias que, cada vez que aparecen, alteran en un sentido transgresor la normalidad del relato, llevándolo al terreno más almodovariano por excelencia.

Desde el punto de vista de la mirada travestida, *Volver* –como el propio título indica– supone un aparente retroceso porque no hay travestimientos explícitos y el monstruo ha sido sustituido por un fantasma; por otro lado, aunque se produce un retorno a las fuentes primigenias de la poética neorrealista, su tendencia al pastiche, esta vez de películas de fantasmas, está más contenida e incluso la cita explícita de *Bellissima* (Bellísima, 1951) de Luchino Visconti, sirve para reforzar la condición maternal por excelencia del personaje de Penélope Cruz relacionándola con la gran Anna Magnani. Por otro lado, se percibe de una forma cada vez más patente el deseo de organizar el relato de una forma cada vez más equívoca entre, por una parte, la tradición productora de imágenes, puramente cinefílica, y la realidad, una realidad cada vez más artificialmente creada a imagen y semejanza de esos modelos ficticios y más alejados de la realidad objetiva. Desde esa óptica, al menos, tenemos una novedad importante para el discurso que nos ocupa pues supone el primer enfrentamiento de la mirada travestida con uno de los dos polos vitales de esa realidad hasta ahora enmascarada: nos referimos a la muerte. En efecto, es la primera película en la que se explicita el miedo personal que tiene Almodóvar a la muerte mediante “una cierta reflexión sobre su inevitabilidad y la necesidad de su aceptación” (Alarcón, 2006: 58); pero casi diríamos más: se trataría de la constatación racional de la imposibilidad de la vida después de la muerte, salvo que la imagen –“el cine nos sobrevive”, llega a decir en una ocasión (Sardá, 2009: 47)– pudiera ejercer ilusoriamente esa función y resucitarnos.

⁵ Recordemos que Berenguer graba con su cámara de vídeo el rostro de Angel mientras están follando en un intento por perpetuar lo más posible esos instantes de máximo placer; esa actitud “prolongadora” del medio reproductor lo tendremos también en *Los abrazos rotos* cuando Mateo capta con su cámara reflex el instante de máxima felicidad con Lena acoplados en el sofá tras haber visto en televisión el pase de *Te querré siempre*.

2. Y en el principio fue la fotografía

Consolidada plenamente la mirada travestida con el mínimo arsenal de procesos transformadores pero con el máximo de autorreferencias –de citas, de parodias, de recurrencias– y aceptando la posibilidad de la extinción implícita en el monstruo, con *Los abrazos rotos* realiza una suerte de intento de síntesis de todos los contrarios anteriormente citados comenzando por una de sus más socorridas obsesiones artísticas: fusionar el melodrama con el *noir*, que es al mismo tiempo una de las características fundamentales de la mirada del travestí. De otro lado, también es perceptible otra característica de esa mirada como es el actuar al mismo tiempo como espectador y como director y representarse en esa dualidad a través de personajes interpuestos que hacen sus veces: ya sea los que ven películas en el cine o en pases televisivos o bien sus *alter ego*⁶, el último de los cuales, Mateo Blanco/Harry Caine (Lluís Homar), es un continuador de la estela de Pablo Quintero (Eusebio Poncela) en *La ley del deseo* (1986), de Máximo Espejo (Francisco Rabal) en *Atame* (1989) y de Enrique Goded (Fele Martínez) en *La mala educación* (2004), y aún al mismo tiempo, además de ese natural interés cinefílico, las otras dos facetas más importantes de la creación cinematográfica: la de director y la de guionista; no obstante, Almodóvar precisa que en todos ellos “hay un reflejo mío, pero en ninguno hay demasiados datos biográficos” (Heredero-Reviriego, 2009: 8).

Un matiz que se añade a lo ya dicho es la precisión de que todas las referencias que lleva a cabo del cine de otros las hace en tanto que espectador y no como realizador, lo cual nos demuestra hasta qué punto los espectadores que aparecen en sus películas viendo películas no son sino interposiciones o proyecciones de sí mismo en la pantalla: “el cine –afirma– es una experiencia muy personal y yo siempre he querido recordar lo que yo sentía cuando descubrí esos films” (Ciment-Rouyer, 2009: 11). No es extraño, en consecuencia, que *Los abrazos rotos* haya sido considerada por más de un observador autorizado (Grenier, 2010; Kinder, 2010) como un equivalente respecto a la carrera de Almodóvar de lo que significó *8 1/2* (8 y medio, 1963) respecto a la de Fellini (Metz, 1972: 7) pues no se trata sólo de que haya una referencia a la mítica película ni de la admiración siempre reconocida que profesa al director italiano,

⁶ Sobre el tema de las duplicidades, dualidades, desdoblamientos, etc. remito a Herrera 2012.

sino de que en ella también hay una reflexión sobre su oficio a través de una mirada retrospectiva hacia todo lo que de cine hay dentro de su obra anterior. Se trata, pues, de una obra síntesis que refleja más que ninguna otra su pasión cinéfila y su mundo personal como hilvanador de imágenes, unas imágenes que son tan reales para él como la misma realidad, “como si las imágenes de las ficciones sólo pudieran llenarse de ficciones para decir las realidades” (Seguin, 2009: 180). Pero, aparte esa función de síntesis, *Los abrazos rotos* tiene un aspecto, nada original por cierto, pero que le dota, por su carácter autobiográfico, de una apreciable singularidad: la importancia que se le concede a la fotografía no sólo como imagen generadora de la ficción sino como prolongación de la vida en el recuerdo, como conformadora de la memoria, como momificación del tiempo. En relación con la génesis de la película, el propio director ha repetido que la primera idea, la primera línea de su historia, es real: “...fue una foto que hice hace nueve años en Lanzarote y de la oscuridad en la que yo vivía en ese momento. De ahí viene también lo del director ciego” (Herederro-Reviriego, 2009: 10), una oscuridad que tiene que ver con la muerte –con la de su madre, acaecida en 1999– y con la aparición de los primeros síntomas de una enfermedad (unas terribles migrañas) aún no curada; la foto –fortuita, podríamos hablar de “foto encontrada”– de una playa y el descubrimiento en una esquina, casi imperceptible, de una pareja abrazada, fundida en un solo cuerpo; una foto que Mateo Blanco en la ficción también toma y que se integrará como un elemento más de su huída-refugio junto a Lena en Lanzarote, una isla (no lo olvidemos) de origen volcánico y lugar histórico de destierro, refugio y de exilio forzado.

Es decir, ya en el primer acercamiento a la ficción se parte de unas realidades vividas que la foto consagra, para después, según él mismo confiesa, comenzar el proceso de invención: la historia de esa pareja real y viva pero ausente, muerta pero existente, y en esa isla, en aquél momento: “La segunda línea me la tengo que inventar, y ese es el juego que me atrae, porque primero debo descubrirla, y no la quiero descubrir en la realidad. Prefiero descubrirla en la imaginación” (Herederro-Reviriego, 2009: 10). Hay, pues, toda una poética sobre el azar en un sentido surrealista muy ligada a la teoría (desde Benjamin a Barthes, desde Sontag a Dubois, desde Freund a Debray) sobre la fotografía como *punctum* indicador de la muerte, es decir como realidad congelada, de “lo

que ha sido” y estuvo allí delante del objetivo de la cámara en aquel preciso instante; es por ello que *ab initio* la película surge de una experiencia personal de su vida real en un momento en que el paisaje volcánico, negro, de la isla concuerda con su estado anímico igualmente oscuro y que la foto al cabo del tiempo se encarga de actualizar: “Las fotos captan cosas que el ojo no ve a primera vista. Las fotos adquieren una densidad y expresividad que multiplican con mucho la emoción y la realidad del momento en que se hizo” (Sardá, 2009: 47); es decir, partimos de la imagen fotográfica, que es detención del tiempo, oscuridad y muerte pero mágica revelación de lo invisible –imposible no recordar aquí la alusión al planteamiento de *Blow-up* de Antonioni– y en un estado de ceguera, por supuesto metafórica, de olvido de lo visible, que representa Harry Caine (Lluís Homar) en la trama, hay que inventar la historia de esa pareja de amantes con el solo concurso de la imaginación; lo que sucede es que el imaginario de Almodóvar está poblado casi en exclusiva de esas imágenes reminiscentes o anamnésicas procedentes de otras películas que “salen como un elemento dramático del guión, casi como un personaje del que me sirvo” (Heredero-Reviriego, 2009: 10). Para Almodóvar entonces inventar la historia en base a su imaginación, inspirada en el cine, supone siempre, pero aún más en *Los abrazos rotos*, pasar de la muerte a la vida, de la oscuridad a la luz, pero a una luz interior que sirve para iluminarle en el momento de encajar los diferentes elementos del *puzzle* fílmico en una historia propia: hacer una película en base a otras películas, hacer cine sobre cine.

Pero el travestí tiene también una pulsión voyeurística innegable que se manifiesta en la abundancia en casi todas sus películas de fotos pegadas en la pared o reproducidas en revistas, de ojos, de cerraduras, de objetivos, pues la cámara se torna ojo corporal como medio para conquistar la realidad pero también como medio para que el travestí sea visto en su otra identidad, la interior, que ahora, en el decurso temporal del film, se externaliza. No es casualidad por lo tanto que *Peeping Tom* (El fotógrafo del pánico, 1960) sea su película más socorrida en este sentido: desde *Kika* hasta *Los abrazos rotos* pasando por *La mala educación* subsiste esa obsesión por eternizar el instante fugitivo (que aquí representa Ernesto Jr., con su *making-off*, presencia constante del falo paterno), en matar simbólicamente al objeto amado: “El ojo del fotógrafo siempre está como redoblando las imágenes [se refiere a *Kika*],

desdoblado los sentidos” (Seguin, 2009: 194), pero es una muerte que es vida puesto que subsiste en imagen, aunque sólo pueda ser percibida mediante el tacto, como en ese momento culminante en que Harry Caine toca la pantalla del televisor “recordando” en tanto que “vivido/visto” ese último beso que dio a la amada antes de morir fatalmente. Y es que si el cine es el territorio del doble, la fotografía propicia ese continuo desdoblarse de todos los elementos puestos en liza por el director y coadyuva a su transformación mediante el ojo travestido en cámara: de lo uno en lo otro, de lo fijo en lo móvil, de lo masculino en lo femenino, del tiempo en el espacio, etc., pero todo en su caso con su correspondiente viceversa o “tanto monta”; es ni más ni menos que el privilegio (o la tortura) de ser un “ser doble” asumiendo los problemas de identidad sexual que ello comporta.

3. De la fotografía al molde vivo... calcinado

Pero, para que *Los abrazos rotos*, sea fusión de fusiones, y sobre todo reflexión sobre el tiempo momificado, sobre la muerte, hace falta que el azar se ficcionalice doblemente, es decir, que no sea fruto de un azar real como en la foto –fijación muerta al fin y al cabo– sino que esa misma realidad se torne cine –movimiento, simulacro de vida– como consecuencia igualmente de la intervención del azar en su discurrir como doble de la vida representada. Y ahí es donde interviene el recurso a la secuencia de *Viaggio in Italia (Te querré siempre, 1953)* de Roberto Rossellini, respecto de la cual sabemos fue fruto del azar, pues Rossellini no tenía previsto, según cuentan las fuentes (Guarner 1972; Rossellini 2005; Quintana 1995; Hovald 1962), que en el momento de la filmación se estuviera sacando un molde de la pareja de amantes calcinados por la lava del Vesubio, por eso la elección de Almodóvar es distinta por partida doble a las citas textuales de otras películas realizadas anteriormente (como en la relación *All about Eve-Todo sobre mi madre* o *Ensayo de un crimen-Carne trémula*), ya que tiene en cuenta incluso –lo que es raro– las condiciones originales de rodaje del documento fílmico original (incluida su faceta estrictamente documental) aparte, claro está, las referencias, en este caso efectivas y profundas, al momento culminante de la trama argumental de la “película-marco” (Bowie, 2005) con la cual establece una complicidad

manifiesta y coherente con el planteamiento del arranque fotográfico –momificación del tiempo– y que lleva a la película, en el fondo, a ser una reflexión sobre la muerte, sobre la imposibilidad del arte –en este caso la fotografía y el cine– de expresar la verdad de la vida.

Lo primero que destaca Almodóvar es su condición de *película-faro*, es decir, iluminadora, incluso para la “nouvelle vague”, por su transparencia, por estar rodada en exteriores y con pocos artificios (Ciment-Rouyer, 2009: 11), pero, sobre todo, por su planteamiento nada apriorístico acerca de la verdad en el cine en relación con la realidad pues en ella se desarrolla la idea de que el cine “no puede partir de una verdad anterior, prescrita en el guión, sino de una verdad revelada” (Quintana, 1997: 161) y la realidad es “vista como un mundo objetivo, preexistente que actúa en la conciencia de los personajes” (ibid., 162), y el mundo exterior “existe de una forma independiente a la ficción, pero puede afectar profundamente al interior de unos personajes ficticios sumidos en una profunda crisis existencial” (ibid.).

En efecto, la secuencia escogida, cuando la pareja formada por Katherine y Alex (Ingrid Bergman y George Sanders) visita las ruinas de Pompeya, es paradigmática de esa iluminación que proyecta sobre el resto del film de Rossellini y sobre el de Almodóvar, pues en éste forma parte como un personaje más de la trama y además está colocada, no al principio como en los casos antes citados, en el quicio, en el eje argumental de su película: en el recuerdo más doloroso de Mateo Blanco, el de la felicidad que precede a la tragedia y que inmortaliza en una autofoto como si presintiera que ese momento no volvería más. En ese instante de vida, contemplando la película en un pase televisivo, Lena, al ver la turbación de Katherine-Ingrid Bergman tras ver ella a su vez los cuerpos calcinados de los amantes, se identifica con ella y siente lo mismo que ella: le gustaría morir así y ser “modelada” como esa pareja pompeyana para la eternidad, pero intuye que ese no será su caso, que tendrá que conformarse con la inmortalidad que le proporcionan las sombras en la pantalla o las imágenes grabadas por el sol en el papel fotográfico.

En torno a esta identificación Lena-Katherine y el abrazo eternizado, Almodóvar teje una sutil urdimbre de otras identificaciones que es lo que le otorga a *Los abrazos rotos* una especial significación dentro de la estética almodovariana y

sus planteamientos metacinematográficos, muy alejados ya por fortuna de “esa ligereza con la que el realizador recoge restos de una tradición audiovisual cualquiera y los coloca unos junto a otros, despreocupándose a continuación de los nexos que los unen” (Sánchez Biosca, 1995: 61). Así, por ejemplo, la profunda relación metafórica que se establece entre Pompeya y Lanzarote debido a su común carácter volcánico y que tanto en un caso como en otro condicionan “geológicamente” a las parejas implicadas, puros volcanes a punto de estallar –los Joyce por su propia abulia existencial y Lena-Mateo por la persecución a que les somete Ernesto Martel. Pero junto a la geología hay también una “geografía”, unas islas a las que se viaja, so pretexto de un turismo ficticio, para huir en ambos casos y desembocar en un descubrimiento personal que consolida milagrosamente la relación o la destruye: si en un caso se viaja al pasado y ese pasado se muestra inquieta y atrozmente benéfico, en el otro se viaja fatalmente hacia el olvido que unas fotografías (más que abrazos) rotas no pueden rescatar de un tiempo que Mateo –ya Harry Caine– quiere dejar para siempre encerradas en ese cajón cuya cerradura sólo podrá ser abierta por su hijo no declarado, su lazarillo.

Es por eso que no tiene nada de extraño que, como el mismo Almodóvar reconoció, uno de los protagonistas de *Los abrazos rotos* sea “la propia construcción del relato” (Heredero-Reviriego, 2009: 7) pues se tiene la impresión de que esta vez sí que hay un arquitecto que ensambla mejor que antes todos los elementos heterogéneos puestos en liza y que el puzzle o la coctelera están manejados con brío y sentido del ritmo. Y ello se debe en mi opinión a que el “faro” cumple una doble función: iluminadora por un lado y falocrática por otro, pudiéndose decir respecto a lo primero que “una ficción del pasado irrumpe en el interior de una ficción del presente, a la que trata de legitimar culturalmente y a la que sirve como espejo. La ficción se mira en la ficción. El cine se mira en el cine” (Heredero, 2009: 47) y respecto a lo segundo que la parte masculina de la mirada travestida (al menos en esta película) sale triunfante debido a que por lo menos una de sus manifestaciones, los papeles-personajes masculinos (salvo algún desliz) mantienen un cierto equilibrio con los papeles-personajes femeninos, con lo que la transgresión implícita en su mirada está más amortiguada que nunca; lo que equivale a decir en su caso que Almodóvar en la medida que madura retorna al clasicismo y se reconoce entre

sus maestros: así Rossellini no podía ser menos que Visconti, Fellini y Antonioni; al menos con él ha descubierto el milagro de que el cine no tiene nada que ver con la realidad sino que es pura y simplemente revelación del fluir de la vida, y como tal también de la muerte, a la que ya se atreve a mirar directamente a la cara y hasta coquetear con ella.

Referencias bibliográficas

- ALARCON, Tonio L., (2006). “Pedro Almodóvar: cine provocación”. *Dirigido por...*, nº 355, pp. 40-59.
- ALMODOVAR, Pedro. (2006). *Almodovar Exhibition*. Paris: Cinemathèque Française; Madrid: El Deseo, 2006. Fascículo VII. *La vie spectacle*.
- BARTHES, Roland, (1982). *La cámara lúcida*. Barcelona: Gustavo Gili.
- BREMARD, Benedicte, (2003). *Le cinéma de Pedro Almodóvar: tissages et métissages*. Paris: Difussion ANRT.
- CIMENT, Michel et Philippe Rouyer, (2009) “Etreintes brisées. Mirage de la vie”. *Positif*, nº 579, pp. 9-13
- D’LUGO, Marvin, (2005). “Genealogía de las “sórdidas comedias Neosurrealistas almodovarianas”. En: Zurian, Fran y Carmen Vázquez Varela, (eds.). *Almodóvar: el cine como pasión*. Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, pp. 81-91.
- FERNANDEZ-SANTOS, Elsa, (2009). “Historia de un abrazo”. *El País Semanal*, 8 marzo, pp. 54-58.
- GENETTE, Gérard, (1989). *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Madrid: Taurus.
- GRENIER, Pascal, (2010). “Etreintes brisées. Je me fais mon cinema”. *Séquences*, nº 264, janvier-février, pp. 42-43.
- GUARNER, José Luis (1972). *Roberto Rossellini*. Madrid: Fundamentos.
- HEREDERO, Carlos F. y Carlos Reviriego, (2009) “Entrevista Pedro Almodóvar. El cine protector”. *Cahiers du Cinéma España*, nº 21, pp. 6-13.
- HERRERA, Javier, (2012). “El cine dentro del cine en la obra de Pedro Almodóvar: pasión cinéfila y tradición barroca”. En: MATZ, Maria and Carole Salmon (ed.), *How the Films of Pedro Almodovar Draw Upon and Influence Spanish Society: Bilingual Essays on His Cinema*. New York: Mellen Press, pp. 67-85.
- HOVALD, Patrice, (1962). *El neorrealismo y sus creadores*. Madrid: Rialp.
- J.-L.L., (2009). Almodovar et la cinéphile: du décalquage au palimpseste. <http://www.cineclubdecaen.com/realisat/almodovar/>. Consultado 10.2.2011
- KINDER, Marsha, (2010). “Restoring Broken Embraces. On cinema’s resilience, intertextuality, and father-son relations in “Almodovar 8”. *Film Quarterly*, vol. 63, nº 3, pp. 28-34.
- LAW, Clementine, (2010). *La intertextualidad en el cine de Pedro Almodóvar*. [Trabajo de Licenciatura] Clermont-Ferrand: Université Blaise Pascal.

- MAURER QUEIPO, Isabel, (2008). “La estética de lo híbrido en *Hable con ella* de Pedro Almodóvar”. En: FEENSTRA, Pietsie y Hub. Hermans (eds), *Miradas sobre pasado y presente en el cine español (1990-2005)*. Amsterdam-New York: Rodopi.
- METZ, Christian, (1998). *Filme(s) en el film. El intexto fímico*. Valencia: Ediciones Episteme.
- PEREZ BOWIE, José Antonio, (2005). “El cine en, desde y sobre el cine: metaficción, reflexividad e intertextualidad en la pantalla”. *Anthropos*, nº 208, pp. 122-137.
- POYATO, Pedro, (2007). *Todo sobre mi madre*. Valencia: Nau Llibres; Barcelona: Octaedro.
- SARDÁ, Juan, (2009). [El regreso de Almodóvar. Entrevista]. *El Cultural*, 13 marzo, pp. 44-47.
- QUINTANA, Angel, (1995). *Roberto Rossellini*. Madrid: Cátedra.
- QUINTANA, Angel, (1997). *El cine italiano, 1942-1961*. Del neorrealismo a la modernidad. Barcelona: Paidós.
- ROSSELLINI, Roberto (2005). *Roberto Rossellini. La herencia de un maestro*. Valencia: IVAC. La Filmoteca; Barcelona: Filmoteca de Catalunya; Madrid: Filmoteca Española.
- SANCHEZ-BIOSCA, Vicente, (1995). *Una cultura de la fragmentación: pastiche, relato y cuerpo en el cine y la televisión*. Valencia: Filmoteca Generalitat Valenciana.
- SEGUIN, Jean-Claude, (2009). *Pedro Almodóvar o la deriva de los cuerpos*. Murcia: Tres Fronteras Ediciones.
- STRAUSS, Frederic, (1999). “A coeur ouvert. Entretien avec Pedro Almodovar”. *Cahiers du Cinéma*, nº 535, pp. 36-40.
- YARZA, Alejandro (1999). “Estudios cinematográficos. «La herida al aire : travestismo y ansiedad cultural en el cine de Pedro Almodóvar””. En: DEL PINO, José María, Francisco La Rubia Prado (eds.), *El hispanismo en los Estados Unidos. Discursos críticos-Prácticas textuales*. Madrid: Visor.

**ENTRE EL COLLAGE Y EL BRICOLAJE. UNA CIERTA MIRADA HACIA
EL DESPRECIO DE GODARD EN LOS ABRAZOS ROTOS DE
ALMODÓVAR**

**BETWEEN COLLAGE AND BRICOLAGE. A CERTAIN LOOK TO THE
CONTEMPT OF GODARD IN BROKEN EMBRACES OF ALMODÓVAR**

Agustín Gómez Gómez

Universidad de Málaga
aggomez@uma.es

Resumen:

En *Los abrazos rotos*, Almodóvar construye un relato a partir de otros relatos. Lo hará de dos formas. Por una parte muestra -lo que denominamos collage- un conjunto de obras pictóricas y cinematográficas principalmente. Por otra construye unas relaciones más ocultas, menos visibles, que englobamos dentro de la definición de *bricolage* de Levi-Strauss. Esta última forma nos conduce a *El desprecio* (*Le mépris*, 1963) de Godard, que es la que utiliza para narrar la relación entre Martel y Lena.

Palabras clave:

Almodóvar; collage; bricolaje; posmodernidad; Godard; *Le mépris*.

Key words:

Almodóvar; collage; *bricolage*; postmodernism; Godard; *Le mépris*.

Abstract:

Almodóvar constructs a story from other stories in *Los abrazos rotos* (*Broken Embraces*). He will do it in two ways. On the one hand, he develops a evident visualization, what we call “collage”, which brings into play mainly pictorial and cinematographic works. On the other hand, he builds a more hidden visualization, that we include within the definition of “bricolage” of Levi-Strauss. This latter form leads us to Godard’s *Contempt* (*Le mépris*, 1963), which is that he uses to narrate the relationship between Martel and Lena.

El actual Almodóvar es un director que navega por el rumbo que la posmodernidad ha venido construyendo desde los años 90. Del cine visceral marcado por el fin del franquismo que representaron sus primeras películas, ha pasado a otro marcado por el fin de los grandes relatos, a los que, por cierto, tiene tanto aprecio y debe tanto. Sin querer entrar en los diferentes análisis que sobre la periodización de su obra se han realizado, sí queremos incidir en su inmersión en un cine que podríamos englobar, en muchos aspectos, dentro de una tendencia posmoderna tanto en lo formal como en lo temático: fragmentación del relato, inserción de relatos dentro de la narrativa, duplicidad de textos, simultaneidad de relatos, transparencia y opacidad, intertextualidad y despliegue de citas y alusiones a otras manifestaciones artísticas, puestas en abismo, reflexividad cinematográfica, etc.

Los abrazos rotos representa dentro de su producción cinematográfica uno de los mejores ejemplos de esta forma de mostrarse posmoderno. La referencia a sí mismo, aunque la habíamos visto en otras películas, se hace más evidente a través de *Chicas y maletas* con *Mujeres al borde de un ataque de nervios*, y crea todavía un juego de derivación del relato a través de la *Concejala antropófaga*, de manera que aun siendo independientes, el corto le permite lo que no puede, o no se permite, contar en el largo, manierismo que no tenía parangón en su filmografía.

Igualmente posmoderna es la construcción en collage. Las incesantes citas intertextuales es algo que caracteriza a las obras que se engloban dentro de estas coordenadas formales y estéticas. Almodóvar en esto es un maestro. De una u otra manera todas sus obras están adobadas por esta forma de organizar el relato. Aquí nos vamos a detener en dos de los niveles en los que estructura *Los abrazos rotos*, uno que se hace explícito a través de citas que funciona como un collage, y otro implícito, de los que nos detendremos en las referencias a *Le mépris* (*El desprecio*, 1963) de Godard, que utilizará para la construcción de la relación entre Martel y Lena, que englobamos dentro del *bricolage*, según la terminología de Claude Levi-Strauss.

1. El collage

Recordemos que el collage es una técnica que consiste en construir una obra a partir de fragmentos preexistentes de otras obras, no necesariamente artísticas ni del mismo género, que integrados producen otra obra original. Esa reutilización de materiales de toda índole se hacen visibles y no imponen una jerarquía entre sí, pues interesa sobre todo evidenciar una multiplicidad de voces (Grupo μ , 1978). Esta polifonía en la utilización de los materiales ha tenido como principal valedor a la pintura, aunque no ha sido la única. En las artes audiovisuales el comportamiento del collage es diferente por razones obvias. En el estricto sentido del término, un collage audiovisual sólo lo encontraríamos en algunas formas de experimentación, como las de Nam June Paik en las que las pantallas de televisión son un elemento más en la instalación; o desde otro punto de vista en prácticas de *found footage* en las que la apropiación de diferentes materiales aportan un sentido de collage. Sin embargo, también se alude al termino collage cinematográfico para referirse a un tipo de obra en la que se dan cita voces o imágenes de diferente procedencia como forma narrativa. Entre otras cosas esto supone una diálogo con esos fragmentos o cuanto menos una conexión paradigmática con los mismos. Desde estas posiciones se ha llegado al collage visual, que en lo cinematográfico es una forma de aunar singularidades al servicio de la unidad, incluso, llegando más lejos como encontramos en muchas ocasiones en Godard, sería una manera de confrontar una miscelánea de pensamientos, citas, reflexiones y obras de todo tipo (Font, 2008). Jacques Aumont añade sobre el collage que no pretende capturar un momento sino varios, y esos instantes múltiples se concentran en el interior de una misma y única imagen, lo que además implica un proceso netamente intelectual, que deja a la obra resultante como “aplastada por la metáfora” (Aumont, 1997: 71-72). La idea de la metáfora puede ser muy acertada, pues el espectador reconoce aquello externo en el interior del relato y le conduce inexorablemente a construir una relación de analogía o semejanza.

La filmografía de Almodóvar está repleta del encuentro de otras obras. Pero él las toma y las (re)construye. Esto nos lleva a un modo de intertextualidad cuya recurrencia produce un modo de mosaico de citas que lo convierten en un collage visual. Insistimos que la idea de hacerlo presente, enunciarlo con todo

lujo de detalles, es lo que lo torna en collage. Este sería un primer nivel en el que trabaja. Almodóvar proclama de manera evidente las referencias de los directores y obras sobre los que se sustenta la suya. En *Los abrazos rotos* recurre de forma explícita a un encuentro de imágenes heterogéneas. En la casa de Ernesto Martel (José Luis Gómez) se dan cita obras de Andy Warhol, Julio Romero de Torres, Henri Matisse, Juan de Espinosa, Robert Motherwell, y en otros espacios encontramos a Francesco Clemente o Enzo Mari entre otros. La explicación se encuentra oculta en el obituario que aparece en el periódico en el que se resalta de él su papel como coleccionista de arte contemporáneo, además



de Patrono del Museo Reina Sofía y de la Fundación Juan March [foto 1]. En algunos casos las obras están ampliadas [foto2], como el bodegón de Espinosa, *Manzanas*, cuyo tamaño real es de 21 x 36 cm, que preside el comedor de su casa, mientras que otras permanecen casi ocultas como la obra *Mujer con pistola* (1925) de Julio Romero de Torres que únicamente se ve en un breve instante y de forma fragmentada, o el *Desnudo azul. Recuerdo de Biskraj*



(1906) de Henri Matisse que se encuentra bajo unas escaleras [foto 3]. Tanto aquellas que llenan la pantalla como las que sólo asoman constituyen un complejo heterogéneo de presencias al servicio de la unidad que construyen.



Estas citas intertextuales, que corren en paralelo con la construcción de los personajes, son piezas del collage pictórico que se suma al collage cinematográfico. La abundancia de referencias hace que la película se espese en un juego barroco en el que el espectador atrapa sin dificultad las obras expuestas, y las más “ocultas” quedan para una segunda lectura, que suele redundar en la primera. El ejemplo de *Mujer con pistola* de Romero de Torres es significativo [fotos 4 y 5]. En una primera visualización apenas si se percibe.



Hay que recurrir a procedimientos de parar la imagen para poder comprobar qué es lo que hay en esa pared (que además queda parcialmente oculto por una columna), y cuando lo descubrimos observamos que simplemente refuerza las muchas pistolas y cuchillos que hemos visto en otros cuadros, ahora sí, claramente en otras estancias de la casa de Martel. Aunque también se podría recurrir a una dialéctica pintura-cine, la primera como forma sofisticada propia del mundo culto de Enrique Martel, y el cine como arte de una cultura popular que representa Mateo/Harry (Lluís Homar). Formalmente pertenecen a un mismo discurso de marcas enunciativas en forma de collage que deviene en

estética posmoderna. Es decir, no son solo marcas cargadas de significación, sino que además son una forma de materializar la narración.

Almodóvar recurre a la cita de obras, que guardan una relación directa con el desarrollo del film que vemos, mientras visualmente configura simple y llanamente un mosaico. Significativo es el momento en el que Harry Caine y Diego (Tamar Novas) se disponen a ver una película. El primero le dice que quiere ver *Ascensor para el cadalso* (1957) de Louis Malle. Mientras busca la película en una estantería va citando algunas obras y directores que encuentra entre su videoteca:

- Busca *Ascensor para el cadalso* de Louis Malle –le dice Harry Caine.
- Fritz Lang, Jules Dassin, Nicolas Ray –va recitando Diego.
- Busca en la parte de arriba.
- *Fanny y Alexander*, Fellini *Ocho y medio*, *Obsesión*, *Ascensor para el cadalso*. Aquí la tengo. Yo no la he visto.

La referencia a cinco directores, más dos películas de Douglas Sirk e Ingmar Bergman no deja de ser una de las formas habituales de Pedro Almodóvar de dar a conocer algunas de las obras a las que muestra dependencia. En todos estos casos las películas son citadas de manera explícita, lo que hace que su visualización contribuya en la edificación de un collage cinematográfico. Además, en la construcción de *Los abrazos rotos* se ven paralelismos con esos filmes citados. Baste recordar que en la película de Malle hay un triángulo amoroso igual que en *Los abrazos rotos*; en *Obsesión* (1954) de Douglas Sirk uno de los personajes se queda ciego (Jane Wyman) igual que Harry Caine en *Los abrazos rotos*; en *Ocho y medio* (1963) vemos a un director en el proceso de construcción de una película; y en *Fanny y Alexander* (1982) de Ingmar Bergman se ponen en juego las pasiones humanas con un conjunto de relaciones intertextuales entre cine, pintura, teatro y literatura muy del gusto almodovariano. Además, en el caso de Bergman, nos lleva a otra de las películas del sueco, concretamente a *Persona* (1966) con la que comparte elementos formales evidentes, como el comienzo y final con el niño que palpa la pantalla, pero también con el hecho de la pérdida, en esta caso voluntaria, de la voz (frente a la vista de Mateo en *Los abrazos rotos*) de la actriz Elisabet Vogler, de duplicidades presentes en ambas (Elisabet y Alma terminan fusionándose igual que Mateo Blanco y Harry Caine) o las confesiones (Alma a Elisabet, Judit a Harry).

En otro momento se citará *Peeping Tom* (1960) de Michael Powell y veremos un fragmento de *Viaggio in Italia* (1954) de Roberto Rossellini. Con todas las diferencias y distancias entre las dos películas, Almodóvar toma de la de Rossellini la descomposición de una pareja, lo que ocurre entre Lena (Penélope Cruz) y Enrique Martel; mientras que en la de Powell hay un mirón afectado por una patología construida a partir de la figura paterna, lo mismo que en la de Almodóvar en el hijo de Martel, el personaje de Ray X (Rubén Ochandiano) o una mujer ciega que posee una extraordinaria sensibilidad que nos aproxima al personaje de Harry Caine.

Hay otras alusiones al collage de diferente manera, por ejemplo a través de las fotos rotas, que aunque se hayan borrado con su fragmentación el contenido, su persistencia en pequeños trozos componen un índice de lo que contenían, ahora solo visible como una sinfonía de colores en forma de collage. También los títulos de crédito se configuran como un collage audiovisual. Éstos están realizados con las imágenes de la cámara de video de control para ver la tomas que se ruedan y que se suelen descartar, pero Almodóvar las incorpora como si de un autoapropiación se tratara. Es una suma de material que se incorpora al de *Mujeres al borde de un ataque de nervios* a través de *Chicas y maletas*.

Los abrazos rotos queda por tanto construido como un collage que facilita el concurso de formas diferentes, que genera un encuentro entre elementos diversos con los que se relaciona y establece una relación. Con este proceder en collage consigue fundamentalmente tres cosas: construye una determinada poética visual, es una forma de materializar la narración y a través de las citas deja abierto un campo especulativo de relaciones. No hay que olvidar que se trata del encuentro con singularidades fuertes en las que no se penetra más que de forma epidérmica, lo justo para considerarlas a partir de su cita, de su visualización dentro del collage. Almodóvar no reflexiona sobre la pintura Barroca, ni sobre la obra de Andy Warhol, menos aún sobre la de Julio Romero de Torres, ni siquiera sobre la de Robert Motherwell, sino que la desnaturaliza porque al integrarlas en la poética visual que construye queda fuera la reflexión sobre el material que maneja.

2. El *bricolage*

Además de la forma de collage, Almodóvar actúa como un *bricoleur* que está al acecho de mensajes pretransmitidos que colecciona, según definición de Levi-Strauss para este concepto (1964: 40). Como el *bricoleur* trabaja de forma retrospectiva, volviéndose hacia un conjunto ya constituido de obras heteróclitas a las que interrogará para saber qué le puede aportar cada una de ellas (Levi-Strauss, 1964: 38). El resultado será, o debe ser, una obra que vagamente recuerda a la “colección de residuos” empleados, o si se prefiere, opera a fuerza de analogía y paralelos. Por señalar una diferencia entre el collage y el bricolaje, en el primero la materia prima empleada queda a la vista, es signo de cuya procedencia somos partícipes para construir una forma nueva, mientras que el bricolaje queda oculta –“escombros indefinibles” los llamará Levi-Strauss–, son parte de un relato anterior aprovechable para “participar útilmente en la formación de un ser de una nueva clase” (Levi-Strauss, 1964: 41), en este caso en una obra nueva con pleno sentido propio.

En *Los abrazos rotos*, y esto es extensible a buena parte de su filmografía, Almodóvar muestra varios de los fragmentos empleados para que ofrezca una homología definible. Como en el ejemplo del caleidoscopio que utiliza Levi-Strauss en el que los trozos de cristal mantienen la talla, vivacidad del color y transparencia, en el director manchego reconocemos, él mismo se adelanta a proclamar, que parte de sus “trozos” provienen de *Peeping Tom* o de *Te querré siempre*, como antes hemos señalado. No se trata, siguiendo la terminología de Genette, de una alusión, sino de una cita clara, directa e inequívoca. Pero al mismo tiempo realiza otras más subterráneas. Algunas se han señalado en alguna ocasión, como *Blow-Up* (1966) de Michelangelo Antonioni o con Alfred Hitchcock, pero otras han pasado más desapercibidas, como con *El desprecio* (*Le mépris*) de Godard con la que guarda una estrecha relación y con la que establece un verdadero bricolaje para la parte del relato que concierne a la relación entre Martel y Lena. Godard parte de Moravia y llega a Homero (igual que Moravia)¹ y Rossellini principalmente. La forma de “ensamblar” las piezas es completamente disímil, con resultados desiguales. Las diferencias entre

¹ Moravia mantiene en toda la novela una relación especular con *La Odisea* de Homero, pero además convoca a *La divina comedia* de Dante, a Petrarca, el *Ulises* de Joyce y a Freud. Hay, por tanto, también una construcción intertextual en la obra literaria.

Godard y Almodóvar son enormes, son universos cinematográficos que se encuentran en las antípodas, aunque el manchego haya homenajeado en alguna ocasión a Godard, como con el nombre de Goded que tiene el personaje del director de cine en *La mala educación* en clara alusión al franco-suizo.

El desprecio es una película que trata sobre el cine y en la que asistimos a la destrucción de una pareja (igual que en *Los abrazos rotos*). Paul (Michel Piccoli) es un guionista y Camille (Brigitte Bardot) una mecanógrafa con la que está felizmente casado (las profesiones también son coincidentes). A petición de un productor norteamericano, Jeremy Prokosch (Jack Palance), Paul acepta escribir algunas escenas en el guión de *La Odisea* que dirige Fritz Lang. De esta manera se establece una relación por la necesidad del guionista de dinero y del productor de hacer una película que sea más comercial. La aceptación para tomar una copa en su lujosa villa rodeada de obras de arte (de nuevo coinciden) provoca un primer desencuentro entre Paul y Camille. La invitación y posterior viaje a la isla de Capri mientras se rueda la película, les separará más. Primero por las dudas que van surgiendo en ella con su relación, al tiempo que él se muestra celoso con lo que ella hace. Allí todo acentuará la separación. Finalmente, ella aprovecha un viaje de Prokosch a Roma para marcharse. En el viaje, sufrirán un accidente y ambos morirán.

Al comienzo se señala con una voz *over* que la película es la adaptación de la novela homónima (1954) de Alberto Moravia. Un crítico de cine, Riccardo Molteri, casado con una mecanógrafa, Emilia, es contratado para hacer el guión de *La odisea* para Battista, un productor de Hollywood, junto al director alemán Rheingold. Para él este nuevo trabajo supone un cierto alivio en su maltrecha economía, pero las inseguridades y celos respecto a todo lo que ella hace y dice, le conducirán a un sin fin de obsesiones que terminará con un cambio de actitud de Emilia, y pasará del amor al desprecio.

Para escribir el guión se van a la isla de Capri, ella continuará en su proceso de desprecio hacia su marido, mientras el productor comienza a pretenderla. Finalmente, Battista y Emilia se marchan y Riccardo se queda solo en la Grotta Rossa. Más tarde recibirá un telegrama del productor en la que le anuncia que han tenido un accidente y que Emilia está grave, aunque realmente ya ha muerto. Después del funeral vende el apartamento y regresa a Capri.

Godard hace una película a partir del libro de Moravia, pero introduce algunas lógicas diferencias. Una de ellas es el final, en el que productor y esposa del guionista mueren mientras que en Moravia sólo es ella la que muere (igual que en *Los abrazos rotos*). Otra no menos importante es la conversión del director alemán, que en Moravia es un personaje de ficción y en Godard es Fritz Lang que hace de sí mismo. Pero uno de los aspectos más relevantes, es que en ambas se plantea una reflexión sobre el amor conyugal a partir de la *Odisea*. Así, tanto Moravia como Godard reflexionan sobre Ulises y Penélope como una pareja que no se quieren, que ella le desprecia, y él acepta con agrado la Guerra de Troya para marcharse y posteriormente demorar todo lo que puede su regreso. Cada uno de ellos representa dos formas de carácter, pero sobre todo ella representa la barbarie y él la civilización, –“en la *Odisea*, Penélope representa a la barbarie, y Ulises representa a la civilización... (Moravia, 2010: 204)”, llega a decir Rheingold–, ella es el instinto –“Penélope no es una mujer civilizada, es una mujer tradicional; no comprende la razón, sólo comprende el instinto, la sangre, el orgullo...” (Moravia, 2010: 204), insiste el director alemán por boca de Moravia–, y Ulises es el prototipo de héroe civilizado y esto quiere decir que no tiene prejuicios (Higueras, 2011: 5). En *El desprecio* de Godard esto mismo se materializa en un diálogo entre Paul y Camille, cuando él le dice que defiende la teoría de Prokosch, según la cual “la *Odisea* es la historia de un hombre que ama a su mujer y ella no le corresponde”.

Godard introduce en la reflexión de Moravia sobre la apatía del matrimonio, la película de Roberto Rossellini *Viaggio in Italia* (1953). El director italiano construyó un relato en el que vemos la descomposición de una pareja de ingleses que han viajado a Nápoles. La indiferencia, el desgaste en la relación y los celos, provocarán una ruptura que sólo al final tendrá un final feliz. El mismo extrañamiento que padecen los ingleses en Nápoles, lo padecerán los franceses en Roma y Capri (García, 2009), lo que contribuirá en ese desapasionamiento que se convierte en distancia y termina en desprecio.

Para que quede más reforzada la deuda con Rossellini, Godard introduce en su película la del italiano. En el apartamento de Roma, Paul y Camille discuten sobre qué hacer. Prokosch les ha invitado a ver una película (no se dice cuál es). Ante la negativa indolente de Camille, Paul le dice “pero yo quiero ver la

película, me dará ideas”. Camille le contesta: “Te iría mejor si tomaras las ideas de tu cabeza en vez de robarlas a los demás”. Posteriormente, ya en el cine,



vemos que la película que se proyecta es *Viaggio in Italia* [foto 6]. Pero Godard está lejos de robar ideas, más bien de

considerarlas, y en el caso que nos ocupa no deja de ser otra reflexión sobre el cine dentro del cine con el planteamiento teórico que sobre el cine tenía Rossellini enlazado con el de André Bazin, al que se cita al comienzo. Esto se pone de manifiesto a través de Fritz Lang dentro de la sala en la que se proyecta *Viaggio in Italia*, donde tiene lugar un diálogo entre el director alemán y Paul, pero que podrían ser las palabras del italiano (García, 2009: 78):

-El mundo de Homero es un mundo real –señala Lang. Y el poeta pertenece a la civilización, que ha crecido en armonía, no en oposición a la naturaleza. Y la belleza de *La Odisea* reside precisamente en esta creencia en la realidad, tal cual es.

-Por lo tanto, en la realidad como se presenta objetivamente –replica Paul.

-Exactamente, y en una forma que no puede ser descompuesta, y es la que es. Tómala o déjala –concluye Lang.

Godard, y en esto coincide Almodóvar, se aproxima a lo que Harold Bloom denominó en *La ansiedad de la influencia* la tésera: cuando un autor utiliza los mismos elementos o símbolos que su precursor pero cambiando el significado dado. En la literatura un poeta antitéticamente “completa” a su precursor al leer el poema-padre conservando sus términos, pero logrando otro significado, como si el precursor no hubiera ido suficientemente lejos (Bloom, 2009:23). En el caso de Godard y Almodóvar diríamos que se le da un giro en relación con unas preocupaciones conceptuales diferentes, aunque manteniendo claramente la línea trazada por el padre (Rossellini) al que no se termina de matar porque ayuda más que estorba.

Para ver cómo articula Almodóvar la herencia de sus predecesores lo primero es comparar el argumento de *El desprecio* y *Los abrazos rotos*, en donde encontraremos algunas similitudes evidentes. Lena, la secretaria de un

importante hombre de negocios, tiene un padre enfermo. Ante la necesidad de ayuda, recurre a su jefe que está enamorado de ella. Las atenciones que éste le brinda harán que termine viviendo con él. Martel, el hombre de negocios, tiene un hijo de un matrimonio anterior. Éste comienza a realizar grabaciones con su cámara (de aquí surge otra dirección del relato relacionada con *Peeping Tom* de Michael Power). Ella irá a hacer una prueba para una película que dirige Mateo Blanco. Desde el primer momento surge una atracción entre ellos. Martel, a regañadientes, decide producir la película y todo ello conducirá a un *amour fou* entre Lena y Mateo. La relación entre Martel y Lena quedará dominada por el desprecio de ella y el sentimiento de traición, celos y abuso de poder por él. Almodóvar recurre a dos tiempos. Un presente en el 2008 en el que el director está ciego y se dedica a escribir guiones ayudado de su antigua directora de producción, Judit García (Blanca Portillo) y de Diego (Tamar Novas), el hijo de ésta. Y un tiempo pretérito situado en Madrid que arranca en 1992 y termina en un accidente de coche en la isla de Lanzarote en el que Mateo perdió la vista y Lena murió. Entre esos dos tiempos el director de cine consigue que Martel le produzca su película, su mujer la interprete y surja una relación apasionada entre director y actriz. Esta es la parte del desprecio y la que guarda relación con la obra de Godard. Los paralelismos son evidentes, aunque Almodóvar los redirecciona hacia lugares que se alejan del planteamiento de Godard, quien está ligado al texto de Moravia. En ambas películas tenemos un triángulo formado por secretaria, guionista y productor. Un cuarto personaje común sería Fritz Lang, que en el caso de Almodóvar lo fusiona con el personaje del guionista, es decir, Mateo Blanco como director y Harry Caine como guionista, en un proceso de duplicidad que se extiende por buena parte de la película.

La dependencia con *El desprecio* se encuentran especialmente en la relación entre Lena y Martel, en la descomposición de la pareja. Pero mientras Godard es fiel a Moravia, incluso acentuando la posición de que no hay una clara relación de causa y efecto, prácticamente no sabemos porque Camille pasó del amor al desprecio, en todo caso por el hastío e incomunicación, Almodóvar fiel a su idea de amor loco, introducirá la pasión como motor del desencadenante del desprecio. La pasión de Lena por Mateo y de Martel por Lena se volverá irresoluble y terminará trágicamente. La muerte no será la clausura del filme, sino que Almodóvar dará continuidad donde Godard lo había terminado, y

construirá un relato nuevo: donde la muerte cerraba el relato, él le da continuidad al accidente y añade la ceguera como prolongación. Dicho con la definición de la tésera de Bloom, Almodóvar utiliza elementos y símbolos de Godard pero cambiando el significado que éste les da, y continuando el relato que su precursor había clausurado. Esta forma entra de lleno en esa manera de bricolaje, un modo de interrogarse sobre *El desprecio* para ver qué le puede aportar, aunque luego vagamente recuerde a los materiales empleados y los encontremos a través de analogías y paralelismos.

Almodóvar, que suele dejar “pistas” sobre sus fuentes más subterráneas, introduce a través de Harry Caine un comentario que es aclaratorio. Está pensando en un guión sobre Arthur Miller y el hijo con síndrome de Down que tuvo con la fotógrafa Inge Morath, al que nunca quiso ver. Blanca Portillo que no ve con agrado esta historia, le dice que no cree que la familia de Arthur Miller diese los derechos para esa película, a lo que Harry Caine le responde: “cambiamos los nombres”. Es una declaración, igual que la que hace Paul cuando dice que quiere ir al cine porque la película le dará ideas (recordemos que es *Viaggio in Italia*, que le sirve a Godard para la construcción de *El desprecio*), en la que de forma oculta está indicándonos que detrás de su película hay otra, u otras.

Otra “señal” que deja Almodóvar es el uso de la peluca. En *El desprecio*, cuando están en el apartamento, Bardot se pone una peluca morena que oculta su



cabello rubio [fotos 7 y 8]. Esto, que no está en el relato de Moravia, le sirve para establecer una dualidad en el personaje. En Almodóvar, en el personaje

que interpreta Homar, hay también esa dualidad, pero es Penélope Cruz la que sigue la idea de colocarse una peluca, en este caso de una morena que se pone una peluca rubia. Esto ocurre cuando están haciendo pruebas para el personaje de *Chicas y maletas*. No deja de ser curioso que en todas las escenas del rodaje

que vemos y cuando la película ya está montada su personaje tiene su pelo moreno natural [foto 9], aunque en el cartel aparezca como rubia y se insista en repetidas ocasiones en probarse pelucas [fotos 10 y 11]. La idea de la peluca rubia carece de sentido dentro del relato de *Chicas y maletas*, más aún si consideramos que en *Mujeres al borde de un ataque de nervios* no tiene cabida.



Durante el desarrollo del alejamiento entre Paul y Camille, Godard filma en el apartamento una escena en la que él le recrimina a ella que ha cambiado. Ante la negativa de Camille a aceptar este hecho y su insistencia a que le dé pruebas, él le dice que ya no hacen el amor. Ella entonces se tumba en el sofá y le dice “esta bien, vamos, pero rápido”, en un desinteresado ofrecimiento. A partir de ese momento oímos las voces en *off* de ambos y ella dice “yo me encontraba en los brazos de Paul sin casi acordarme de lo que había pasado”. Godard toma casi al pie de la letra el texto de Moravia. La conversación va por los mismos derroteros y en un momento Emilia le dice “Si quieres que hagamos el amor,



hagámoslo (...) Vamos, si quieres hacerlo, hagámoslo” (Moravia, 2010:45). El acto no se consuma [foto 12]. Riccardo expresa que se “había encontrado entre

los brazos de Emilia casi sin poder recordar cómo había sucedido” (Moravia, 2010:46). Al final, él la contempla como a una prostituta, cercana pero remota “como si no se hallara a pocos pasos de mí, sino en alguna región muy lejana, fuera de la realidad lejos del alcance de mis sentimientos” (Moravia, 2010:47). Godard es fiel a Moravia. En ambos, con el distanciamiento el deseo ha desaparecido o se ha convertido en algo mecánico. Mientras que Godard realiza una reflexión filosófica sobre el amor conyugal a partir de la obra de Moravia, Almodóvar fiel a sí mismo lo hace derivar hacia las pasiones. La indiferencia de Camille y Paul, incluso de Prokosch aunque trate de conquistar a Camille, contrasta con la pasión con la que manifiestan su deseo Martel, Harry o Lena. Almodóvar mantiene el desapasionamiento de Lena y el deseo de Martel, pero lo resuelve de una manera más física. En la única escena de amor que vemos entre



Lena y Martel [foto 13], recurre a René Magritte y su cuadro *Los amantes* (1928) [foto 14] como forma simbólica de alejamiento de la pareja. La tela que les cubre la cabeza es el obstáculo que imposibilita la unión amorosa. En *Los abrazos rotos* da igual que se amen físicamente porque existe una distancia tal que ese amor es imposible. Además, Lena piensa que después de hacer el amor él ha muerto, lo que lejos de horrorizarla queda presa de un vacío liberatorio, aunque finalmente este fallecimiento no es más que una broma.

Una de las ideas motores sobre la que pivota *El desprecio* de Moravia y Godard es la asimilación de Emilia/Camille con Penélope y Riccardo/Paul con Ulises. Almodóvar hace la misma analogía, pero la lleva en otra dirección. Recordemos que Lena, que



había sido prostituta, no duda en volver a retomar ese oficio con tal de conseguir dinero para ayudar a su padre enfermo, e incluso Almodóvar parece decirnos que en agradecimiento a las atenciones de Martel finalmente acepta vivir con él. En este sentido es tradicional, una mujer que se mueve por el instinto, lo que Moravia (y Godard) viene a englobar en ese concepto de *barbarie*. La diferencia es que el director manchego introduce como instinto también al amor y el cine. Ernesto Martel representa a Ulises. Es el hombre civilizado, culto, que no tiene prejuicios. El diálogo que construye Godard entre Paul y Camille, en el que se refieren a la Odisea como la historia de un hombre que ama a su mujer y ella no le corresponde, es la traslación a lo que vemos en *Los abrazos rotos*.

El cine es otro de los motores del desprecio. Mientras que Camille le recrimina a Paul su dedicación al cine y por tanto su abandono de la literatura (Godard sigue a Moravia), Martel le recriminará a Lena su intento de hacer cine. El cine será el motivo de los primeros desencuentros. “Ya lo intentaste [ser actriz] y mira como acabaste” le replica él cuando ella le dice que lo que quiere ser es actriz, refiriéndose a su oscuro pasado vinculado a la prostitución. Almodóvar lleva el desprecio al límite y a la locura, intensidad que es propia del director manchego. Él le maltratará y ella sólo aguantará la situación por su afán de terminar la película. En Godard estos extremos no existen, y en Moravia no de la forma tan acentuada como se construye en *Los abrazos rotos*. Esta oposición se establece también entre Martel y Blanco. La mansión del primero llena de grandes obras pictóricas contrasta con el collage que vemos en el despacho de Mateo Blanco en su despacho donde se dan cita reproducciones de fotos, cuadros, postales y otros referentes que evocan el mundo del personaje del director. De esta urdimbre visual emana el planteamiento que dibuja el director manchego sobre el cine como un arte más popular que de alta cultura, aunque sus citas sean cultas, y en el que Lena es el personaje que se mueve entre uno y otro mundo, y se transforma cada vez que está en cada uno de ellos aunque su predilección sea el del cine.

El final de la película es también una extensión de lo que vemos en *El desprecio*. Almodóvar adopta respecto a novela y película una posición intermedia. Un accidente de coche hace que ella muera, lo mismo que ocurre en la novela de Moravia, pero con la diferencia de que él quedará ciego. Por el contrario,

mientras que en Moravia él espera en Grotta Rossa el regreso de ella, que se produce de forma fantasmal en una barca, Almodóvar aporta el regreso a partir de la filmación de su muerte por Ray X, y el momento en el que él abraza la pantalla en la que se encuentra ella, y por la escena final en la que vemos montada de nuevo la película *Chicas y maletas*. Es la magia del cine. Y esta magia es también la que cierra las películas de Godard y Almodóvar. En *El desprecio*, cuando Paul se despide de Fritz Lang, que está rodando la llegada de Ulises a Itaca, le pregunta qué va a hacer, éste le responde: “Terminaré la película, siempre hay que acabar lo que se empieza”. En el caso de *Los abrazos rotos*, cuando están visualizando el material que no se empleó en el “montaje del productor”, Mateo Blanco/Harry Caine expresa: “Las películas hay que terminarlas, aunque sea a ciegas”.

3. A modo de conclusión

Al comienzo de este texto nos hemos referido a *Los abrazos rotos* como una obra manierista. Quizá convenga terminar de nuevo con este concepto aplicándolo al origen etimológico del término. Con *maniera* se hacía referencia a los artistas que pintaban *a la manera de*. Eran aquellos que tomaban a los grandes artistas como referencia pero que conseguían una verdadera personalidad artística. Este origen se fue perdiendo para referirse a una técnica imitativa y trabajo artístico deliberadamente artificial. Existe un peligro evidente en tomar como referencia a los grandes maestros y perderse en disquisiciones o interpretaciones no convincentes. Almodóvar desde sus orígenes se ha postulado como un director manierista, declaradamente manierista, y ha jugado a la transparencia (collage) y opacidad (bricolaje) al mismo tiempo. Mientras que en declaraciones y promociones manifestaba sus deudas y homenajes, al tiempo que en el propio texto dejaba claras huellas de esas correspondencias, por otra articulaba un relato lleno igualmente de otras deudas pero ahora más difusas u ocultas. Almodóvar recontextualiza aquello que utiliza de otros. *Los abrazos rotos* está hecha de interrelaciones más o menos implícitas, más o menos explícitas, de ecos y referencias que maneja para ahondar en su propio texto o como argamasa para dar solidez a su construcción. Las formas de collage y *bricolage* que hemos traído a colación no es más que la

materialización de una forma, si se prefiere de una poética visual, que deviene en ensayo manierista, ya testado con éxito en obras anteriores.

En *Los abrazos rotos* Almodóvar despliega unas formas que quiere convertir en una declarada política icónica marca de la “factoría Almodóvar”. Su propuesta es decididamente manierista pero lejos de la frialdad y artificiosidad. Los dos niveles en los que trabaja le permiten encontrar a Rossellini sin fracasar, e igualmente a Godard y tampoco naufragar.

Referencias bibliográficas

- AUMONT, Jacques (1997). *El ojo interminable*, Barcelona, Paidós (París, 1989).
- BLOOM, Harold (2009). *La ansiedad de la influencia. Una teoría de la poesía*, Traducción de Javier Alcoriza y Antonio Lastra. Madrid: Trotta Ediciones.
- FONT, Josep (2010). “Entre la política de Jaguar y la estética de Bogart. El intersticio del collage godardiano”, *DISTURBIS* Número 8 Otoño.
- GARCÍA GÓMEZ, Francisco (2009). “Los dos ingleses y el sur: *Te querré siempre*, Rossellini”, en *Cine, arte y rupturas*, Málaga: Fundación Picasso, pp. 31-79.
- GRUPO μ (1978). “Collage”, *Révue d'esthétique*.
- HIGUERAS, Mario (2011). “*El desprecio*, de Moravia a Godard: la linealidad intervenida”, en <http://es.scribd.com/doc/55366604/El-Desprecio-De-Moravia-a-Godard>
- LÉVI-STRAUSS, Claude (1964). *El Pensamiento Salvaje*, México D.F. (París, 1962): Fondo de Cultura Económica.
- MORAVIA, Alberto (2010). *El desprecio*, traducción de Enrique Mercadal, Barcelona: Contemporánea.

**LA CONCEJALA ANTROPÓFAGA, PEDRO ALMODÓVAR (2009).
SEXO, POLÍTICA Y CANIBALISMO: LA PUESTA EN ESCENA DEL
CUERPO GROTESCO**

**LA CONCEJALA ANTROPÓFAGA, PEDRO ALMODÓVAR (2009).
SEX, POLITICS AND CANNIBALISM: THE STAGING OF THE
GROTESQUE BODY**

Diane Bracco

Universidad de París 8

Resumen:

En 2009, durante el rodaje de *Los abrazos rotos*, Pedro Almodóvar dirige un cortometraje cómico, *La concejala antropófaga*, pretexto para un juego de reescritura paródica y emblemático de las conexiones transtextuales que se establecen en toda la producción almodovariana. Este artículo se propone esbozar un análisis del relato filmico desde la perspectiva grotesca bajtiniana. Se tratará de determinar en qué medida sexo, política y canibalismo se conjugan para forjar una figura grotesca propicia a una celebración de la materialidad del cuerpo, celebración teñida de sátira política. El personaje de la concejala golosa, cocainómana y ninfómana se caracteriza por una tendencia al desbordamiento –físico y verbal– y un exceso de vitalidad sintomáticos de la relación dialógica que ella mantiene con el mundo. Figura humana con vigor sobrehumano, aparece como un ser híbrido y monstruoso, un organismo *excéntrico* en el sentido grotesco del término, ansioso de devorar literalmente el mundo. Tal exaltación del cuerpo grotesco se plasma en un monólogo a medio camino entre la confesión íntima y el discurso político, verdadera sátira de la retórica derechista.

Palabras clave:

Almodóvar, transtextualidad, grotesco, canibalismo, sátira.

Key words:

Almodóvar, transtextuality, grotesque, cannibalism, satire.

Abstract:

In 2009, during the shooting of *Los abrazos rotos*, Pedro Almodóvar directed a comic short film, *La concejala antropófaga*, in which he indulged in a game of parodical rewriting, emblematic of the transtextual connections that are woven into his entire work. Through this article, we wish to lay the basis for an analysis of the film narrative from the perspective of Bakhtin's "grotesque". We will determine how sex, politics and cannibalism combine to forge a grotesque figure conducive to a celebration of the materiality of the body—a celebration tinged with political satire. The greedy town councillor, a cocaine addict as well as a nymphomaniac, is characterised by her tendency to overflow –both physically and verbally– and by her excess of vitality, which are the symptoms of the dialogic relationship she establishes with the world. This human figure endowed with a superhuman vigour seems to be a hybrid, monstrous being—an *eccentric* body in the grotesque meaning of the word, eager to literally devour the world. Such an exaltation of the grotesque body is made through a monologue which is halfway between intimate confession and political discourse, thus constituting a genuine satire of right-wing rhetoric.

En 2009, durante el rodaje de *Los abrazos rotos*, Pedro Almodóvar dirige *La concejala antropófaga*: este cortometraje de 7'31 se emite en Internet a modo de *teaser* a fin de promover el estreno de la película protagonizada por Lluís Homar y Penélope Cruz. El espectador de *Los abrazos rotos* identifica *a posteriori* la única secuencia que constituye este breve relato fílmico como un fragmento de *Chicas y maletas*, la obra realizada por el personaje de Mateo Blanco (Lluís Homar) en la diégesis del largometraje. *La concejala antropófaga* hace eco a otro pasaje de este filme ficticio inserto según un procedimiento de *mise en abyme* en la penúltima obra de Almodóvar: dicho pasaje se inscribe en el relato de primer nivel de *Los abrazos rotos*, que narra los desengaños de Mateo para llevar a cabo su proyecto. El montaje de la película es saboteado a petición del productor Ernesto Martel (José Luis Gómez), celoso de la relación clandestina que su mujer Lena (Penélope Cruz), la actriz que encarna Pina –protagonista de *Chicas y maletas*–, mantiene con Mateo. Esta estructura narrativa de cajas chinas así como el tema de la dirección generan una reflexión no sólo en torno al acto cinematográfico y al proceso de creación sino también acerca de las redes intertextuales en la producción almodovariana. En efecto, el cortometraje se inserta en un entramado de guiños y es pretexto para un juego de reescritura: una conexión se establece primero con la obra que pretende promover, en particular el fragmento de relato fílmico integrado en *Los abrazos rotos*. Dicho fragmento plantea el decorado e introduce al personaje de la concejala interpretado por Carmen Machi¹, desarrollado en la secuencia que constituye *La concejala antropófaga*. Además, el filme metadieético *Chicas y maletas*, al que pertenecen estos dos pasajes contiguos en su desarrollo dramático, resulta ser un hipertexto de *Mujeres al borde de un ataque de nervios* (1989). Gérard Genette define esta forma transtextual del modo siguiente:

¹ Apareció antes en *Hable con ella* (2002), donde interpretaba una enfermera, colega de uno de los protagonistas masculinos, Benigno. Su papel muy breve ya la vinculaba con la temática de la corporalidad: en el ejercicio de sus funciones, el personaje tenía que cuidar de pacientes en coma, organismos inertes reducidos a sus funciones vitales mínimas.

J'entends par là toute relation unissant un texte B (que j'appellerai *hypertexte*) à un texte antérieur A (que j'appellerai, bien sûr, *hypotexte*) sur lequel il se greffe d'une manière qui n'est pas celle du commentaire.²

Penélope Cruz retoma el personaje de Pepa-Carmen Maura, abandonada por su pareja. Vuelve a aparecer el tema de la ruptura amorosa (en ambos relatos, la protagonista busca desesperadamente contactar con su amante Iván, esposo infiel de una mujer psíquicamente desequilibrada), que se declina en distintos motivos: la cama quemada, la maleta y el gazpacho con somníferos que esta *mujer al borde de un ataque de nervios* le destina al fugitivo (la mixtura es ingerida por Marisa en *Mujeres* y por Maribel en el cortometraje). Si una primera maleta materializa para Pina la separación y el imposible diálogo amoroso, existe otra que Chon afirma haber encontrado por casualidad en su armario, descubriendo kilos de cocaína al abrirla. A la par que devora golosamente unas magdalenas, cuenta su relación fugaz con un desconocido, amante “virtuoso” pero también peligroso narcotraficante perseguido por la policía, que habría dejado dicha maleta en su casa. El personaje de Chon reactualiza, pues, el de la ingenua Candela en *Mujeres*, amiga de Pepa, desesperada tras haberse percatado de que su última conquista no era sino un terrorista chiita. Dicho de otro modo, lo que nos propone Almodóvar a través de esta secuencia de *Chicas y maletas* es una relectura condensada de la trama de la película de 1989.

La concejala antropófaga se sitúa a un doble nivel y realza el vínculo que une a ambos creadores, Almodóvar y Mateo Blanco, su *alter ego* en *Los abrazos rotos*. Mateo asume de paso una segunda identidad puesto que escribe guiones bajo el seudónimo de Harry Caine. Por una parte, el espectador se halla ante un cortometraje, una unidad independiente provista de una coherencia propia (con títulos de crédito, un mundo diegético y una progresión dramática) dirigido por el cineasta manchego en una perspectiva promocional. Por otra parte, se trata de una de las secuencias de una película

² GENETTE, Gérard, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Seuil, 1982, p. 13. “Entiendo por ello toda relación que une un texto B (que llamaré *hipertexto*) a un texto anterior A (que llamaré *hipotexto*) (*sic*) en el que se inserta de una manera que no es la del comentario.” (traducción española de Celia Fernández Prieto).

ficticia titulada *Chicas y maletas*, rodada por un director no menos ficticio, personaje diegético de *Los abrazos rotos*; una secuencia que, no obstante, Almodóvar no incorpora en su película. La fusión de ambos estatutos y el cruce de los mundos diegético y extradiegético se materializan en los títulos de crédito: *La concejala antropófaga* se presenta como una realización de Mateo Blanco, con guión de Harry “Huracán” Caine, informaciones que remiten a la doble identidad del personaje ficticio de *Los abrazos rotos*. Pero el cortometraje está relacionado asimismo con la filmografía almodovariana y por consiguiente con un director real ya que se señala al final que “El Guión está inspirado en un personaje anecdótico de *Los Abrazos Rotos* de Pedro Almodóvar”. A continuación, los títulos de crédito mencionan al equipo técnico de *Los abrazos rotos* y la compañía productora de Pedro Almodóvar, El Deseo. Esta doble aprensión del relato fílmico así como la descodificación de la referencia intertextual son permitidas por la complicidad lúdica que el cineasta establece con su espectador: éste queda libre de integrar a su vez la ficción como público de un cineasta imaginario, Mateo, o de visionar el último cortometraje que un director de carne y hueso, Almodóvar, dirige para promover su nueva película.

Aunque la meta-secuencia de *Chicas y maletas* incluida en *Los abrazos rotos* le ofrece a Pina (Lena-Penélope Cruz) un papel de primer plano –es indudablemente la heroína de la obra de Mateo Blanco, al igual que Pepa-Carmen Maura es la de *Mujeres–*, *La concejala antropófaga* la excluye desde los primeros segundos, como lo sugiere el título, para enfocarse en Chon, la interlocutora locuaz de Pina en el fragmento que precede cronológicamente esta secuencia. La figura de la concejala se sitúa en las antípodas no sólo de la frágil Candela sino también del modelo hollywoodiense a partir del que la actriz plasma el personaje de Pina: Audrey Hepburn, cuyos peinado, atuendo y expresión maliciosa imita³. Además, sus extravagantes consideraciones políticas y sexuales tienen poco que ver con el *amour fou* trágico que une a Mateo, Lena y Ernesto: paradójicamente, *La concejala antropófaga* se

³ El homenaje al cine americano aparece claramente en la secuencia de la sesión de fotos de *Los abrazos rotos*: Lena prueba varias pelucas, reproduce las mímicas de las actrices hollywoodienses y se transforma por unos instantes en Marilyn Monroe o Audrey Hepburn.

presenta como el *teaser* cómico del drama que pone en escena la pasión de estos tres seres. Almodóvar bosqueja el retrato de un personaje excesivo, risible, que se define en el título del cortometraje por unas prácticas antropófagas anunciadoras de su sentido de la desmesura y del desbordamiento. Este trabajo propone esbozar una reflexión sobre el cortometraje, que no parece haber sido objeto de análisis fílmicos hasta ahora. Se procurará determinar en qué medida sexo, política y canibalismo se conjugan para forjar una figura grotesca propicia a una celebración de la materialidad del cuerpo, celebración teñida de sátira política.

1. Chon, figura del exceso

A diferencia de la joven Pina, morena y vestida de blanco y negro, Chon, corpulenta cuarentona, exhibe una feminidad llamativa que se expresa visualmente a través de toda una gama de colores cálidos [fotos 1 y 2], desde su corta cabellera roja hasta su vestido color naranja chillón pasando por su



bolso de charol, sus joyas y botones dorados y sus uñas carmín. Otros toques rojos y naranjados completan este juego cromático en el espacio de la cocina donde se desarrolla la totalidad del cortometraje: la batidora que contiene un líquido naranja (la secuencia inserta en el relato de primer grado de *Los*



abrazos rotos y el desciframiento de la referencia a *Mujeres* permiten identificar la naturaleza de esta preparación: es un gazpacho con *Morfidales*), los azulejos

bermellón en el trasfondo, la nevera color naranja, los cuadros en la pared que representan pimientos, la bandeja adornada con reproducciones coloridas de botellas de Coca Cola a la manera de Andy Warhol. El predominio de estos tonos recuerda los colores saturados que caracterizan el universo de *Mujeres al borde de un ataque de nervios* –sobre todo los atuendos femeninos [foto 3] y el piso de Pepa– y la conexión de la obra almodovariana con la estética *pop*, influencia particularmente sensible en las primeras películas del director (*Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón*, *Laberinto de pasiones*, *Entre tinieblas*). El plano que sigue al prólogo, tras la partida de Pina, y el que cierra el cortometraje aparecen asimismo como reminiscencias del cromatismo *pop*: en ambos casos, la imagen – un plano americano o medio corto de Chon – se inmoviliza y se tiñe de colores primarios, amarillo y / o azul. El primer plano inicial de la protagonista en el



umbral de la cocina inaugura los títulos de crédito: el nombre de Carmen Machi aparece en letras mayúsculas moradas y una espiral roja movедiza se superpone a la imagen fija [foto 4]. Las dos partes del título aparecen a ambos lados del campo: LA CONCEJALA en letras capitales azules, ANTROPÓFAGA en una grafía que remite visualmente al tema de la antropofagia [foto 5]. De igual modo, al final, los títulos de crédito desfilan por un plano medio corto de Chon teñido de azul y se asiste a un lento cierre en iris [foto 6].



Todos estos procedimientos convocan entre otras cosas en la mente del espectador el recuerdo del universo coloreado del primer largometraje de Almodóvar, *Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón*, crónica de la Movida en la encrucijada de las estéticas *pop*, *cómic* y *punk*, (Vidal, 2000: 15-38), el de su “comedia disparatada” *Laberinto de pasiones* (Vidal, 2000: 39-65) o las visiones místicas de Sor Estiércol, monja drogadicta en *Entre tinieblas* (Vidal, 2000: 66-107) [foto 7]. Más allá del simple guiño intertextual y del “autohomenaje”, *La concejala antropófaga* pone de relieve el designio autófago de un cineasta que parece haber ingerido y digerido sus propias obras para dar a luz un filme en el que recicla algunas de sus primeras influencias.



El director ha hecho de la desmesura un axioma de su obra: el exceso caracteriza la puesta en escena de las aventuras de numerosas figuras almodovarianas, personajes in-

tensos y extremos. Que éstos protagonicen comedias extravagantes o que intervengan de modo anecdótico en realizaciones más oscuras (piénsese en la prostituta Cristal en *¿Qué he hecho yo para merecer esto?*, comedia de acento neorrealista), se mueven generalmente por espacios urbanos en plena efervescencia y persiguen una búsqueda: de un pasado, de una identidad o del objeto de su deseo. Chon se inserta de lleno en esta genealogía. Su energía desbordante es sintomática de un deseo al que procura satisfacer a toda costa, así como de una fuerza dionisiaca que se traduce por una insaciable ansia vital y una voluntad de devorar literalmente el mundo. En este sentido, encarna el espíritu grotesco tal como lo define Mijaíl Bajtín en su estudio de la cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento: el cuerpo grotesco es un organismo en movimiento perpetuo que se crea, se construye y se regenera mediante una constante interpenetración con el mundo (Bakhtine, 1965: 302-305). Aunque los vaivenes de Chon permanecen confinados en el

espacio reducido de la cocina, ella aparece como un personaje agitado, que se mueve continuamente de la mesa de la cocina al frigorífico, del frigorífico a la encimera, de la encimera a la silla en la que vuelve a sentarse antes de levantarse de nuevo. La cámara efectúa discretos movimientos para encuadrar mejor o seguir al personaje y la impresión de cinetismo que emana de los escasos planos que componen el cortometraje procede en realidad esencialmente de los desplazamientos de la protagonista. Su agitación y sus desbordamientos de energía se ven además subrayados por el inmovilismo total de la mujer dormida en la mesa de la cocina, espectadora pasiva e inconsciente de una prestación que se puede calificar de teatral. La exageración llevada hasta sus últimos extremos y la hipérbole que raya en la monstruosidad, dos elementos definitorios de la estética grotesca según H. Schneegans (Bakhtine, 1965: 304-305), citado por Bajtín, se manifiestan en este personaje caracterizado por su propensión a rebasar los límites de su propia humanidad. Su inagotable vitalidad y su glotonería desaforada hacen de ella un ser surreal y monstruoso: híbrida con apariencia humana y vigor sobrehumano, Chon se sitúa al margen de la norma que define al común de los mortales. Esta relación entre centro y periferia constituye precisamente la clave de la estética grotesca (Fauconnier-Eizyman, 2003: 17-19): excesiva y por lo tanto literalmente *ex-céntrica*, la figura de la concejala es eminentemente grotesca. Por cierto, recuerda a otras dos encarnaciones del exceso en la obra de Almodóvar, Sexilia, la ninfómana de *Laberinto de pasiones*, y Patty Diphusa, heroína multiorgásmica de los escritos publicados por el cineasta en la revista *La Luna* a principios de los años 1980⁴. El organismo de Chon resulta ser la sede de fantasías antropófagas y el lugar de la circulación del deseo, palabra clave en el universo almodovariano. El deseo parece ser el motor de sus desplazamientos y desahogos verbales, al igual que debería ser desde el punto de vista del personaje “el principal motor de una sociedad mejor”. Verdadero ímpetu vital, anima a un organismo sobrehumano que la concejala alimenta con flan y cocaína. A falta de

⁴ Como Chon, Patty Diphusa padece insomnio: estrella del cine pornográfico, se pasa las noches vagando incansablemente por la ciudad, en busca de nuevos amantes susceptibles de satisfacer su apetito sexual desaforado. Véase (Lenquette, 2000: 75-92).

encontrar el sueño, Chon regenera su energía alternando cucharadas golosas y dosis de droga sacadas de dos grandes platos que la cámara barre en primer plano [fotos 8-9].



Emanación del cuerpo grotesco, la verborrea constituye otra expresión del exceso encarnado por la impetuosa concejala. La rapidez del flujo de palabras de Chon y sus modulaciones de voz se conjugan con una gestualidad exagerada y refuerzan el impacto y el alcance cómico de un monólogo a medio camino entre el discurso político y la confesión íntima. La protagonista se dirige a una interlocutora dormida, drogada con somníferos (lo cual se adivina a raíz del desciframiento del vínculo hipertextual y de la referencia al personaje de Marisa en *Mujeres*) y por lo tanto silenciosa: le da explicaciones como si la otra la escuchara atentamente, le hace preguntas sin esperar respuesta, poco preocupada por las razones del estado letárgico de su oyente. Machaca a la vez verbal y físicamente sus convicciones sexuales y políticas, acompañando algunas de sus aserciones de golpecitos repetidos en la mesa de la cocina (“Hay que incentivar la cultura de la promiscuidad”, “Le dije que ése es el problema del PAP”). La boca se halla, pues, en el centro de la dinámica de este cuerpo grotesco ya que es de la cavidad bucal de donde brota el incontrolable torrente de palabras: es sede del Verbo pero también, como vamos a ver ahora, instrumento de la devoración.

2. Devorar el mundo

El término *antropófaga* en el título del cortometraje, del que la última réplica de Chon se hace eco (“Pues yo creo que la antropofagia te ha sentado muy bien. Estás radiante.”), tiene un valor programático pues anuncia las

variaciones en torno al tema del canibalismo y de la devoración. La concejala confiesa desde el principio de su monólogo estar harta “de las dietas, de los colágenos, de las liposucciones”, sintomáticos de la delgadez obsesiva en una sociedad que refrena cualquier forma de gozo relacionado con la comida, y al rato saca de la nevera un enorme flan⁵ del que engulle algunas cucharadas con una delectación ostensible (en la otra secuencia de *Chicas y maletas*, el espectador ya la veía comerse las magdalenas que Pina tenía guardadas en un armario). El hedonismo de la concejala parece corroborar las observaciones de Bajtín cuando afirma que

*[L]a rencontre de l'homme avec le monde qui s'opère dans la bouche grande ouverte qui broie, déchire et mâche est un des sujets les plus anciens et les plus marquants de la pensée humaine. L'homme déguste le monde, sent le goût du monde, l'introduit dans son corps, en fait une partie de soi.*⁶

La absorción del pastel materializa esta interacción con el mundo, que se opera vía la boca. Ésta permite “saborearlo”, integrarlo y, como los otros orificios o excrecencias de la anatomía humana, saca a la luz el aspecto irregular e inacabado del cuerpo grotesco, organismo en mutación perpetua que se deja penetrar por su entorno: el mundo entra en el cuerpo, circula por dentro o sale de él, revelando fronteras porosas entre ambos espacios. Como se ha señalado antes, la degustación se acompaña de la inhalación de algunas dosis de la droga⁷ que Chon ha sacado previamente de su bolso y ha

⁵ El flan es considerado como un verdadero personaje en este cortometraje, como lo sugieren humorísticamente los títulos de crédito: aparece después de los nombres de Pina y Maribel, respectivamente encarnadas por Penélope Cruz y Marta Aledo. Fue cocinado por la hermana de Pedro Almodóvar, Chus, cuyo nombre viene a continuación del de las actrices (fotograma 6): este detalle de los títulos de crédito traduce el placer lúdico de un cineasta que no duda en integrar a sus parientes a su propio proceso de creación. Almodóvar también parece establecer de alguna forma un paralelismo entre la elaboración del flan y la realización de la película.

⁶ Bakhtine, M., *op. cit.*, p. 280. “*el encuentro del hombre con el mundo que se opera en la boca abierta de par en par que muele, despedaza y mastica es uno de los asuntos más antiguos y más relevantes del pensamiento humano. El hombre saborea el mundo, siente el sabor del mundo, lo introduce en su cuerpo, hace de él una parte de sí mismo.*” (*traduce la autora*)

⁷ La temática de la droga cruza toda la obra de Almodóvar. El personaje de Chon se inscribe menos en la categoría de las víctimas que en aquella de los consumidores sin complejos: aunque corre el riesgo de ser detenido – teme que la policía encuentre la maleta llena de cocaína en su casa –, no duda en usarla y proyecta también distribuirla entre los miembros de su partido.

dispuesto en un plato: la absorción del mundo se efectúa a través de la nariz, a la vez orificio y protuberancia que favorece el diálogo con lo que se sitúa más allá de los límites del cuerpo humano⁸. La cocaína es un sicótropo que tiene por efectos notorios desinhibir al consumidor, creando en él el sentimiento de una infinita potencia, y quitarle toda sensación de saciedad y cansancio. La concejala drogadicta resulta ser precisamente un personaje sin límites físicos ni morales, un ser inagotable que ninguna sustancia parece poder hartar. Su corpulencia y el consumo de un flan entero reflejan un deseo de satisfacer su glotonería más allá de las necesidades reales de su propio cuerpo. Chon somete éste a una sobre-estimulación artificial y le confiesa que padece insomnio a su interlocutora, la cual está profundamente dormida (“Lo que pasa es que últimamente no duermo bien. A veces pienso que puede ser la coca.”). Por lo demás, derriba las barreras del pudor y del decoro para describir detalladamente sus experiencias íntimas y sus fantasías antropófagas, reveladoras de su insaciable apetito sexual. Así pues, esta ausencia de límites traduce una especie de bulimia existencial, una voluntad de borrar las fronteras entre el cuerpo y su entorno para que aquél pueda absorber mejor éste: la concejala utiliza su boca como un instrumento para “moler, despedazar y masticar” el mundo, erigiendo la devoración en postura vital.



Chon relaciona explícitamente sus inclinaciones sexuales y su gusto por el buen comer en dos ocasiones: primero cuando recuerda su despertar erótico precoz e, ilustrando sus palabras con un gesto [foto 10], compara los “paquetes” masculinos con frutas que se cogen –quizás se pueda contemplar como una interpretación paródica del famoso “Carpe diem”–; luego cuando se ríe de la hipocresía de sus compañeros del ayuntamiento, arguyendo que no existe

⁸ Esta concepción del cuerpo grotesco se opone a los cánones literarios y plásticos clásicos, que consideran el cuerpo como una unidad rigurosamente acabada, cerrada, liberada de su materialidad, demarcada de los otros organismos y que excluye toda relación dialógica con el mundo (Bakhtine, 1965: 38-39).

ninguna diferencia entre consumir pies de cerdo y comerse los pies de un hombre. En ambos casos, el elemento comparador es un alimento que remite a la idea de ingestión y connota una noción de deleite, siendo éste la finalidad del deseo que anima a la concejala. Por lo demás, la atracción de Chon por el sexo antropófago está estrechamente vinculada con la ninfomanía del personaje: la concejala confiesa estar “harta de todo [...] de todo menos del sexo”, obsesión que impregna su vida profesional y sus iniciativas políticas. Defiende una visión de la sociedad resumida a una concepción del sexo como “asunto profundamente social”. Esta concejala especializada precisamente en asuntos sociales reduce el buen funcionamiento de una comunidad humana a las prácticas sexuales que desde su punto de vista se deben estimular –“intercambio de parejas”, “parejas múltiples”–, en el marco del desarrollo de una cultura de la promiscuidad y de la solidaridad. En realidad, dichas prácticas no hacen sino confirmar su increíble vitalidad sexual y su inclinación por la cantidad, la sobreabundancia, la desmesura. Prosigue su monólogo evocando las fantasías que la asaltan durante las asambleas y reuniones del ayuntamiento, fantasías nutridas por su *voyeurismo*: “Mi único interés es mirar los culos de los tíos, sus pies, sus paquetes”. La devoración por la mirada precede, pues, la devoración por la boca y atomiza el objeto del deseo: el cuerpo masculino se ve cosificado, desmembrado, reducido a un ensamblaje de zonas erógenas. La ninfomanía de Chon se acompaña de un fetichismo por los pies, que ella usa como instrumentos de su propio placer (“Los pies... ¡Me vuelven loca!”). Freud define el fetichismo como una práctica que consiste en sustituir el objeto sexual normal –los genitales, que permiten el cumplimiento del acto erótico– “par un autre en rapport avec lui et qui n’est nullement approprié au but sexuel normal”⁹, en este caso el pie¹⁰. Éste se halla en el centro de las fantasías antropófagas de Chon: “Bueno, una de mis fantasías es comerme un tío entero empezando

⁹ “... por otro en relación con él y que no es apropiado en absoluto para la meta sexual normal” (*traduce la autora*) (Freud, 1905: 94-95).

¹⁰ Esta parte del cuerpo le permite al hombre mantenerse en pie y desplazarse pero está también cargada de connotaciones sexuales en la mitología y en la literatura: por ejemplo, el zapato de los cuentos envuelve el pie, sustituto del falo en la mujer según Freud.

por los pies”¹¹. El apetito sexual desaforado de Chon y su obsesión por la devoración representan una amenaza para la virilidad de los hombres que la rodean desde su más tierna infancia: recuerda con amargura que su ninfomanía precoz provocó su aislamiento, en ausencia de cualquier “pederasta” susceptible de saciar sus pulsiones. Además, supera su ruptura amorosa reciente declarándose dispuesta a consumir una nueva relación: “Mira, cuando a mí me dejó mi marido, hace unos días, le estaba cerrando la puerta y a la vez gritaba bien alto pa’ que me oyera bien: ‘a ver, que pase el próximo’. Salí a la calle y ahí estaba esperándome. El próximo.”¹² El paso del monólogo al diálogo con Maribel, que se despierta un minuto antes del final del relato fílmico, conlleva una transferencia de la fantasía antropófaga de Chon a la joven: en efecto, ésta, que conoce a su interlocutora en esta ocasión, se abre a su vez y le cuenta haber soñado que devoraba a un hombre empezando por los pies. El inconsciente de la joven durmiente parece haber asimilado las confidencias de la concejala y las ha traducido en un sueño erótico que suscita la curiosidad de la protagonista. Este breve intercambio es pretexto para un juego por parte del director: la reescritura de la secuencia final de *Mujeres al borde de un ataque de nervios* [fotos 3-11]. Marisa (el juego



paronímico entre los nombres Marisa y Maribel subraya la conexión intertextual), drogada con los somníferos diluidos en el gazpacho, se despierta tras la resolución de conflictos a los que no ha asistido conscientemente y le confiesa a Pepa haber perdido su virginidad en sueño. En ambas películas, el gazpacho aparece entonces como una especie de elixir o de llave que permite acceder a otro mundo (Méjaen, 2004: 86-87): el del sueño y de las fantasías. El universo onírico de la joven se ha impregnado del

¹¹ La confesión de esta fantasía antropófaga recuerda la inmersión total del protagonista de *Amante menguante* – metarrelato fílmico inserto en el relato principal de *Hable con ella* – en el sexo de su mujer: en ambos casos, el hombre es totalmente absorbido por el cuerpo femenino, ya por la cavidad bucal, ya por el orificio vaginal.

¹² El “próximo” resulta ser el narcotraficante con quien Chon revela en la otra secuencia de *Chicas y maletas* haber mantenido una relación sexual. Al evocar el dedo gordo de su amante, se estremece de placer.

erotismo que la concejala no ha dejado de entremezclar con sus consideraciones políticas, a lo largo de su monólogo.

3. Discurso político y confesiones eróticas: un desfase con efecto humorístico

El título del cortometraje pone a un mismo nivel el universo político, a través de la alusión a la función municipal de *concejala*, y el canibalismo erótico sugerido por el término *antropófaga*, comentado antes. Desde un punto de vista formal, las confesiones de Chon se insertan en un monólogo que evoca el discurso político, monólogo al que Almodóvar confiere cierta dimensión satírica. La extravagante concejala en asuntos sociales pertenece al PAP, partido cuyos acrónimo e ideología motivan en la mente del espectador un paralelismo con el Partido Popular español: el PAP aparece como una proyección diegética y paródica del PP. La sátira estriba en el desfase entre los valores conservadores de este partido de derechas y el erotismo liberal y liberado reivindicado por Chon, por añadidura consumidora de cocaína. Ninfomanía y antropofagia conforman una especie de sexualidad alternativa poco compatible con el único modelo avalado por los sectores conservadores de la sociedad, a saber la heterosexualidad practicada en el marco del matrimonio y con fines esencialmente procreativos. La concejala asume totalmente su drogadicción y su marginalidad erótica –dos formas de excentrismo grotesco–, inspirándole ésta el título de un ensayo dedicado al sexo social, asunto “muy interesante e inexplorado hasta ahora”: *Una cerda en el PAP*. Son precisamente opciones inéditas que pretende brindarles a sus conciudadanos, en una perspectiva progresista y hedonista: “A los ciudadanos hay que ofrecerles alternativas, que les hagan evolucionar y ser más felices”. Incluso parece considerar su apetito sexual desmesurado como una actitud vanguardista, que ya la caracterizaba a los cuatro años: “También en esto fui una adelantada de mi tiempo”. Sin rechazar radicalmente la ideología de su partido, denuncia su apariencia conservadora, hasta anticuada (“la imagen de un partido desfasado y anclado en el pasado”), principal problema del PAP en su opinión. No reniega de la filiación

ideológica entre la derecha española contemporánea y el conservadurismo franquista (“Yo creo que Franco fue un buen gobernante”) pero sí expresa sus discrepancias con la concepción erótica del dictador (“en lo referente al sexo no se enteraba”), causa de sus frustraciones sensoriales y sensuales pasadas (“Me educaron bajo el grito de ‘eso no se toca’, ‘eso no se come’. Dios mío, ¡qué tiempos!”). Su alegato a favor de una forma de socialismo sexual, fundado en la multiplicación de las relaciones íntimas como expresión de la solidaridad entre los hombres, hace de ella la portavoz de un partido de derechas que busca atraer a los “socialistas aburridos”. El divorcio entre conservadurismo político y desmesura sexual se acompaña de un efecto humorístico de ruptura entre los dos lenguajes usados por la concejala. Por una parte, Chon pone la terminología política al servicio de sus demostraciones y su proselitismo a favor del PAP: se considera el sexo como un “asunto social” y cualquier individuo debe poder acceder al placer físico “sin prejuicios ni cortapisas”, en nombre de un principio “democrático”; en el caso contrario, puede ser víctima de una situación de “marginación”, dolorosa experiencia que la propia concejala vivió de niña. El recurso a esta jerga política revela una voluntad por parte del director de hacer escarnio de una retórica artificial y estancada y de un discurso político desacreditado por el contenido que se le asocia. Por otra parte, Chon recurre a un léxico grosero y atrevido para designar el acto sexual, sus propios genitales o los de sus amantes (“culos”, “paquetes”, “coño”, “pollones”, “que me follen”, “polla”): el registro usado revela la ausencia total de tabúes en el personaje y traduce verbalmente su impudor, sus costumbres liberales, incluso cierto mal gusto, reminiscencia de las primeras realizaciones de Almodóvar. Esta obscenidad por toques en el espacio del monólogo hace hincapié en una aprensión fragmentaria y metonímica de la anatomía humana, como se ha señalado antes en el caso del cuerpo-objeto masculino, y materializa el encuadre mental en los órganos fuentes de excitación y placer eróticos para Chon. Esta visión atomizada del organismo se revela típicamente grotesca: el discurso de la concejala (que brota de la boca), se enfoca en los orificios (el ano, la vagina) y protuberancias (el miembro viril), ofreciendo una puesta en escena del cuerpo grotesco fundada en la celebración de “lo bajo material y corporal”

(“le bas matériel et corporel”) bajtiniano. En efecto, aperturas y excrecencias patentizan la materialidad del cuerpo y lo inscriben en un movimiento de rebajamiento (“rabaissement”) espacial: de arriba hacia abajo, de la faz a los genitales, al vientre y al trasero (Bakhtine, 1965: 29-30). La ingestión del flan supone una trayectoria del alimento que va de la boca al ano pasando por el vientre mientras que las prácticas sexuales de Chon implican una comunicación de sus propios orificios con el pene y los pies de su pareja, siendo el pie el órgano-nexo entre el hombre y el suelo: los cuerpos se interpenetran, aboliendo las fronteras que los demarcan los unos de los otros. Satisfacción de las necesidades naturales y vida sexual se hallan en el centro de la concepción grotesca del organismo humano: anclan a éste en la tierra, en la materialidad. Chon absorbe el mundo, devora a sus amantes por la boca, por el sexo, por el ano y encarna por lo tanto este principio del rebajamiento grotesco y de la celebración corporal de la existencia. Aparece en este sentido como un personaje profundamente material y telúrico.

Por si fuera poco, la concejala no duda en entremezclar desde un punto de vista formal la descripción de sus fantasías y la demostración política: el ejemplo más emblemático es sin duda la exposición en tres puntos de los distintos modos en que usa el pie masculino cuando le practica una felación a su amante. Remata su descripción con una leve inflexión de voz y una mirada a la cámara que materializan un contacto directo con los espectadores extradiegéticos



[foto 12], invitados a participar en la ficción como futuros miembros potenciales del PAP: “propongo a los ciudadanos para que lo experimenten en sus casas porque no hay nada más democrático que el placer”. Su confesión semeja un discurso con acentos demagógicos pronunciado en el marco de un mitin o un programa político. Además, la mirada a la cámara le confiere una dimensión metafílmica al fragmento puesto que el propio

personaje parece derribar las barreras que separan la diégesis de nuestra realidad, sugiriendo que su prestación no es sino una representación.

Así pues, el humor satírico que caracteriza este monólogo nace de los efectos de ruptura y desfase entre preocupaciones políticas y consideraciones eróticas, entre conservadurismo derechista y prácticas sexuales liberales, entre retórica estancada y lenguaje crudo que celebra el cuerpo grotesco. A través de Chon, figura del exceso, es el mismísimo Almodóvar quien parece expresarse, haciendo escarnio de una derecha española por esencia poco propensa a alentar prácticas inéditas y nuevos esquemas sociales. “Antifranquiste sans le montrer” (“Antifranquista sin mostrarlo”) (Méjean, 2004: 13), si rechaza toda forma real de compromiso político – aunque sus tomas de posición se hacen cada vez más obvias –, se empeña con todo en construir una visión progresista de la sociedad: en el conjunto de su filmografía, desarrolla espacios de la diferencia y de la heterogeneidad, propicios entre otras cosas a la emergencia de sexualidades alternativas (homosexualidad, travestismo, transexualidad, sadomasoquismo...) y al desplazamiento de las nociones tradicionales de centro y margen, fundamentales en la problemática grotesca.

A la luz de los trabajos bajtinianos sobre lo grotesco, se ha procurado esbozar una posible lectura de *La concejala antropófaga*. Pedro Almodóvar inserta este cortometraje en su filmografía y teje una red de relaciones transtextuales que convida al espectador a un desciframiento de las referencias sembradas no sólo en este relato fílmico sino también en la otra secuencia de la obra ficticia *Chicas y maletas*. El director forja un personaje con prácticas políticas y sexuales poco ortodoxas, celebrando la materialidad del cuerpo grotesco: éste es inagotable, antropófago, en interacción constante con un mundo que engulle, absorbe y del que se apropia. La figura de esta concejala *ex-céntrica* en todos los sentidos del término se convierte en la abanderada de un partido que parodia claramente la actual derecha española. Empero, el designio del cineasta parece menos político que lúdico. Además de divertir a su público con una marioneta que se agita en el escenario de su teatro, el cineasta-demiurgo sugiere que se debe leer la antropofagia abiertamente

reivindicada por Chon como una metáfora de su propio proceso creativo: Almodóvar interacciona con su obra y su mundo personal, los despedaza, los engulle, los digiere y los recicla, erigiendo la autofagia en postura estética. ¿Acaso será necesario devorarse a sí mismo para seguir creando?

Referencias bibliográficas

- BAKHTINE, Mikhaïl (1965). *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen-Âge et sous la Renaissance*, Paris: Gallimard, 1982, traduction française d'Andrée Robel, 471 p.
- FAUCONNIER, David, EIZYKMAN, Claudine (dir.) (2003). *L'esprit grotesque dans le cinéma espagnol : 1960-1965* (tome I), thèse de doctorat, Université Paris 8, 349 p.
- FREUD, Sigmund (1905). *Trois essais sur la théorie de la sexualité*, Paris : Gallimard, coll. «Idées», 1962, traduction française de B. Reyerchon-Jouve, 189 p.
- GENETTE, Gérard (1982). *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris : Seuil, 573 p.
- LENQUETTE, Anne (2000). "Almodóvar y la Movida: *Patty Diphusa*, una obra de juventud desconocida", *España contemporánea*, Ohio State University / Universidad de Zaragoza, otoño, n°2, pp. 75-92.
- MÉJEAN, Jean-Max (2004). *Pedro Almodóvar*, Rome: Gremese, coll. «Les Grands réalisateurs», 121 p.
- VIDAL, Nuria (2000). *El cine de Almodóvar*, Barcelona: Destino, 440 p.

LA FOTOGRAFÍA FIJA EN LOS ABRAZOS ROTOS: CATEGORÍAS Y USO EN LA CONSTRUCCIÓN DE LA MARCA ALMODÓVAR*

STILL PHOTOGRAPHY IN BROKEN EMBRACES: CATEGORIES AND ITS USE IN THE CONSTRUCTION OF THE BRAND 'ALMODÓVAR'

Laura Virué Escalera
laura.virue@gmail.com

Resumen:

En este artículo se estudia la fotografía fija de *Los abrazos rotos* de Pedro Almodóvar con el fin de poner de manifiesto los motivos iconográficos que aparecen en dichas imágenes y que irán conformando una serie de categorías o modelos. Estas fotografías participan en la construcción de la marca que representa el universo Almodóvar, más allá de los recursos ligados a este filme concreto.

Abstract:

This article analyse the still photography in the film *Broken Embraces* by Pedro Almodovar. The objective is to show the iconographic marks that appear in these images and will constitute a group of categories. These photographs take part in the process of forming Almodovar's brand, further than their presence in this film in concrete.

Palabras clave:

Almodóvar; los abrazos rotos; fotografía; cine; fotofija.

Key words:

Almodovar; broken embraces; photography; still photography; cinema.

* Las fotografías que ilustran este artículo son propiedad de El Deseo/Paola Ardizzoni y Emilio Pereda y El Deseo/José Luis Alcaine.

1. Introducción

1.1. Definición y antecedentes: ¿qué entendemos como fotografía fija?

El término fotografía fija en el contexto de un filme, tal y como se plantea en este artículo, puede ser definido siguiendo a Nekane Parejo quien se refiere a la fotofija de una película como “aquellas tomas paralelas [al rodaje] que servirán para promocionar la cinta o aquellas instantáneas que se colocan bajo los títulos de crédito que pueden tener relación directa con la narración o ser una mera aproximación a ésta” (Parejo, 2006: 241-246).

Antonio Cuevas, por su parte, se refiere a ellas como *fotografías de escena*, y las define como “las imágenes realizadas por un técnico del equipo durante el rodaje. Constituyen la única referencia gráfica de la historia del filme, y son utilizadas para su difusión en prensa, en los *press books*, los carteles murales, fotografías en fachada, etc.” (Cuevas, 1976: 260-261).

Las instantáneas se realizan en ocasiones entre dos tomas, pidiendo a los actores que vuelvan a interpretar una acción o se queden en una posición determinada. Estas imágenes deben reunir las siguientes características: ser representativas del contenido de la película, incluir a los personajes más destacados, tener el máximo de calidad en cuanto a encuadre y técnica fotográfica y que tengan el atractivo suficiente como para cumplir su función principal: despertar el interés de los futuros espectadores.

Tradicionalmente, estas imágenes han estado ubicadas en vitrinas dentro del espacio de las salas de cine, son las conocidas como carteleras o *lobby cards* (Sánchez, 1997: 26). Es interesante su uso en las salas de exhibición ligadas al cartel del filme, ya que presentan al espectador las características argumentales de la película a través de la rapidez propia de la imagen, pero en mayor profundidad que el mismo, el cual transmitirá un estímulo único y fácilmente descifrable, que condense la idea de conjunto de la película.

Como decimos, las fotografías exhibidas en este contexto, permitirían una mayor profundización, más argumentos, más detalles, de lo que el espectador encontrará en la gran pantalla. Hay que presuponer al espectador dispuesto a

prestar atención a las imágenes, pues ya ha acudido a la sala, el contexto de consumo es el propicio. Por tanto, es el momento para ampliar los mensajes a transmitir, de una manera más completa que en la comunicación de *inputs* sobre la película en medios masivos; ya no es solo una llamada de atención, o un intento con el propósito de que el espectador (o potencial espectador) grabe en su memoria el título del filme, sino que con esta serie de imágenes se complementa todo el argumentario que envuelve el sentido de la película.

A pesar de ello, y dada la aparición de multitud de soportes *on line* y *off line* junto al cambio de pautas de consumo por parte del espectador cinematográfico, el concepto tradicional de las *lobby cards* es cada vez menos usual, lo que ha permitido, por otra parte, mayor creatividad en este tipo de imágenes. Y no solo ello, sino que el espectador acude a la red en busca de estas imágenes de forma activa, por lo tanto, la página web de la película se ha convertido en otro de los principales canales en los que se exponen estas imágenes.

Las *lobby cards*, solían presentar un formato horizontal, en torno a 11 x 14 pulgadas (28 x 35 cms.) e impresas en papel grueso, tipo cartulina. Se producían en colecciones de ocho cartelas que ilustran las escenas claves de la película. Una de ellas es siempre la llamada *Title Card*, que representa a toda la película más que a una sola escena, con un diseño especial donde las estrellas protagonistas adquieren la presencia más relevante y donde se añadía una lista de créditos. El resto de cartelas, muestran diferentes escenas y se conocen como *Scene Cards*.

Esta descripción hace intuir cuáles son las tipologías básicas que se encuentran al analizar la fotofija de una película, puesto que estos precedentes sentaron las bases de lo que serían las instantáneas promocionales de los filmes. Presuponemos, por tanto, que abundarán las fotografías de los actores protagonistas, que el primer plano será habitual, que las imágenes representarán las escenas principales y que alguna toma tendrá el objetivo de referirse a la película en su conjunto y no solo a una escena puntual.

1.2. La función publicitaria de la fotografía fija

Desde los inicios de la industria cinematográfica, la publicidad ya era comprendida como un arma importante para los resultados comerciales. Una de las funciones de la campaña publicitaria, tal y como cita Amiguet, será la de “preparar-motivar-atraer al público los días antes del estreno, de modo que una vez que éste se produzca no se pierda ni un solo día de exhibición, ya que los espectadores potenciales estaban esperando que éste se produjera” (Amiguet, 2000: 40). En la actualidad, cuando el período de exhibición se ha acortado al máximo y se ha establecido como estrategia de distribución copar el máximo número de salas en un escaso período de tiempo, es indispensable que el potencial espectador conozca el producto cuanto antes y acuda a la sala con la mayor premura posible ya que el filme tiene un escaso margen de dos semanas para demostrar su atractivo en taquilla. Para ello, se utilizan desde medios tradicionales: anuncios en exteriores, cartelería, revistas, anuncios y tráilers en televisión; hasta las acciones de marketing viral y social media marketing en medios y redes sociales de Internet, estrategias de más reciente aparición pero que se han convertido en fundamentales en los últimos años.

El Deseo, la productora que fundan los hermanos Almodóvar para producir *La ley del deseo* en 1986 y que desde entonces produce todas sus películas, suele comenzar a lanzar datos del nuevo filme en fase de preproducción para así crear expectativas desde que la película es un proyecto; por tanto, el trabajo de los expertos en publicidad es crucial ya durante la fase de rodaje. Numerosas comparecencias ante la prensa antes del lanzamiento en salas, entrevistas, sesiones de fotos, apariciones en programas de televisión y otros, son solo algunas de las herramientas para preparar el terreno antes de que el largometraje llegue a las pantallas.

Para *Los abrazos rotos*, Almodóvar escribe en su blog el desarrollo del rodaje, a modo de diario, y ya publica diversas fotografías tomadas por él mismo o por los fotógrafos encargados de la fotofija del filme (Paola Ardizzoni y Emilio Pereda). Algo parecido ya hizo en *Volver* (2006), integrándolo en la página oficial donde presenta un “diario de rodaje” ilustrado con fotografías y posteriormente vuelve a hacerlo en *La piel que habito* (2011). Y es que como afirma Jacoste “las

posibilidades publicitarias se pueden dar desde el mismo momento en que se tiene la idea de realizar un filme” (Jacoste, 1996: 157) y Almodóvar sabe cómo utilizarlas.

1.3. Los nuevos soportes digitales

Como se ha comentado anteriormente, en los últimos años han aparecido nuevos soportes de promoción de las películas que requieren de fotografías. Ya es impensable un estreno en salas que no tenga su propia página web, incluso meses antes de que la película esté acabada, debido a que Internet se ha convertido en un importante medio de promoción. Según las características del público objetivo del filme, la web ofrecerá uno u otros recursos (juegos, concursos, venta de otro material –merchandising, otros títulos-, vídeos; información sobre el rodaje, actores, director, etc.) pero la fotografía seguro que va a formar parte del diseño y el contenido de página. Almodóvar cuenta con una página web oficial¹, y desde *Hable con ella* las películas tienen una web propia², además de toda la información presente en el sitio de El Deseo³.

Por otra parte, el *Electronic Press Kit* ha evolucionado desde una cinta en formato vídeo con información que se entregaba a las televisiones, donde se recogían imágenes del rodaje y entrevistas, a un CD o DVD con una gran variedad de material. En él se adjunta también el *press book*, el dossier de prensa, que contiene datos del rodaje, el director, frases publicitarias, una copia del cartel en pequeño formato, sinopsis, etc. Toda esta información se ha integrado en un solo soporte con las nuevas características de capacidad e interactividad –entre otras- que ofrecen los nuevos formatos digitales. En el caso de *Los abrazos rotos*, el *press book* se puede descargar en formato .pdf desde la propia página web de la película, así como consultar (pero no descargar para su uso) distintos vídeos publicitarios (*teaser*, tráiler, *spots*, rueda de prensa), fotografías y músicas de la película. Cualquier persona interesada, y ya no solo la prensa especializada⁴, puede obtener toda la información sobre la

¹ Página oficial de Pedro Almodóvar en <http://www.pedroalmodovar.es>; anteriormente alojada dentro del sitio <http://www.clubcultura.com/clubcine/clubcineastas/almodovar>

² Página web de Los abrazos rotos <http://www.losabrazosrotos.com/>

³ Página web de El Deseo <http://www.eldeseo.es>

⁴ La página web es de acceso público y no requiere registro para profesionales en ningún caso.

película, consultas a archivos de audio, al tráiler y a una buena selección de imágenes con una calidad considerable.

Otros medios digitales no relacionados directamente con la producción cinematográfica, también servirán de canal en el que transmitir las imágenes, en el caso de *Los abrazos rotos* es destacable el especial del diario *El País* en soporte digital, que a modo de monográfico presenta una web dedicada al filme, con tráiler, galería de imágenes, entrevistas al director y al reparto, etc. Otros medios de comunicación especializados en cine, como puede ser la revista *Fotogramas* en su versión digital⁵ ofrece una galería de 55 fotografías de la película y como este ejemplo, muchas otras páginas web sobre actualidad, crítica o venta de películas serán vehículos de transmisión de las fotografías del filme.

1.4. Fotografía fija como constructora de marca

El valor de la marca en el medio cinematográfico es constatado por José María Amiguet en su tesis *El concepto de marca en la comunicación publicitaria del cine* donde afirma que “el umbral de expectativas es la clave a partir de la cual se valora la calidad del producto cinematográfico” (Amiguet, 2000: 398). Los potenciales espectadores del filme esperarán encontrar determinados rasgos que ellos asignan a la marca. Onaindia explica que “el espectador elige una determinada película porque el título le resulta atractivo, por los intérpretes, y en algunos casos, por el director. Todos estos datos funcionan como indicios para generar un horizonte de expectativas en su mente” (Onaindia, 1996: 91). La fotofija de una película -tal y como lo hacen el cartel, el tráiler u otros posibles elementos publicitarios del filme- anticipa lo que después el espectador podrá ver en la pantalla y a través de ella se va a transmitir una serie de valores ligados a la marca de la película.

En este caso, la fotofija de *Los abrazos rotos* se convierte en difusor de la marca del propio filme y a su vez de la firma *Almodóvar* (el director) e incluso la marca corporativa *El Deseo* (la empresa productora)⁶. Un espectador que se acerque a

⁵ Revista Fotogramas www.fotogramas.es

⁶ “La marca es aquel elemento que un consumidor toma como referente en su contacto con el producto. Por lo tanto, el elemento de referencia que usa para identificar y distinguir la película

las salas a ver la película, va condicionado por los estímulos que ha recibido hasta ese momento. Tiene unas expectativas puestas sobre *Los abrazos rotos* que las imágenes que haya visto anteriormente –fotos, tráiler, cartel, etc.– habrán ayudado a crear. Además, estará condicionado por sus experiencias previas ante otras obras del mismo director, de los mismos actores, de las críticas leídas, etc.

En resumen, la fotofija se eleva como un elemento capaz de (o que al menos ayuda a) establecer un marco perceptivo desde el cual el espectador verá la película. Ésta tiene que despertar el interés del público, presentar el tema, el estilo visual, el género y, por supuesto, fijar los principales estímulos que se van a utilizar para publicitar el filme, en este caso, el reparto y Pedro Almodóvar.

Es conocido que el director manchego tiene una gran capacidad para llamar la atención y sabe vender sus productos. Boquerini cita sus palabras: “trato siempre de que se me vea en el sitio donde estoy y de tener peso; quiero vivir todo lo que hago con mucha intensidad y por eso se me nota donde estoy” (Boquerini, 1989: 38). En la misma dirección comenta Holguín, “Almodóvar, al no tener medios económicos, comienza solo su andadura cinematográfica, siendo él su mejor relaciones públicas. Es, en sí mismo, un showman [...]. Nadie como él acerca su obra al público” (Holguín, 1994: 40). Y Cobos y Marías recogen la declaración: “si yo quería hacer cine, tenía que inventarme casi hasta los medios de distribución de las películas. Yo las estrenaba en sitios, hacía fiestas...” (Allison, 2003: 19).

Boquerini, recoge una cita de la revista *Fan Fatal* (nº1. Abril 1988) en la que el director comenta que “es una equivocación muy grande pretender que una película solo es un rollo largo de fotogramas, y no hacer caso a la promoción, al envase comercial, a lo que se dice sobre ella. Cuantas más brillantes, originales y atractivos sean estos detalles, mejor será la película y más gente se acercará a verla” (Boquerini, 1989: 140).

y que le evoca una serie de significaciones, la suma de todo lo cual influirá en sus opiniones y decisiones en relación con el filme. Por lo que podría darse el caso de que un mismo largometraje contuviera diferentes marcas para distintos receptores, es decir, que para un individuo operase como marca el nombre del actor y para otro el director de la misma película”. (AMIGUET, 2000: 575-576).

Smith expresa que una distribuidora de cine europea ha manifestado que “lo que se vende es Pedro, la marca Almodóvar” (Smith, 2005: 144). En relación a esta cuestión, Amiguet ha estudiado los indicadores de marca en este director y ha establecido los títulos de crédito como uno de ellos. En su análisis, señala que a partir de la tercera película de su filmografía, *Entre tinieblas*, Almodóvar aparece siempre dos veces en los títulos de crédito y esta doble aparición apoya y promociona la función de marca del director respecto de la película (Amiguet, 2000: 487). Guiándonos por esta cuestión, podemos derivar que pronto en su filmografía Almodóvar se empieza a constituir como marca propia, y que esta posición no se va a limitar solo a los títulos de crédito, sino que afecta a toda la campaña de promoción, ya no solo de sus películas por separado, sino de toda su marca como una unidad.

En el mismo sentido, este autor estudia la información sobre las películas de Pedro Almodóvar en la prensa escrita y observa si el director como marca se convierte en principal elemento de referencia en las noticias. Como conclusión, indica que “desde la perspectiva de la prensa, soporte que podríamos considerar ilustrativo del comportamiento de los medios, existen dos fases diferentes en el uso de Almodóvar como signo principal de la identidad de sus películas. Un primer momento, que abarcaría sus seis primeras obras, en las que Almodóvar tiene una función como marca potencial o latente [...]. El segundo momento se iniciaría con el estreno de *Mujeres al borde de un ataque de nervios* [...], en esta fase la operatividad de Almodóvar como marca de sus largometrajes parece clara [...]. Se convierte en el elemento más utilizado, y, en consecuencia, más notorio para informar sobre las películas, el director se constituye en una auténtica marca que al ser usada como referente por los medios acabará obteniendo una gran repercusión social” (Amiguet, 2000: 503). Este hito en su carrera también es destacado por Carlos Polimeni quien escribe: “con su séptima obra [...] Almodóvar se convirtió en una estrella, en una marca registrada. De ahí en adelante, viviría en el mundo de las celebridades, siendo [...] más importante que sus propias películas” (Polimeni, 2004: 83).

En el mismo estudio, el autor también expresa el papel relevante de la fotografía dentro de la noticia. Casi el 71% de los textos tenidos en cuenta contienen alguna fotografía y, de ellas, en más del 72% se observa la presencia de

Almodóvar. Estos datos ratifican de nuevo la existencia de Almodóvar como marca, y además, Amiguet señala que el porcentaje medio de apariciones de Almodóvar en las imágenes que acompañan a los artículos se incrementa en la misma fase que definíamos más arriba.

Por otra parte, el segundo contenido que destaca en esas imágenes son los actores, en el 45'5% de los casos. A continuación, y a distancia, los fotogramas de las películas (lo que denominamos aquí fotografías de escena), formato clásico de presencia visual del producto. Esta tendencia en el uso de las fotografías indica que se requiere no solo fotografías de escena, sino que los posados del director y/o los actores, van a ser muy demandados. Además, Amiguet indica que las cifras de la evolución del uso de los fotogramas va claramente en descenso. Durante las seis primeras películas es reproducido en el 56% de las ocasiones, y en la segunda fase que describe, la media baja hasta el 8'75%.

Por todo ello, no parece arriesgado afirmar que en la fotografía promocional del film la presencia de Almodóvar tendrá un lugar muy relevante, lo cual va a afianzar su posición como marca, en consonancia con lo expuesto en este apartado.

2. La fotografía fija en *Los abrazos rotos*

2.1. Modelos de fotografía fija: aplicación en *Los abrazos rotos*

En primer lugar, se distinguen dos tipos de fotofija, las llamadas *on-set* –en el set– y *off-set* –fuera del set– (Bergala, 1995). Esta es una división muy general pero también una forma muy evidente de plantear unos modelos desde los que partir.

Robert Dance y Bruce Robertson, diferencian tres tipos básicos de imágenes en los estudios del Hollywood de finales de los años veinte. La primera, la más común, constituye las *scene stills* (fotografías de escena) tomadas en el set para documentar la producción. Estas fotografías tienen dos funciones básicas: registrar cada posición de cámara y la situación de los actores, esto asegura el *raccord* de cada escena. Las *scene stills* también proveen al departamento de

publicidad de imágenes de los personajes que podían ser usadas para las *lobby cards*, posters y para enviar a las revistas (Dance, 2000: 88).

El segundo tipo, es lo que llaman el *publicity shot* (la toma publicitaria), imágenes tomadas fuera del rodaje, pero fuera del retrato de estudio, normalmente se utilizan como fotografías de moda o para la promoción de productos, algunas veces dejan ver a la estrella en momentos de ocio.

En tercer lugar, los retratos, son la categoría más rígida por ser la más importante para crear o redefinir la imagen del actor. El fotógrafo Fred Archer publicó en 1930 un artículo titulado “*The still Picture's Part in Motion Pictures*” en el que refiere una subcategoría de retratos a la que llama *candid*s, instantáneas de las estrellas con una cuidada puesta en escena, en sus casas o en su rutina habitual, con sus familias, alrededor del estudio o en localizaciones atractivas⁷ (Dance, 2002: 92).

Por otra parte, el fotógrafo Matías Nieto plantea otra división haciendo hincapié en la forma de trabajar del fotógrafo y no en el lugar en que se ha realizado la toma, como proponía en su caso Bergala. Nieto señala una división entre las instantáneas que se toman en el rodaje y las “publicitarias”, y explica así las diferencias: “en la fotografía publicitaria puede haber más medios y tiempo disponibles y así se pueden utilizar, si es preciso, luces, cámaras de un formato superior y otros elementos. También el concepto es distinto. [...] Debería haber un concepto muy claro a la hora de hacer el trabajo por parte de la productora y los responsables de promoción. [...] Durante el rodaje el fotofija no suele disponer de todo lo que se tiene al alcance en la fotografía publicitaria. El rodaje prima sobre todo. La similitud principal es que los dos tipos están relacionados con la película, es decir que tienen que tener una relación con la historia y su realización”⁸.

Nekane Parejo advierte, siguiendo a Dubois, otro tipo de fotofijas que “aglutina fotografías como objetos directamente relacionados con el desarrollo del filme,

⁷ Tengamos en cuenta que en aquel momento el estudio controlaba totalmente la persona de la estrella y diseñaba una vida completa en torno a su figura, de ahí que fuera tan importante unir la publicidad de las películas (basadas más en la aparición de una estrella que en la propia trama) con la vida diaria de sus protagonistas.

⁸ Entrevista realizada a Matías Nieto Köning, en la revista digital *Cómo Hacer Cine*, el 5/01/2003. “Matías Nieto, fotofija”, http://www.comohacercine.com/articulo.php?id_art=42&id_cat=2. Última consulta: 9/07/2012.

normalmente como presencia justificada en el rol de agente genuino de una biografía. Las copias fotográficas servirán para otorgar solidez a una narración [...] basada en una ilusión perceptiva, es decir, la imagen cinematográfica” (Parejo, 2006:243). Son estas las fotografías que no solo forman parte del decorado de un filme, como caracterización de las personas que habitan el hogar, por ejemplo, o como elemento de atrezzo, sino que muchas veces van a ser esenciales para la trama.

Para llevar a cabo el análisis propuesto en este artículo⁹, se ha procedido a una clasificación que pudiera resultar útil para afrontar este estudio. Para ello, se ha tomado en consideración si aparecían ciertos rasgos con la finalidad de establecer categorías, a saber:

- La identificación directa de la fotografía con un plano o escena de la película.
- La correspondencia del espacio fotográfico y cinematográfico, es decir, la toma está situada en el set de rodaje.
- La presencia de elementos que se refieran al personal o material técnico del filme (quienes aparecen no son los actores).
- La presencia de Almodóvar, que no se ha considerado junto a los elementos anteriores por su predominante relevancia.
- La evidencia de la pose, que se trate de un posado exclusivamente para la toma fotográfica.
- Fotografía utilizada como atrezzo dentro de la acción del filme.

⁹ Se ha tomado como base metodológica, la propuesta de análisis de fotografía del profesor Javier Marzal Felici, realizada dentro del trabajo desarrollado por el Grupo de investigación “I.T.A.C.A-UJI”. Este trabajo fue presentado en el marco del “I Congreso de Teoría y Técnica de los Medios Audiovisuales: El análisis de la imagen fotográfica” celebrado el 13, 14 y 15 de octubre de 2004 en la Universitat Jaume I (UJI) de Castellón. También puede ser consultado *on line* en la página web www.analisisfotografia.uji.es.

La propuesta de este autor es un método de análisis bastante exhaustivo pero muy cerrado, que comprende los niveles contextual, morfológico, compositivo, enunciativo y una interpretación global del texto fotográfico, de carácter subjetivo. Es este un procedimiento analítico que pretende adoptar una perspectiva descriptiva, pero en la que inevitablemente, según indica el propio autor, afloran consideraciones de índole valorativa. Además, también contempla la dificultad de plantear una búsqueda de los mecanismos de producción de sentido de los elementos simples que conforman la imagen, sin tener una idea general acerca de la interpretación global del texto fotográfico. Por todo ello, deja claro que se debe tomar con un carácter absolutamente orientativo para que no se convierta en una suerte de “rejilla” a aplicar mecánicamente al estudio de los textos fotográficos. Así se ha empleado en este trabajo. Además, indica que es un método apropiado para el análisis y valoración de las fotografías artísticas. No es este lugar para debatir qué se puede considerar dentro de este género, pero lo cierto es que las fotografías artísticas tendrían una función estética predominante que no se puede aplicar al conjunto de imágenes objeto del estudio aquí presentado. En cuanto a la cuestión de la autoría, no se ha tenido en cuenta quién ha sido en cada caso el encargado de tomar las imágenes y no se hace distinción a priori de las tomadas por los fotógrafos Paola Ardizzoni y Emilio Pereda (<http://ardizzonipereda.wordpress.com>) de las tomadas por el propio Almodóvar.

A partir de aquí, se propone la siguiente clasificación propia:

1. Fotografía de escena, en el set. Coincide con un plano de la película o se identifica directamente con él.
2. Fotografía del set de rodaje en la que aparecen elementos y personal técnico, remite al propio rodaje o a su preparación. Adquiere una función documental secundaria que acompaña a la publicitaria.
3. Posados. Pueden ser fuera o dentro del set. La toma fotográfica está mucho más controlada, pues el fotógrafo dispone los elementos según su conveniencia. Su contenido tendrá mayor o menor relación con la película según los elementos que se utilicen (el espacio de la toma y vestuario serán los más habituales).
4. La fotografía objeto. A pesar de no tener una función publicitaria, se ha considerado dentro del objeto de estudio en esta ocasión por la especial relevancia que tiene dentro del filme.

2.2. Análisis de la fotografía fija de *Los abrazos rotos*

Se ha tomado como muestra un total de 100 fotografías, procedentes de la página web de la película, la galería de la película en la página de la distribuidora Sony Classics, el blog del diario de rodaje del director y un especial de la película publicado por el periódico *El País* en su versión digital¹⁰. En general, las principales galerías *on-line* a través de las cuales se considera que se hace mayor promoción de la película y donde se puede acceder a las fotografías directamente distribuidas bien por la productora, bien por la distribuidora. Además, se han tenido en cuenta las fotografías publicadas en el *press book*.

2.2.1. Fotografía de escena

Estas imágenes son las primeras en las que se piensa cuando se hace referencia a la fotofija de una película. Suelen ser las más numerosas, en este estudio las fotos de escena representan aproximadamente la mitad. Coinciden con un plano del filme o se va a identificar con él directamente, en ocasiones se denominan “fotogramas”.

¹⁰ Galerías de imágenes: www.losabrazosrotos.com, www.sonyclassics.com/brokenembraces/main.html, www.pedroalmodovar.es y www.elpais.com/especial/pedro-almodovar.

Son instantáneas que deben ser representativas de las escenas clave para dar pequeñas pistas sobre el argumento.

Las imágenes que toma el fotógrafo, por muy similares que sean a la toma elegida por la cámara de cine, difícilmente serán idénticas ya que el fotógrafo va a hacer su propia elección de lente, tiempo de exposición, composición y encuadre. Como comenta Chion, “el fotofija tiene el difícil cometido de encontrar el punto medio entre la fotografía de pose y la instantánea, sin ser ni la una ni la otra: la primera parecería estática y la segunda podría ser ridícula por su carácter de foto ‘detenida’” (Chion, 1992: 226). Muchas veces, la foto se hace entre toma y toma del rodaje, siendo el fotógrafo quien solicita a los actores que repitan una acción en concreto. Por ello, en ocasiones, estas imágenes se van a encontrar a medio camino entre esta categoría y la que se han denominado “posados”.

Lo primero que se observa de este conjunto de imágenes es que se trata de fotografías de personajes. Esto tiene una lógica concordancia tanto con *Los abrazos rotos* como con la filmografía del director en su totalidad, pues en su obra predomina el drama sobre la acción. Son historias cuyo peso recae en los personajes y en los diálogos.

Chicas y maletas, la película que está rodando Mateo Blanco (el personaje interpretado por Lluís Homar), ese filme dentro del filme, es una comedia, contrapunto del drama que es *Los abrazos rotos*, un drama que con tintes de *thriller* e incluso de cine negro. Por lo tanto, esa duplicidad que propone Almodóvar, podría tener presencia también en la imagen fija pero ¿cómo representar la diferencia de género en las fotografías?



En este caso, es principalmente la propia expresión del personaje retratado, su capacidad como actor y la del fotógrafo al captarla, la que puede dar el matiz. Como la instantánea en la que el personaje de Rossi de Palma se come la nota,

una escena de humor absurdo, esperpéntico y surrealista [foto 1]. Sin embargo, no siempre es evidente la presencia de elementos icónicos que se conviertan en una extensión gráfica del código genérico y sean fácilmente identificables como

en películas policíacas, *western* o aventuras. ¿Qué iconos distinguirían el drama de la comedia en Almodóvar?

Almodóvar es profundamente consciente del potencial de las convenciones de género y su iconografía específica siempre desempeña un papel en sus películas, pero muchos de los elementos que explotan estas convenciones también llegan a socavarlas o combinan mecanismos que habitualmente están separados. La conciencia de los códigos de género los convierte en parodia, vuelve a contextualizarlos y los mezcla con la cultura popular. El propio Pedro Almodóvar señala que en los últimos tiempos tiene debilidad por el *thriller*, y comenta “a lo largo de mi carrera he pasado de un modo natural de la *screwball comedy-pop-con-sentimientos* al melodrama y al drama para aterrizar en el *noir*. Todo ello mezclado con música y canciones que a veces acercan mis películas al género musical”¹¹. El director manchego es, por tanto, un creador de productos híbridos.

Dice Epps que aunque no cabe duda de que el suspense, la comedia, la farsa, el sainete y el cine negro también entran en juego, casi todos los críticos coinciden [...] en que lo que predomina en el cine de Almodóvar es el melodrama. Y lo define como “un exceso de sentimiento y sentimentalismo, de emoción y emocionalismo, [...] un patetismo exagerado y falso, excesivo y artificial” (Epps, 2005: 271). Así pues es típica en su cine la imposibilidad de un análisis directo de los componentes genéricos.

En el estudio de las imágenes se ha tratado de encontrar aquellos elementos icónicos que funcionen como indicadores de género, a pesar de la hibridación de la que Almodóvar hace gala. Elementos que se suponen presentes, pues como se ha comentado, el director es conocedor de su importancia para la conexión con el público. Por otra parte, tras su larga trayectoria, ha hecho suyos ciertos rasgos estéticos (la brillantez de los colores, el rojo, los estampados, etc.) que podrían funcionar después de dieciocho películas en su haber, como iconos de un género que podría llamarse “género Almodóvar”.

En las fotografías de escena de *Los abrazos rotos*, como decimos, se podría hacer una división entre las escenas de la propia película y de *Chicas y maletas*.

11 Almodóvar, Pedro. “Gays y Escaleras”. En Pedro Almodóvar blog. www.pedroalmodovar.es/PAB_ES_07_T.asp Consulta realizada el 5 de agosto de 2008.

Esta última, adaptación de su célebre *Mujeres al borde de un ataque de nervios* (1987) con una estética pop, muy colorista. Este grupo de imágenes, son más cálidas y con una luz más uniforme –difusa- que el resto, con colores muy brillantes, especialmente en las instantáneas pertenecientes a la escena del salón. La presencia de los decorados nos sitúa en *Mujeres al borde de un ataque de nervios* y de la estética en general más allá de la participación de actrices que formaron parte de aquel reparto que forjó la idea de “las chicas Almodóvar”.

Por su parte, las instantáneas pertenecientes al argumento principal de la película, suelen tener mayor contraste en cuanto a las luces y dan una apariencia de espacios más cerrados, incluso un ambiente claustrofóbicos, exceptuando las tomas al aire libre, y es aquí donde ese uso de luces, nos puede recordar al cine negro, aunque será en el *press book* donde aparezcan fotografías con más clara referencia a ese género con un uso estudiado del blanco y negro, se puede apreciar ese uso de luces que crean sombras muy definidas, creando un ambiente siniestro, misterioso en imágenes como la 2.



Todas las instantáneas de este grupo y de las denominadas “fotografías del set” son en color. La obra de Almodóvar, en su conjunto, se distingue por su estética brillante y colorista, las tonalidades son exuberantes y están basadas en un esquema personal y no, en general, en la verosimilitud. No es *Los abrazos rotos* la obra en la que esta característica sea más predominante (exceptuando *Chicas y maletas*), aunque no deja de estar presente. Lo cierto es que – junto al director de fotografía- sabe acentuar la fuerza cromática y para ello se presentan unos colores muy saturados, de manera que el resultado transmite potencia, energía y plenitud. Parece lógico que estas características coloristas se vean representadas en la fotofija ya que el uso del blanco y negro, si bien presente en algunas fotografías de escena aislada como en *Matador* (1986) pero sobre todo en posados, adquiere funciones estéticas que en cierto modo, especialmente en

el caso de las fotografías de escena, limitaría ese vínculo directo de la fotografía con la película que se pretende en este caso.

Otro de los parámetros interesantes del nivel contextual es el formato, este elemento viene definido por la proporción que existe entre los lados de la imagen y condiciona su composición. En las imágenes estudiadas el horizontal es el más habitual, guardando una estrecha relación con la proyección cinematográfica en formato apaisado.

Como señala Villafañe, la ratio corta, es decir, cercana al cuadrado, es fundamentalmente descriptiva. La narración, generalmente asociada a la secuencialidad, requiere una ratio larga -cuyo lado horizontal es considerablemente mayor que el vertical- en los que sea posible crear direcciones y ritmos (Villafañe, 1992:157). Según esta apreciación, el formato que predomina es el más adecuado para crear temporalidad y, por lo tanto, para relacionar la fotofija con la película, ya que una de las claves que sobresale del medio cinematográfico frente a la fotografía es la inclusión de esa dimensión temporal que lo orienta a las áreas de las narratividad, gracias a su capacidad para “reconstruir ante los ojos del espectador el desenvolvimiento del mundo” (Carmona, 2005: 33).

Apréciase en este sentido la diferencia entre las imágenes 3 y 4, donde la primera es más narrativa y la segunda (utilizada para el cartel de la película) más expresiva.



En cuanto al nivel morfológico de nuestro análisis, el uso de los planos¹² es un elemento destacable. Medios planos, primeros planos y primerísimos primeros

¹² Nos referimos al tamaño de la figura en la imagen, siendo el tamaño del cuerpo humano en el encuadre el principio organizador de las diferentes opciones que se puede hallar. Cuanto más

planos son muy frecuentes en la fotofija de *Los abrazos rotos*. Son estos los que transmiten el drama, el sentimiento de los personajes en un momento determinado o la relación cercana de los mismos –normalmente correspondiendo a un diálogo importante de la película, o a un momento de tensión alta–. La elección de estas distancias narrativas se corresponde tanto al tipo de películas basada en los personajes y el diálogo que plantea Almodóvar como con las decisiones del director en la película. Almodóvar utiliza un cuidado tratamiento del primer plano y del plano detalle, explotando el dramatismo en los rostros de sus personajes.

En relación a los planos de profundidad espacial (superposición de las figuras del encuadre y disposición desde un ángulo determinado, perspectiva), es de resaltar la presencia de “marcos” y “ventanas”, elementos muy relacionados con el fenómeno de figura-fondo [véase fotos 5-8].

En sus películas, Almodóvar utiliza incontables veces un doble encuadre (un marco dentro del marco). Esta multiplicación de cuadros forma parte de la fragmentación que caracterizan los espacios en los que sitúa la acción. Suele reproducir dentro de la imagen el marco de la pantalla cinematográfica y la televisión, como dos verdaderas ventanas a veces, pero también como proyección, como reflejo o duplicidad, tal y como hace con los espejos. Además, abundan los planos que se sirven de la geometría de las ventanas, las puertas, las aperturas, las fotos, los cuadros, etcétera. En definitiva, es un juego de espacios que se abren o que se cierran, pero en los que se adivina que hay otros espacios que no podemos ver, más que como concepto de selección, de fuera de campo, con un concepto psicológico directamente ligado a las emociones de los personajes.

cercana es la vista del objeto o sujeto fotografiado, mayor es el grado de aproximación emotiva o intelectual del espectador hacia el motivo de la imagen, de tal modo que una escala reducida (un primerísimo primer plano o un primer plano) suele favorecer la identificación del lector; por el contrario, cuanto más general es la escala del motivo fotográfico, mayor es su distanciamiento.



En cuanto a la composición, ya que los primeros planos tienen tendencia a ofrecer composiciones cerradas y centrípetas, esta es una de las características predominantes en el conjunto de fotografías. Así, las expresiones de los rostros, acompañadas del efecto de la luz, transmiten la emoción del personaje en ese momento [fotos 9 y 10].

Lo habitual es que los centros de interés se correspondan con los rostros de los personajes, generalmente con sus ojos y son la iluminación y la nitidez los elementos utilizados para concentrar la atención en estos puntos. El centro geométrico es en ocasiones centro de interés, esto provoca imágenes de cierto estatismo, muy equilibradas, como la composición en simetría que también está muy presente en este grupo de imágenes [fotos 11 y 12]. Es una forma de transmitir la ligazón entre los personajes, esas relaciones cerradas, los triángulos amorosos, la dependencia, ya que en el argumento del filme, los personajes actúan movidos más que por características individuales, por sus relaciones y cómo estas les afectan. Esto puede explicar que, a diferencia de en otros filmes de Almodóvar donde hay una gran presencia de fotografías en las que aparece una sola persona, aquí encontremos muchas donde aparecen dos [fotos 13 y 14]. Dos como en un abrazo.



El ritmo de las imágenes lo suele marcar el eje de mirada de los personajes, en mayor medida, como en la foto 14, por ejemplo, donde se da esa alternancia continua de derecha a izquierda creando dinamismo. Pero también la postura de los cuerpos que aportan tensión a la imagen, como al crear un triángulo en la disposición de los dos personajes en la foto 3, donde la creación de profundidad con el uso de foco-fuera de foco acentúa el movimiento, o en la foto 15, donde el juego de luz y sombra y la disposición de los cuerpos en diagonal rompiendo la cuadrícula de las horizontales y verticales dominantes, aporta también dicho ritmo.



Para terminar con los elementos morfológicos, se debe profundizar en un aspecto que, como refiere Marzal, es tal vez el elemento morfológico más importante que cabe destacar en el estudio de la imagen: la luz (Marzal, 2007: 98). Todo este grupo de fotografías está iluminado artificialmente para la cámara cinematográfica. Por lo general, predomina una iluminación suave, difusa, debido al uso de filtros y difusores para la caracterización cinematográfica. Se ha optado por una iluminación clásica en la que destacan las luces laterales y de relleno, bastante equilibrada. El objetivo de la luz es, con frecuencia, iluminar los rostros y desplazar la atención hacia ellos. Aunque también aparecen imágenes con un uso más dramático de la luz, con luz dirigida o contraluces.

En cuanto a la pose, los personajes no están posando para el fotógrafo, están actuando para la toma cinematográfica (posan para otra cámara). Tal y como se ha comentado, en ocasiones, el fotógrafo solicita al actor que vuelva a interpretar un gesto con el objetivo de captar la imagen. Lo cierto es que las fotografías de escena no deben evidenciar la pose, no hay miradas a cámara, porque se trata de captar la espontaneidad como si la trama de la película fuese realidad y no ficción, como si los personajes no estuvieran representando un papel. Esta pretendida espontaneidad contrastaría con el grupo de imágenes de posados, en los que la colocación artificial de las figuras se evidencia frecuentemente con las miradas a cámara.

Atendiendo al espacio de la representación, se plantea una doble lectura ya que se sabe que son decorados preparados para la película –sean naturales o creados-, pero deben parecer reales y creíbles (por el género del film). Se utilizan tanto exteriores como interiores, espacios concretos y realistas, que estén acorde con la acción dramática de la trama. Ésta es la percepción que debe tener el receptor, pero no podemos evitar considerar que todo está ahí para la cámara de cine y una evidencia que se hace palpable en las fotografías del set.

Como ocurre con el espacio, el tiempo de una imagen es siempre una modelización de lo real, toda fotografía supone un corte del continuo temporal, una selección interesada de un momento esencial. En el mismo sentido aquí también se puede realizar una doble lectura, pues el fotógrafo ha seleccionado

un momento esencial de la película, que a su vez es otra representación temporal, más o menos realista.

El encuadre de una fotografía es el resultado de la selección de un espacio y un tiempo dados que responde a un punto de vista y a una determinada manera de mirar. En este caso, los encuadres están muy condicionados por lo que Almodóvar haya decidido para la película, no obstante, el fotógrafo hace su propia selección, como se explicaba al comienzo. Como ya se ha comentado, en las fotografías de escena las tomas se identifican directamente con un plano de la película pero no siempre – más bien nunca- es una copia exacta, por ello, se aprecia una tendencia a que en la fotofija los personajes están más próximos al espectador –el plano es más corto-, pues la cercanía a su rostro, la detección de sus expresiones, es la principal forma de acercarse a ellos, de saber lo que sienten; en cambio, en el cine, elementos como la música o los movimientos de cámara pueden conseguir esos efectos. Al igual que en las películas, se intenta que el espectador se sienta identificado con los personajes, si la fotofija pretende transmitir la esencia del film al que pertenece, también buscará esa empatía.

2.2.2. Fotografía del set de rodaje

En las fotografías del set de rodaje el espectador tiene la oportunidad de contemplar el set y lo que hay a su alrededor. Esto conlleva un destape de la construcción de la ficción fílmica en contraposición con la veracidad fotográfica, ya que estas instantáneas se sitúan en lo que consideraríamos “real”, en un contexto mucho más cercano al reportaje y a lo documental que la fotofija de escena. El tema de estas imágenes es el trabajo del rodaje de la película, más que la trama en sí, como sucedía con el grupo anterior.

La primera vez que en la fotofija de las películas de Almodóvar se encuentra alguna referencia al momento del rodaje es en una instantánea de *La flor de mi secreto*, 1995. La foto muestra un Almodóvar pensativo tras el respaldo de la silla de Marisa Paredes que ensaya antes de la toma. Se trata de la primera ocasión en que el director se sitúa dentro del espacio cinematográfico ejerciendo como tal, aunque sí había protagonizado numerosos posados. Pero no será hasta *Hable con ella*, 2001 cuando verdaderamente se encuentre una variedad de

fotografías que remite al rodaje y le dan relevancia al material y al personal técnico que participa.

En *Los abrazos rotos*, las fotografías del set son bastante significativas, aunque no tan numerosas como las de escena. Estas, tienen una vinculación más o menos directa con la trama de la película, en función de los elementos que aparecen en ellas. Destaca, ante todo, la presencia de Almodóvar en su trabajo de director de actores como figura esencial de la película.

De este modo, aparecen desde imágenes en las que simplemente aparece Almodóvar mirando a través del visor de la cámara sin ningún elemento en la composición que vincule la foto con *Los abrazos rotos*, como otras imágenes situadas en el momento de la toma cinematográfica que podrían servir de documento si se quisiera conocer cómo ha sido la técnica de iluminación o qué tipo de material técnico se ha utilizado [fotos 16 y 17].



La claqueta aparece como símbolo del rodaje por excelencia. Se vincula directamente con la escena que corresponde, ya que es el último momento que precede a una toma, todo está listo. De forma genérica, cuando se registra la claqueta se transmite la sensación de representación (la toma fotográfica) de la representación (la toma cinematográfica), debido a que la artificiosidad del cine queda de manifiesto. A través de la mano que la sujeta, el personal de rodaje se hace patente. Si se prescindiese de la claqueta, la composición correspondería a una foto de escena como se visualiza en las siguientes instantáneas pertenecientes a *La mala educación*, [fotos 18 y 19]. El momento al que remiten ambas imágenes es distinto, por la inclusión de la claqueta. La número 18 se identifica más con la trama de la película por ser lo mismo que veremos proyectado en la pantalla; la 19, sin embargo, remite al rodaje y la claqueta toma protagonismo frente al actor.

En la selección de imágenes analizadas de *Los abrazos rotos*, la claqueta solo aparece en la imagen 20, pero se convierte en un elemento iconográfico importante en otras dos fotografías del grupo de escena, ya que se ha utilizado para situar la acción dentro de ese rodaje ficticio de *Chicas y Maletas* [foto 21].



Además de la claqueta, la cámara es otro de los elementos que tiene mayor relevancia en las fotografías del set y no solo esta, sino el objetivo, la lente o la cámara fotográfica aparecen en ocasiones [foto 22]. A veces, aparece vinculada al propio director, otras veces, se pone de manifiesto la artificiosidad del punto de vista elegido para la toma cinematográfica [foto 23] y, en ocasiones, se trata de mostrar el hecho de rodar en sí y el campo cinematográfico queda fuera la vista del espectador.



Uno de los aspectos que llama la atención en este conjunto de fotografías, es la presencia de pantallas en múltiples ocasiones. Almodóvar aparece en varias instantáneas contemplando el monitor en el que hace el seguimiento de la toma, pero no solo eso, sino que encontramos dos fotografías en las que el director se sitúa frente a proyecciones de la película en pantallas [fotos 24 y 25], tal y como el personaje Mateo Blanco, como su alter ego, en el filme ante la televisión en la que se emite *Chicas y Maletas*, pero sobre todo cuando abraza en el televisor el mismo beso digitalmente ampliado.

Además, se encuentra una serie de fotografías de Penélope Cruz que han sido tomadas por Pedro Almodóvar directamente de dos pantallas distintas: el monitor en el set de rodaje y en la sala de montaje¹³ [fotos 26 y 27]. Coincide por tanto con el aspecto ya comentado en las fotografías de escena con respecto a la obsesión de Almodóvar por la representación, la imagen proyectada, por el cuadro dentro del cuadro y con la propia idea de duplicidad que se desarrolla en la trama de *Los abrazos rotos*.

¹³ El montaje adquiere un papel relevante en la película ya que como el mismo Almodóvar comenta en el *press book*, en la “trama de *Los abrazos rotos* aparece dramatizada la importancia del montaje, su relación directa con el autor y la fragilidad de la obra si alguien se interpone entre el montaje y el autor. El montaje está en el origen de la narración, es la narración cinematográfica propiamente dicha”. Además, desde el punto de vista tecnológico ya que Almodóvar estrenaba un proceso de montaje en Avid que además permitía visualización de los *dailies* en HD, por lo que la calidad era mucho mayor al anterior sistema utilizado en *Volver* (Véase *Los abrazos rotos. Dailies y montaje en HD*, revista *Cameraman*. Consultado el 15 de julio de 2012, www.cameraman.es/detalleNoticia.php?codigo=255).



A modo de resumen, podemos subrayar que en las fotos del set destacan los siguientes aspectos: hay menos homogeneidad en cuanto al estilo de las imágenes en comparación a las fotografías de escena. No hay tanto predominio del primer plano como en las anteriores y en general, son composiciones menos cuidadas. No se intenta ocultar la artificialidad de la puesta en escena, manifiesta por la presencia de los focos y los materiales técnicos del rodaje.

Al igual que en las fotografías de escena, todas las instantáneas son en color, pero no destaca de la misma forma de la que se venía hablando hasta ahora, ya que este no adquiere un valor expresivo, como significación o como creación de contrastes y tensión, tal y como se apreció en el apartado anterior.

2.2.3. Posados

En oposición a las fotografías de los apartados anteriores, en este grupo la puesta en escena se prepara para la toma fotográfica. Así pues, estas imágenes carecen de la instantaneidad de la fotografía de escena y, sobre todo, de la del set de rodaje. En estos posados fotográficos, las actrices y actores tienen un rol más cercano a su persona que al papel que interpretan como sucedía en las fotografías de escena. Lo cual no quiere decir que no se esté requiriendo algún tipo de interpretación que vincule la imagen al filme, eso no solo se consigue con

la pose, sino también con todos y cada uno de los elementos que forman parte de una composición y, en este caso, especialmente con el vestuario y la caracterización.

A diferencia de otras películas como *Volver*, 2008, cuando se publican una serie de posados tanto dentro como fuera del set, con gran variedad de fotografías que iban desde las que tenían una vinculación directa con la película hasta otras que se desligaban completamente del espacio-tiempo fílmico; en *Los abrazos rotos* se encuentran pocas imágenes de este tipo, mas que una serie de imágenes que aparecen en el *press book*, en el que se incluyen también fotografías de escena y del set.

Destaca en primer lugar, los utilizados para los carteles que *Chicas y Maletas* [fotos 29 y 30], que contrastan enormemente con los carteles de *Los abrazos rotos*. Podrían remitir a una comedia romántica, incluso a un musical el segundo, pero no al drama/*thriller*/*noir* de *Los abrazos rotos*. En escala de grises y con letras rojas y con una Penélope Cruz cuyo personaje no se parece al que ilustra el cartel de *Los abrazos rotos*, cuyo *look* fue bastante difundido antes de la presentación de la película, una imagen muy distinta a la que el público está acostumbrado a ver de ella, inocente y glamorosa rubia, que recuerda a una Marilyn Monroe modernizada, algo pop (véase la imagen coloreada, 28) , y que en nada se parecía a Raimunda, a la que había dado vida en *Volver*, su anterior película con Almodóvar.



En este conjunto de fotografías del *press book* aparecen los retratos de los actores [fotos 31-34], en blanco y negro y con una puesta en escena cuidada, luz

estudiada y en formato vertical. Remiten en mayor o menor medida al filme, en este caso por su caracterización, como es el caso de la de Penélope Cruz frente a la de José Luis Gómez, cuya imagen es la que más se desliga de la trama.



Generalmente, el posado lo evidencia la mirada a cámara y la pose y muchas veces los elementos de unión con la película se eliminan casi por completo. Se utilizan pocos elementos para el decorado y los fondos suelen ser neutros, se prima la presencia de los personajes que son colocados cuidadosamente en el encuadre.

En contraste con las anteriores imágenes, clasificamos también en este grupo otras fotografías con una toma mucho más espontánea, en las que la pose la revela la mirada a cámara, fotografías que pertenecen a las tomadas por el propio director y que han sido difundidas en su página personal. La función de promoción la adquieren al ser interesante la propia visión del director, por lo tanto, es por esa relación con Almodóvar como marca y el interés que despierta que sea él quien dispara, no porque él se haga presente a través de la imagen como en las fotografías del set y no son utilizadas por la productora o la distribuidora para publicitar el filme. Nos referimos a una serie de fotografías de las pruebas de maquillaje y vestuario [fotos 35 y 36].



2.2.4. Fotografías-objeto

A pesar de que estas imágenes no poseen una función publicitaria ni de registro del rodaje, parece oportuno en esta ocasión tener en cuenta esta categoría. No solo como objeto, como se exponía anteriormente, sino por la existencia de una fotografía que, según Almodóvar, le inspiró *Los abrazos rotos*. Es por ello que esta imagen ha sido difundida y utilizada también como atrezzo. A su vez, aparecen otras fotografías de escena que remiten directamente a ella [foto 38).



Se trata de “El beso de la playa del golfo” [foto 37], de la que cuenta el director: “es una vista general de la playa de El Golfo, hecha a muy poca velocidad, por eso las olas parecen pintadas más que fotografiadas, en primer término hay una roca color burdeos profundo, desde donde se abarca el mejor panorama de la playa [...]. Lo que más me impactó de la fotografía además de su oscura belleza, fue descubrir en la base a una pareja abrazándose. Cuando hice la foto atardecía, el plano era muy amplio y no vi a la pareja. De hecho hay que fijarse mucho,

porque dentro de la inmensidad de la playa negra, a primera vista no se advierte su presencia. Pensé que el paisaje fotográfico entrañaba un secreto, que ni siquiera la pareja fotografiada conocía. Un secreto que probablemente fuera una amenaza para ellos”¹⁴. En la película, Lena y Mateo se abrazan contemplando esta misma playa, ellos no los ven, pero abajo, hay otra pareja abrazada, como la de la foto original. Mateo toma una fotografía desde el mismo lugar desde donde la tomó el director y tampoco descubre a la pareja, tal y como hizo Almodóvar, hasta que la imprime; toma la foto y la pincha en el bungalow donde él y Lena se refugian.

Almodóvar reproduce así, a modo de homenaje fortuito, la relación del fotógrafo con su obra planteada por Antonioni en *Blow up*, 1966; donde la fotografía impresa revela nuevos significados que habían quedado fuera de la mirada del fotógrafo y, en cambio, son captados por el objetivo de la cámara. Almodóvar se encuentra así experimentando esa “inquietud” de la que hablan Parejo y Mancebo al exponer el concepto de “distancia fotográfica” como “la separación entre lo que se apreció al apretar el disparador y lo que se constató al visionar la obra” (Parejo y Mancebo: 2007, 165-172). Casualmente o no, en un filme que habla del cine, concebido como homenaje al cine, Almodóvar se encuentra frente a frente al cineasta italiano en otro de los juegos de duplicidades¹⁵ que se presentan en *Los abrazos rotos*.



Por otra parte, aparecen otras fotografías-objeto en las imágenes que promocionan la película, en concreto en la primera página interior del *press book* y se utiliza como fondo en la web de Sony Classics [foto 39]. Es un mosaico de fotografías rotas, de las que llama la atención especialmente la de la derecha, una foto que remite al momento en que

¹⁴ Lanzarote, la isla quemada, en www.pedroalmodovar.es.

¹⁵ Ente las claves sobre la película que Almodóvar escribe en el *Press book* se haya un texto sobre la duplicación, como uno de los elementos que conducen el filme (<http://www.losabrazosrotos.com/pressbook.php>): “El ‘doble’ es una de las señas de identidad de *Los abrazos rotos*. El “doble” no entendido como término moral, (“ambigüedad”, “duplicidad”), sino como “duplicación, repetición o ampliación”.

Lena y Mateo se abrazan en el sofá y que aparece en la foto 15. Por lo tanto, vemos como en este caso, la fotografía-objeto se relaciona con la fotografía de escena y adquiere nuevas cualidades de interrelación e intertextualidad, más allá de su función de atrezzo y más allá de su función publicitaria.

3. Conclusiones

En las categorías de fotofija definidas, se aprecian diferencias sustanciales. En primer lugar, en las fotografías de escena, toda la iluminación, el color, la puesta en escena, en definitiva, está en relación directa con la toma cinematográfica, se ha adecuado para estar al servicio de la atmósfera que se quiere representar en esa escena del film a la que se refiere la fotografía. En ellas, destaca ante todo el uso de planos cortos y de la disposición de distintos elementos con el objetivo de destacar los rostros (iluminación, nitidez, etc.), con ello se logra que los personajes adquieran relevancia, y que el diálogo se haga presente en las fotografías.

Es en este grupo donde mejor se puede relacionar la fotografía con los rasgos estilísticos de la película o del conjunto de la obra de Almodóvar. El predominio del diálogo sobre la acción, la tendencia al uso de planos cortos o el uso de motivos recurrentes como la geometrización del espacio, los marcos, los decorados de diseño o el color rojo también están muy presentes en la fotografía de escena.

También su insistencia en la comida (Allison, 2003: 55) aparece reflejada en varias fotografías, tanto en el grupo de escena como en el del set. Penélope Cruz cortando tomates para gazpacho (que aparece también en *Mujeres al borde de un ataque de nervios*) en una escena de *Chicas y Maletas*, Lena pelando fruta, un lienzo con manzanas tras un abrazo por la espalda que le da Ernesto Martel; Lena y Ernesto enfrentados ante la mesa puesta... En muchas escenas a lo largo de su filmografía la comida juega un importante papel, los personajes se sientan alrededor de una mesa camilla como en *Volver* y ya en *Pepi, Luci, Bom... (1980)* Pepi prepara bacalao al pil-pil o en *La flor de mi secreto (1995)* Rosa está obcecada en preparar la comida.

Otro elemento recurrente, la televisión (Allison, 2003: 72), también está representada en la fotografía fija de *Los abrazos rotos*. Almodóvar la suele usar como parodia, con un cierto espíritu crítico. En *Kika* (1993), idea el programa “Hay que leer más” cuya conductora es la propia madre del director quien también había interpretado a una presentadora de noticias en *Mujeres al borde de un ataque de nervios* (1987). En *Hable con ella* (2002), se parodia un programa de entrevistas, llevado a cabo por una Loles León algo descarada que intenta sonsacarle a Lydia (Rosario Flores) detalles íntimos sobre su vida o en *Volver* donde Agustina (Blanca Portillo) acude a un *reallity show*. Es cierto que en *Los abrazos rotos*, la relación de Mateo Blanco con este medio es distinta, pero no deja de ser significativa su presencia tanto en el filme como en las imágenes escogidas para promocionarlo¹⁶.

Las fotografías del set de rodaje reflejan el ambiente del trabajo. Aparece el equipo técnico y elementos como los focos, la claqueta o la cámara adquieren protagonismo. La composición no está tan cuidada como en las de escena, aquí es donde se aprecia la mayor instantaneidad de la imagen y son las que tienen mayor relación con la realidad y no con la ficción del film. Este grupo de imágenes tienen una función referencial, es decir, aluden al contexto, el entorno. Se descubre en ellas un valor de documento, toda la fotofija tiene el objetivo de promocionar la película, pero en éstas se da, además, una función informativa ya que quedan reflejadas las rutinas de trabajo, los materiales que se utilizan, etc.

El que elementos del rodaje aparezcan representados en la fotofija, incluyendo las fotografías del set, también tiene su sentido en relación con la propia filmografía de Almodóvar. Ya en *¿Qué he hecho yo para merecer esto!* (1984), se comienza con un plano en el que está representado el equipo y el material de rodaje y escuchamos al director dando instrucciones a la actriz Carmen Maura. En *Átame* (1989), es el proceso de creación de una película lo que se descubre en las primeras secuencias que muestran el rodaje de un film de terror (Seguin, 2005: 271). Y, por supuesto, en *Los abrazos rotos*, donde vuelve a mostrar un rodaje de una película, además de girar la trama en torno al mundo del cine, de

¹⁶ Para profundizar en la relación del cine de Almodóvar y la televisión, véase el artículo GÓMEZ, A., (2012). El modelo de televisión en Pedro Almodóvar. Cine vs. televisión, en *Fonseca, Journal of Communication*, n.4, pp. 60-81.

ser esta película como él mismo apunta “una declaración explícita de amor por el cine, no en una secuencia específica sino a lo largo de toda una película” (Sotinel, 2010: 95). Se constata, por tanto, que Almodóvar insiste en desvelar los mecanismos de la representación, advirtiéndole al espectador que lo que va a ver es puro teatro, por lo tanto, la abundancia de imágenes sobre el “cómo se rodó” tiene que ver con ese deseo de jugar a mezclar lo real y lo ficticio.

La misma situación se da con la presencia del director en las fotografías, es susceptible de relacionarse con su tendencia a reservarse un papel para sí mismo en algunas películas. En *Pepi, Luci, Bom... (1980)*, es el presentador del concurso “Erecciones generales” o en *¿Qué he hecho yo para merecer esto! (1984)* interpreta en televisión la canción “La bien pagá”. De igual manera, se hace protagonista en las fotografías, lo cual evidencia que a través de ellas el director también se eleva como imagen de su propia marca.

Es en los posados donde se tiene un mayor control de los elementos al servicio de la toma fotográfica y donde se planea la composición más cuidadosamente, es aquí donde mejor se puede evidenciar el “estilo del fotógrafo”. Estas instantáneas adquieren la función conativa – expresiva propia de la fotografía de moda, manifiesta la implicación del destinatario en el discurso, y ésta será mayor si el modelo mira a cámara, lo cual es muy habitual en las imágenes estudiadas.

En el caso de la fotofija de *Los abrazos rotos* son las fotografías de escena y del set las que tienen mayor relevancia y los posados quedan en un segundo lugar, a pesar de que en su anterior película, *Volver*, los posados habían sido muy comunes y encontrábamos gran cantidad y variedad de ellos. Este hecho puede tener que ver con que en la promoción de *Volver* se hizo un gran hincapié a la vuelta de “las chicas Almodóvar” y al reencuentro de Carmen Maura con el director, interrumpido durante años. Además, el premio a mejor interpretación femenina colectivo otorgado al reparto en el Festival de Cannes de 2006 y la buena crítica que obtuvo la película supuso un éxito no comparable a la mediana aceptación que ha recibido *Los abrazos rotos* en general.

Finalmente, el uso de la fotografía como objeto, evidencia la propia relación de Almodóvar con la fotografía, quien en numerosas ocasiones ha manifestado su pasión por captar imágenes con su cámara. En 2002, Fnac España y El Deseo,

publican un libro con las imágenes que el director fotografía en el rodaje de *Hable con ella* y en 2011, se publica en la editorial Taschen *Los archivos de Pedro Almodóvar*, una monografía con imágenes de su archivo, muchas realizadas por él mismo. Por ello, no es sorprendente que *Los abrazos rotos* nazca de una de estas instantáneas, un paisaje oscuro en el que una pareja que se abraza pasa casi desapercibida.

Referencias Bibliográficas

- ALLISON, M., (2003). *Un laberinto español, las películas de Pedro Almodóvar*. Madrid: Ocho y medio.
- ALMODÓVAR, P., *Gays y Escaleras*. En www.pedroalmodovar.es/PAB_ES_07_T.asp. Consultado el 13/07/12.
- ALMODÓVAR, P., *Lanzarote, la isla quemada*. En www.pedroalmodovar.es/PAB_ES_04_T.asp. Consultado el 13/07/12.
- AMIGUET, E., J.M., (2000). *El concepto de marca en la comunicación audiovisual y publicitaria del cine. Un estudio de los indicadores de marca en el caso Almodóvar*. Madrid: Universidad Complutense, Inédita.
- BERGALA, A., (1995). *Magnum cinema, photographs from 50 years of movie-making*. Michigan: Phaidon.
- BOQUERINI, (1989). *Pedro Almodóvar*. Madrid: Ediciones JC.
- CARMONA, R., (2005). *Cómo se comenta un texto filmico*, Madrid: Cátedra.
- CUEVAS, A., (1976). *Economía cinematográfica. La producción y el comercio de película*. Madrid: Antonio Cuevas.
- DANCE, R. y ROBERTSON, B., (2002). *Ruth Harriet Louise and Hollywood Glamour Photography*. Los Ángeles: University of California Press.
- EPPS, B.,S., (2005). Entre la efusividad multicolor y la desaparición monocromática: melodrama, pornografía y abstracción en *Hable con ella*. En: *Almodóvar: el cine como pasión. Actas del Congreso Internacional Pedro Almodóvar*. Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla La Mancha, pp. 269- 286.
- GÓMEZ GÓMEZ, A., (2012). El modelo de televisión en Pedro Almodóvar. Cine vs. televisión, en *Fonseca, Journal of Communication*, n.4, pp. 60-81.
- HOLGUÍN, A., (1994). *Pedro Almodóvar*. Madrid: Cátedra.
- JACOSTE, J., (1996). *El productor cinematográfico*. Madrid: Síntesis.
- “Los abrazos rotos. Dailies y montaje en HD”. En *Cameraman*. www.cameraman.es/detalleNoticia.php?codigo=255 Consultado el 15 de julio de 2012

- “Matías Nieto, fotofija”. En *Cómo Hacer Cine*, 5/01/2003. www.comohacercine.com/articulo.php?id_art=42&id_cat=2. Consultado el 9/07/2012.
- ONAINDIA, M., (1996). *El guión clásico de Hollywood*. Barcelona: Paidós.
- PAREJO JIMÉNEZ, N., (2006). *La presencia de la fotografía en el cine. ¿Savia Nutricia? El lugar del realismo en el cine*. Córdoba: Junta de Andalucía. p. 241 – 246.
- PAREJO, N. y MANCEBO, N., (2007). La distancia fotográfica. En: [*Quintas Jornadas Imagen, Cultura y Tecnología*](#): [celebradas durante los días 3, 4 y 5 de julio de 2006]. Madrid. pp. 165-172.
- POLIMENI, C., (2004). *Pedro Almodóvar y el kitsch español*. Madrid: Campo de ideas.
- SÁNCHEZ LÓPEZ, R., (1997) *El cartel de cine. Arte y publicidad*. Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza.
- SEGUIN, J. (2005). El espacio-cuerpo en el cine: Pedro Almodóvar o la modificación. En: *Almodóvar: el cine como pasión. Actas del Congreso Internacional Pedro Almodóvar*. Ediciones de la Universidad de Castilla La Mancha, pp. 229-242.
- SMITH, P. J., (2005). La estética Almodóvar. En: *Almodóvar: el cine como pasión. Actas del Congreso Internacional Pedro Almodóvar*. Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla La Mancha, pp. 141-193.
- SOTINEL, T., (2010). *Pedro Almodóvar. Masters of Cinema*. París: Cahiers du Cinema.
- VILLAFAÑE, J., (1992). *Introducción a la teoría de la imagen*. Madrid: Pirámide.

LOS ABRAZOS ROTOS, SÍNTOMA DE UN DESLIZ EN LA RECEPCIÓN CRÍTICA DE ALMODÓVAR EN ESPAÑA Y EN FRANCIA

LOS ABRAZOS ROTOS, SYMPTOM OF A CHANGE IN THE CRITICAL RECEPTION OF ALMODOVAR'S PICTURES IN SPAIN AND FRANCE

Julie Amiot-Guilouet
Universidad París-Sorbona
julie.amiot@gmail.com

Resumen:

Este trabajo parte de la comparación de la recepción crítica de *Los abrazos rotos* en España y en Francia para mostrar cómo puede ayudar a apreciar el cambio que se ha dado en la valoración de la obra de Almodóvar en ambos países. Si en los años 1980 se podía observar que la crítica española era poco favorable a un cineasta que en cambio se granjeaba elogios en el extranjero, esta situación se ha ido modificando a lo largo de los años 1990-2000. Ahora, se puede notar una casi inversión en la aceptación crítica de la obra de Almodóvar, ya que la crítica francesa emite juicios más matizados sobre su obra mientras que la prensa nacional española se muestra mucho más unánime en la celebración de un cineasta del que se espera que contribuya a sacar el cine nacional de las dificultades comerciales que está atravesando.

Palabras clave:

Crítica; España; Francia; Autor; Cambio

Key words:

Critics; Spain; France; Author; Change.

Abstract:

This work deals with a comparison of the critical reception of *Los abrazos rotos* in Spain and France in order to show how it can concur to explain the change that has come in the appreciation of Almodovar's work in the two countries. If during the eighties Spanish critics were little favorable to a director who on the contrary was widely celebrated abroad, this situation has known a progressive modification through the 1990s and 2000s. Nowadays, there is almost an inversion in the way that critics accept Almodovar's work: the judgments of French critics appear to be more balanced whereas Spanish national press seems much more unanimous in its celebrating a director who is expected to contribute in getting the national cinema out of the commercial difficulties it has been enduring.

La recepción del cine de Pedro Almodóvar, desde sus inicios asociados con la Movida madrileña y frecuentemente tachados de “marginales”, hasta sus contundentes éxitos, tanto entre el público nacional y sobre todo extranjero, como en los festivales internacionales de cine –fase que se estrena con *Mujeres al borde de un ataque de nervios* (1986) y se ha prolongado con altibajos hasta la fecha– siempre ha sido contrastada, en varios niveles. Primero porque, como subrayan María Antonia García de León y Teresa Maldonado en su libro sobre la recepción de Almodóvar, la obra del cineasta “interesó fuera de España muy pronto”, mientras que dentro de España, “las críticas oscilaron entre regulares y pésimas”, hasta tal punto que las autoras se valen del término peyorativo de “una Almodovarada más” para designar la manera como la crítica española apreciaba este cine en la década de los ochenta, es decir, en la fase de transición de su estatuto de “underground” a taquillero y reconocido artísticamente. Para confirmar esta impresión de que la crítica española permanece a la zaga del público y del resto del mundo en su manera de (no) valorar el cine de Almodóvar, las autoras añaden: “no es la crítica española, como en otros casos (Gutiérrez Aragón, Erice, etc.) quien lo aupara sino el público y la crítica extranjera (García León y Maldonado, 1989: 197,201, 203)”. Esta situación resulta tanto más reveladora cuanto que, en lo que a crítica se refiere, parece evidente que el cineasta resulta capaz de granjearse legitimidad en España a partir del momento en que su obra es acuñada por revistas críticas de prestigio, las cuales se publican en el extranjero: en su citado análisis de la recepción crítica de Almodóvar, María Antonia García de León y Teresa Maldonado consideran casi exclusivamente la crítica norteamericana, así como una reseña de la revista francesa *Cahiers du cinéma*. Por su parte, Antonio Holguín, en el trabajo monográfico que dedica a Almodóvar en 1999, parece confirmar esta tendencia, al citar un comentario publicado en el diario español *El Mundo* firmado por Manuel Hidalgo y fechado el domingo 12 de abril de 1998, que también acude a revistas extranjeras de prestigio como señal de legitimidad artística:

La valoración de Almodóvar no sólo no disminuye, sino que su prestigio se incrementa y los juicios sobre su cine se depuran. Por citar un caso muy significativo, la revista *Sight and sound*, británica, una de las más relevantes publicaciones especializadas del mundo, dedica su portada del mes de abril a *Carne trémula*, como en su día

hiciera la francesa *Cahiers du cinéma*, e incluye una elogiosísima crítica del film, previa a su estreno en mayo en las islas (Holguín, 1999: 395).

Al respecto, cabe notar el papel particular que desempeñó la crítica francesa, y en particular la revista *Cahiers du cinéma*, que sigue siendo una de las revistas de mayor alcance en cuanto a crítica cinematográfica. La influencia de esta revista en la recepción del cine de Almodóvar fue estudiada por Nancy Berthier en un artículo en el que plantea el problema de la valoración del cine español desde el criterio de la nacionalidad en los *Cahiers*. Refiriéndose a Almodóvar, la investigadora constata en la revista francesa una “sobreevaluación de Almodóvar, unida a la infravaloración de los otros directores de cine español”, y añade que:

Este predominio del cineasta en el imaginario cinematográfico francés a través de los *Cahiers du cinéma* se podría explicar como uno de los avatares en la revista de la célebre política de los autores cuya sombra sigue extendiéndose sobre ella, a pesar de ser abandonada oficialmente hace ya años. Sin embargo, nuestra experiencia cotidiana de la prensa francesa evidencia que se trata de un rasgo que excede el marco de los *Cahiers du cinéma* [...] (Berthier, 2007: 20-21).

El recordar esta tradición contrastada en la recepción española y francesa de la obra de Almodóvar permite entender por qué se puede considerar al respecto que la película *Los abrazos rotos*, objeto de este monográfico, puede marcar un hito o por lo menos señalar un cambio, por no decir una inversión, en la habitual valoración de las películas almodovarianas, como mostrará el siguiente balance de su recepción en la prensa española y francesa.

1. *Los abrazos rotos* en la prensa española¹: necesidades de la industria y contraste entre la prensa nacional y autonómica

A partir de las reseñas que fueron consultadas, la lectura de los recortes de prensa españoles sobre *Los abrazos rotos* evidencia varios elementos que ilustran la idea de que dicha película señala (o, mejor dicho, confirma) un giro en la valoración del cine de Almodóvar en su propio país. Notablemente, la

¹ Este acercamiento a la recepción de *Los abrazos rotos*, tanto en la prensa española como en la francesa, no pretende ser exhaustiva. Se logró aprovechando los expedientes de reseñas críticas de la película facilitadas por la Filmoteca Española de Madrid, del lado español, y por la BIFI en París, del lado francés. A pesar de las limitaciones que siempre conlleva este tipo de archivos, permiten dar una buena muestra de las tendencias críticas desde ambos lados de los Pirineos para con la película.

prensa nacional aparece bastante elogiosa a la hora de enjuiciar la película, valiéndose de varios argumentos entre los cuales destacan particularmente dos que se repiten a lo largo de las críticas favorables a la película, tanto en España como en Francia: el homenaje al cine y la actuación de Penélope Cruz, que suscita el entusiasmo de todos los críticos (con contadas y notables excepciones) en los dos países. Esta doble valoración de la película aparece en el subtítulo de la crítica de la película publicada en el diario *El País* (Minguell, 2009:3): “La película de la semana. *Los abrazos rotos*, un optimista homenaje al cine con Penélope en escena”. Destaca de esta nota crítica una apreciación que en este caso se convierte en elogio, aunque en otras ocasiones será motivo de rechazo a la película: su “complejidad”, ya que el crítico Jordi Minguell no vacila en escribir que se trata de la “más freudiana y compleja película del director”. Surge aquí la idea de que la calidad de la película estriba en la virtuosidad narrativa del director-guionista, así como de las múltiples referencias al séptimo arte que encierra, haciendo del nivel de enredo y complicación de la trama una garantía de su aceptación, tanto por la crítica como por el público amante de este tipo de cine autorreferencial. Esta misma vertiente crítica se puede percibir en las primeras líneas de la reseña publicada en el diario *El Mundo* (Martínez, 2009.46), en las que abundan las referencias prestigiosas (Samuel Beckett, Buster Keaton) y artísticamente legítimas para introducir la presentación de *Los abrazos rotos*, en la que destaca también la dimensión referencial. Surge en estas líneas la palabra “autor” para designar a Beckett, y, por analogía, al propio Almodóvar. Esta perspectiva que consiste en valorar la autoría del cineasta, perceptible en su capacidad por manejar citas y referencias, también se puede comprobar con la fotografía a color que ilustra el artículo, en la que se ve al director en pleno trabajo (se lee al pie de la imagen: “Penélope Cruz, tumbada, y José Luis Gómez escuchan las órdenes de Pedro Almodóvar en un momento del rodaje de ‘*Los abrazos rotos*’”), haciendo ademanes muy expresivos que ilustran el acto creador al que se refiere el texto.

Estos dos artículos, sacados de los dos periódicos españoles de referencia, marcan la pauta de los criterios desde los cuales la prensa nacional alaba la película de manera bastante unánime. Siguiendo esta vía, el periódico *La Razón* (Sánchez, 2009:52-53) presenta la crítica de la película con el título “Almodóvar mira el ombligo del cine”, y el crítico Sergi Sánchez no vacila en aludir a la

dimensión “metatextual” de la película, noción que sirve para evidenciar la calidad artística del film. La idea de la complejidad argumental y referencial llega al paroxismo en la reseña publicada en *El cultural*, (Sardá, 2009: 43-47), en la que Juan Sardá no duda en escribir que la película “contiene un enigma en su interior tan difícil de desvelar como la piedra Rosetta”. Retomando los mismos argumentos, el periódico *El Correo* (Crespo, 2009: 30-31) añade por su parte, como prueba del prestigio y de la legitimidad artística que ha alcanzado el cineasta español la buena acogida de la que goza en el extranjero, tanto desde el punto de vista de la crítica y de los premios que ha ganado, como del público: se presenta en efecto a Almodóvar como “nuestro cineasta más internacional”, y se recuerda de paso que Penélope Cruz obtuvo un Óscar a raíz de su actuación en *Vicky, Cristina, Barcelona*, de Woody Allen. ¿Cómo explicar tal unanimidad en la celebración de la película? Tal vez se puedan aducir dos explicaciones complementarias: primero, la actitud de desprecio que observaron María Antonia García de León y Teresa Maldonado a finales de los años 1980 en la crítica española se ha ido modificando con el tiempo, en un proceso en el que, como vimos, la aceptación de Almodóvar e incluso su conversión en parangón del cine español en el extranjero, desempeñaron un papel importante. Además de este innegable elemento, el periódico *El Economista* (I, 2009:30) introduce otro factor, coyuntural, que puede ayudar a entender las buenas críticas que *Los abrazos rotos* logró granjearse en la prensa nacional: en efecto, la crítica que dedica a la película se titula “Almodóvar al rescate”, y explica que se espera de ella nada menos que contribuya a sacar el cine español de la “crisis de taquilla que atraviesa”. Así, en un contexto de dificultades para el cine nacional, *El Economista* sugiere que Almodóvar es el Mesías que la industria espera para salir de este mal paso, o por lo menos que esta situación difícil hace que el cineasta merezca un benevolente empuje por parte de una crítica que no siempre se ha mostrado complaciente hacia su obra.

Dentro de este marco globalmente laudatorio, destacan sin embargo sectores que no acogen la película con el mismo entusiasmo que la mayoría de la prensa nacional. Para terminar con ésta, se encuentran dentro de los artículos consultados dos que desentonan con el resto, valiéndose de los mismos argumentos que en las críticas elogiosas, pero manejados en una perspectiva opuesta. Así, *Información* (Dopazo, 2009, 61) plantea la incursión de

Almodóvar en distintos géneros cinematográficos como un fracaso, perceptible desde el título de la reseña: “Almodóvar en territorio ajeno”. Antonio Dopazo desarrolla la idea para demostrar que Almodóvar malogra estas referencias y no es capaz de situarse a la altura dramática de sus modelos del cine hollywoodense clásico entre los que se menciona a Douglas Sirk: para el crítico, Almodóvar resulta mucho más convincente en sus ámbitos familiares, es decir los de la comedia y no de los dramas sofisticados. La condena resulta tajante: “Es el menos estimulante de los últimos trabajos de Almodóvar y marca un significativo paso atrás respecto a ‘*Volver*’”. Por su parte, el periódico *Epoca* (Casas, 2009: 61) se hace más radical aún: para la crítica Belén Ester Casas, lo que para muchos de sus colegas señala la madurez y el alcance artístico de la película, a saber las referencias cinematográficas de las que se nutre el film, se convierte en “pretencioso autohomenaje”, un “plagio de sí mismo”. Lo que sugiere el título de la reseña (“Almodóvar ‘reloaded’”, referencia al título del segundo opus de la superproducción comercial hollywoodense *Matrix* que se inscribe en la absoluta continuación del primero) es que *Los abrazos rotos* no es sino la repetición de lo que la crítica llama al principio de su texto “la receta mágica” antes de concluir que aunque en algunos momentos, la película “nos recuerda al Almodóvar más loco que ya no volverá”, al fin y al cabo “no cuele”. Como prueba de la saña con la que la crítica arremete contra la película, la actriz Penélope Cruz, cuya actuación fue homenajeada por todos los demás, sólo es caracterizada de “siempre eficiente”, y descrita como uno de los elementos caricaturescos de la famosa “receta” almodovariana: “ponga a Penélope Cruz a remojo de sus propias lágrimas y téngala llorando sin parar, péinela, vístala y muestre bien su belleza”. Una muñeca que actúa de manera estereotipada, que dista mucho de la magnífica actriz ganadora del Óscar...

De manera significativa, la proporción de artículos elogiosos y críticos se invierte en la prensa autonómica, como si ésta se mostrara menos admiradora de las proezas referenciales de Almodóvar o de la situación del cine nacional en la que parece bien claro que Almodóvar no va a desempeñar ningún papel de Salvador. De los 13 artículos consultados –se descartaron los que se contentaban con describir la película sin emitir un juicio sobre ella– sólo 3 la juzgan favorablemente, mientras que el resto emite opiniones ya sea matizadas, ya sea francamente críticas. Los argumentos que se encuentran para criticar la

película son los mismos que los que utiliza la prensa nacional para valorarla: la mezcla de referencias que hace la película ilegible y formal, y la repetición por parte del director de los ingredientes típicos de su “estilo”, considerada en las reseñas más críticas como una descarada y vacía forma de autopromoción, como en el periódico vasco *Gara*, (Landaluce, 2009: 43) que se vale de un comentario entre sumamente irónico y francamente peyorativo:

Superado el vendaval promocional que hemos padecido y degustado ya el maná de celuloide que el divino manchego regala a las paupérrimas arcas de la cinematografía española, caemos en la evidente realidad de que hemos asistido a un nuevo fiasco perpetrado por un Almodóvar que, una y otra vez, se estrella contra los molinos de viento cada vez que pretende ahondar en el drama con mayúsculas.

A continuación, toda la reseña se empeña en condenar la película desde todas las perspectivas posibles (el argumento dramático, las referencias a autores del cine clásico, etc.).

2. Recepción francesa de la película: un acercamiento plural y matizado desde la perspectiva del “autor”

Desde el lado francés, también se puede observar en la valoración de la película una evolución, que no impide ciertas permanencias. De los 16 artículos consultados, 8 despliegan comentarios entusiastas a la película, 4 se muestran más matizados en sus juicios, y 4 expresan opiniones claramente hostiles al film. Lo que ya de por sí significa que la crítica de cine francesa dista mucho de la “sobreevaluación” sistemática de Almodóvar que Nancy Berthier observara en los *Cahiers du cinéma*. Lo que sin embargo no ha cambiado es la perspectiva a partir de la que se enjuician las películas del director, es decir la del “autor” de su propia obra de cine. Encontramos así en Francia el mismo argumento que ya vimos manejado por la crítica española, y la lectura detallada de las reseñas muestra que, al igual que en España, el enfoque *auteurista* puede servir tanto para alabar la película (en tanto que representativa del estilo del maestro), como para criticarla (en nombre de una facilidad repetitiva y de una artificial autocelebración de sus propios clichés y estereotipos). También cabe observar, de manera más perceptible entre los críticos franceses que entre los españoles, que el hacer una reseña crítica de una película de Almodóvar es en muchas

ocasiones una oportunidad para expresar puntos de vista cuya subjetividad se asume plenamente y se expresa en primera persona, tanto en las críticas favorables como en las que condenan la película, ya sea de manera matizada, ya sea de manera radical. Así por ejemplo, Eric Libiot en la revista *Le Point*² (Libiot, 2009) empieza su texto bajo la forma de un testimonio personal de sus gustos y disgustos frente a las distintas películas de Almodóvar, emitiendo juicios personales que nunca se toma la pena de justificar: “Me gusta poco *Kika*, *Entre tinieblas* me divierte, *La flor de mi secreto* me aburre, pero *Hable con ella* es una obra maestra de tal tamaño que me reconcilié con toda la filmografía venidera de Almodóvar”. Este procedimiento le permite a continuación destacar los elementos que le permiten valorar *Los abrazos rotos* dentro de la filmografía del director. En un tono mucho más desabrido, se puede leer en el periódico satírico *Charlie Hebdo*: “Para los (de los que formo parte) que a menudo resultaron indiferentes a las películas de Almodóvar, *Los abrazos rotos*, amplia empresa de reciclaje ombligo-centrada, no provocará mucho cambio”³. Este rasgo se debe sin duda relacionar con el estatuto que ha adquirido la crítica de cine en Francia desde los heroicos años 1950 durante los que se fraguó la mirada intransigente y con toda la arbitrariedad reivindicada que supuso la famosa “política de los autores” ideada en las columnas de la revista *Cahiers du cinéma* a mediados del decenio. Las huellas de esta perspectiva se pueden vislumbrar en las dos reseñas citadas, como si el hecho de expresar un punto de vista que desentona con los elogios que se suele granjear Almodóvar fuera una prueba de la integridad del crítico, más allá del valor intrínseco de la película y de su director. La referencia al concepto del “autor” como categoría de juicio crítico de las películas funciona de manera implícita en la mayoría de los críticos, como una postura totalmente interiorizada que ya (en el año 2009) no necesita justificarse y ni siquiera expresarse claramente. Prueba de ello es la tendencia, más frecuente aún que en la crítica española, en jugar en los títulos de las reseñas con referencias a otras películas de Almodóvar, como en *private jokes* que los críticos franceses comparten supuestamente con sus lectores,

² “Je goûte peu *Kika*, *Dans les ténèbres* m’amuse, *La Fleur de mon secret* m’ennuie, mais *Parle avec elle* est un tel chef d’œuvre qu’il m’a réconcilié avec toute la filmographie à venir d’Almodóvar.” De las reseñas francesas, todas las traducciones al español son mías.

³ *Etreintes brisées* de Pedro Almodóvar. En: *Charlie Hebdo*, París, 27 de mayo de 2009. “Pour ceux (dont je suis) que les films d’Almodovar ont souvent laissés indifférents, *Etreintes brisées*, vaste entreprise de recyclage nombrilo-centrée, ne fera guère bouger les lignes.”

todos aficionados al *auteurismo*. Un rasgo que otra vez se encuentra tanto en las críticas elogiosas como en las más severas. Así, Gérard Lefort, en el diario *Libération*, (Lefort, 2009) titula su texto “Pedro al borde de la Cruz de nervios”, jugando, además de la referencia a *Mujeres al borde de un ataque de nervios* con la analogía sonora entre “Cruz” y “crise” en francés... lo que afirma de entrada el virtuosismo del crítico en su propio oficio. Por su parte, Hervé Aubron, en los *Cahiers du cinéma* (Aubron, 2009: 40-41), titula su artículo “La peau sur les os” (“en los huesos”), haciendo referencia a la versión francesa del título de *Carne trémula*, traducido como *En chair et en os* (*En carne y hueso*). También el artículo ya citado de *Le Point* se titula, significativamente al respecto, “La ley del deseo”, en referencia a la película de Almodóvar estrenada en 1987.

En un país en el que la crítica valora tanto la noción de autor, que ha pasado a formar parte de su propio mito glorioso, no es de extrañar que los artículos que alaban la película lo hagan en nombre del talento del autor, considerado en la perspectiva de una trayectoria ascendente que lo lleva a mejorarse de película en película. Esta idea se encuentra en la crítica citada de los *Cahiers*, elogiosa (cómo no, así permanece la revista fiel a su tradición de valoración del cine almodovariano...), porque ve en *Los abrazos rotos* una señal de la maduración constante del estilo de su autor: “Almodóvar no hace sino precisar, de película en película, una sequedad creciente, una melancolía sofocada, y acaso una morbidez que ha ido agudizando desde mediados de los años 1990⁴.” De manera más directa, Emmanuel Hecht, en las columnas de la revista *Les Echos* (Hecht, 2009), escribe: “El espectador se complace en volver a encontrar los temas, los procedimientos del cineasta español y esta connivencia es la huella de los grandes autores.”⁵ La misma idea se percibe en la crítica entusiasta de Arnaud Schwartz en el diario *La Croix* (Schwartz, 2009): “*Los abrazos rotos* tranquilizará a los que se inquietan del nivel de inspiración del maestro español, que alcanza una nueva cumbre en su arte.”⁶ La reseña de *Le Point* llega a convertir la noción de autor en un auténtico fetiche, que tiene poderes mágicos

⁴ “Almodovar ne fait que préciser, de film en film, une sécheresse grandissante, une mélancolie suffoquée, sinon une morbidité qu’il aiguise depuis le milieu des années 1990.”

⁵ “Le spectateur a plaisir à retrouver les thèmes, les procédés du cinéaste espagnol et cette connivence est la marque des grands auteurs.”

⁶ “*Etreintes brisées*, rassurera les inquiets sur le niveau d’inspiration du maître espagnol, qui atteint un nouveau sommet de son art.”

frente a los que el crítico (por otra parte tan virtuoso, como hemos visto) no puede sino rendirse, abandonando la argumentación crítica, es decir, el fundamento de su oficio: “Algo ha pasado, que desafía las leyes de la crítica –que, por otra parte, no existen⁷”. El colmo del entusiasmo hacia el autor se encuentra en el texto de Danièle Heyman publicado en la revista *Marianne* (Heyman, 2009), que empieza con un muy expresivo “¡Ay! ¡Pedro! ¡Pedro! Gracias por la película ésa, tan absolutamente Almodóvar, tan exactamente lo que hemos querido, queremos y seguiremos queriendo en su cine”, y lo concluye con un contundente: “¡Gracias, Pedro!”⁸.

Por lo demás, encontramos en la crítica francesa los mismos argumentos que en la española a la hora de celebrar la película, en particular las referencias al cine, la mezcla de géneros y la audacia narrativa. La reseña de *Le Figaro Madame*⁹ explica que “Almodóvar no se contenta con digerir los grandes mitos, los integra en el corazón de un huracán narrativo perfectamente dominado que clama su fe intacta en el cine”, cuando por su parte la crítica publicada en la revista *Le Nouvel Observateur* (MER, 2009) admira su “gusto por la puesta en abismo [llevado a] un punto extremo”¹⁰. Por fin, observamos que la mezcla de géneros y registros dentro de la película también sirve para alabarla, como en la reseña de David Fontaine publicada en el periódico satírico *Le Canard Enchaîné* (Fontaine, 2009) que ve en la película “un Almodóvar de primera” gracias a “un relato retrospectivo virtuoso” que coexiste con “una forma más clásica, inspirada de los grandes melodramas americanos y europeos de los años 1950.”¹¹

En cuanto a las críticas desfavorables a la película, se observa la misma dinámica que en la prensa española, es decir, la presencia de los mismos argumentos que en la crítica elogiosa, pero interpretados de una manera distinta. Así, en las reseñas que expresan un punto de vista más matizado hacia el film, se observa que las esperanzas que suscita el autor, colmadas en el caso

⁷ “Quelque chose s’est passé, qui défie les lois de la critique –lesquelles, d’ailleurs, n’existent pas”.

⁸ “Ah ! Pedro ! Pedro ! Merci pour ce film-ci, si totalement Almodovar, si exactement tout ce qu’on aime, a aimé et aimera dans son cinéma”, “Merci, Pedro !”.

⁹ “*Etreintes brisées*”. Attraction fatale. En: *Le Figaro Madame*, París, 16 de mayo de 2009.

“Almodóvar ne se contente pas de digérer les grands mythes, il les inclut au cœur d’un ouragan narratif parfaitement maîtrisé qui clame sa foi intacte pour le cinéma.”]

¹⁰ “Son goût pour la mise en abyme [poussé à] un point extrême.”

¹¹ “Un Almodovar grand cru”, “un récit rétrospectif virtuose”, “une forme plus classique, inspirée des grands mélodrames américains et européens des années 1950”.

de las críticas favorables, resultan defraudadas. En otras palabras, sigue operando el concepto del autor, pero con resultados opuestos. Así, la reseña del diario *Le Monde* (Sotinel, 2009) empieza proclamando su decepción: “No es lo que se esperaba de Pedro Almodóvar.” Las referencias cinematográficas se convierten entonces en un “reciclaje [que] atestigua una crisis de inspiración”¹². La misma idea de un autor que defrauda al crítico se encuentra en la reseña del periódico *L’Humanité-Dimanche* (MM, 2009), en la que leemos: “este Almodóvar 2009 parece menos carnal que otras entregas”¹³. La idea también se despliega en las críticas más radicales hacia la película: para Lisa Gougué, en el diario *France-Soir* (Gougué, 2009), “Almodóvar se duerme en los laureles”¹⁴, cuando en su artículo ya citado Gérard Lefort opina que “con los ojos bien cerrados, Almodóvar se niega a ver que el mundo ha cambiado y su cine también. Que ya se fueron los tiempos en los que se estilaba andar con la *movida*.¹⁵”

3. Conclusiones

Este repaso a la recepción crítica de *Los abrazos rotos* desde los dos lados de los Pirineos permite destacar varios fenómenos. Primero, se observa un cambio en la tónica de las reseñas en ambos países, que remata una evolución que empezó a finales de los años 1980 y se fue acentuando a lo largo de los años 1990-2000. En efecto, si en épocas pasadas se notaba un fuerte contraste en la valoración de las películas de Almodóvar en España y en Francia, con un rechazo predominante en el primer caso, y una bastante unánime celebración en el segundo, la situación ha evolucionado: se puede observar con el ejemplo de la película que nos ha ocupado aquí una reconfiguración de este esquema, por no decir una casi inversión, ya que, si nos atenemos a la prensa nacional española, se comprueba que la aceptación de la película es bastante buena en España. Al contrario, en Francia, el balance es más mitigado: si la mitad de las críticas estudiadas siguen siendo elogiosas, sobre todo en nombre del “autor” cuyo estilo se va puliendo con el tiempo, ya no faltan reseñas que expresan un punto de

¹² “Ce n’est pas ce qu’on attendait de Pedro Almodovar”, “recyclage [qui] témoigne d’une crise d’inspiration”.

¹³ “Cet Almodovar 2009 apparaît moins charnel que d’autres millésimes.”

¹⁴ “Almodovar se repose sur ses acquis.”

¹⁵ “Les yeux grands fermés, Almodovar ne veut pas voir que le monde a changé et son cinéma aussi. Que le temps s’est évaporé où il faisait bon se bouger *movida*.”

vista más matizado, por no decir francamente hostil a la película y a su director en algunos casos.

Los que sí trasparece de la lectura de todas estas reseñas es al fin y al cabo una especie de estandarización de los juicios críticos en ambos países, a base de una interiorización – tal vez algo más aguda y perceptible en Francia – del concepto del autor que es el punto de partida tanto de las críticas favorables como de las opuestas a la película. En filigrana de estos textos se aprecia la idea según la que el “buen cine” sólo puede ser un cine de autor auténtico, capaz de manejar referencias de las que también se valen los críticos, en un juego de espejos que les permite al fin y al cabo granjearse algo del prestigio del que suelen gozar con más facilidad los creadores. Así, finalmente, más que del desliz crítico hacia la obra de Almodóvar, la recepción en la prensa de *Los abrazos rotos* puede verse como el ejemplar síntoma de la eterna relación de amor y rivalidad que une a los críticos con los cineastas.

Referencias bibliográficas

- AUBRON, Hervé (mayo de 2009). “La peau sur les os”. En: *Cahiers du cinéma*, París, pp. 40-41.
- BERTHIER, Nancy (2007). “Crítica cinematográfica y nacionalidad”. En: BERTHIER, Nancy y SEGUIN, Jean-Claude (dir.), *Cine, nación y nacionalidades en España*. Madrid: Casa de Velázquez, pp. 11-24.
- CASAS, Belén Ester (20 de marzo de 2009). “Almodóvar reloaded”. En: *Epoca*, Sección reportaje, Madrid, p. 61.
- CRESPO, Borja (13 de marzo de 2009). “Pedro, en estado puro”. En: *El correo, guía para salir*, sección cine, Madrid, pp. 30-31.
- DOPAZO, Antonio (22 de marzo de 2009). “Almodóvar en territorio ajeno”. En: *Información*, sección cultura, Madrid, p. 61.
- FONTAINE, David (27 de mayo de 2009). “*Etreintes brisées* (Aveuglement)”. En: *Le Canard Enchaîné*, París.
- GARCÍA DE LEÓN, María Antonia y MALDONADO, Teresa (1989), *Pedro Almodóvar, la otra España cañí (sociología y crítica cinematográficas)*. Toledo: Area de cultura, respectivamente p. 197, 201 y 203.
- GOUGUE, Lisa (20 de mayo de 2009). “Dans les bras de Penélope Cruz”. En: *L’Humanité-Dimanche*, París.
- HECHT, Emmanuel (20 de mayo de 2009). “La vie en miettes”. En: *Les Echos*, París.
- HEYMAN, Danièle (16 de mayo de 2009). “*Etreintes brisées*, Almodovar talent intact”. En: *Marianne*, París.

- HIDALGO, Manuel (1998). "El Nautilus". En: *El Mundo*, domingo 12 de abril, Madrid.
- HOLGUÍN, Antonio (1999), *Pedro Almodóvar*, Madrid: Cátedra.
- I. L. (14 de marzo de 2009). "Almodóvar al rescate". En: *El Economista*, sección Evasión, Madrid, p. 30.
- LANDALUZE, Koldo (24 de marzo de 2009). "Los abrazos rotos. Una película ciega". En: *Gara*, Sección Kultura, San Sebastián, p. 43.
- LEFORT, Gérard (20 de mayo de 2009). "Pedro au bord de la Cruz de nerfs". En: *Libération*, París.
- LIBIOT, Eric (14 de mayo de 2009). "La ley del deseo". En: *Le Point*, París.
- M. M. (27 de mayo de 2009). "Etreintes brisées. Almodovar, le cinéaste du destin des femmes". En: *L'Humanité-Dimanche*, París.
- M.-E. R (21 de mayo de 2009). "Etreintes brisées, de Pedro Almodovar". En: *Le Nouvel Observateur*, París.
- MARTÍNEZ, Luis (7 de marzo de 2009). "Almodóvar contra sus demonios". En: *El Mundo*, sección cultura, Madrid, p. 46.
- MINGUELL, Jordi (2009). "La película de la semana, *Los abrazos rotos*". En : *El País* (20 de marzo), Madrid, suplemento EP3, Cine, p. 3.
- SÁNCHEZ, Sergi (20 de marzo de 2009). "Almodóvar mira el ombligo del cine". En: *La Razón*, sección cine, Madrid, pp. 52-53.
- SARDÁ, Juan (13 de marzo de 2009). "Pedro Almodóvar: No he pensado nunca en términos de ética profesional pero sé que existe, la siento". En: *El Cultural*, sección cine, Madrid, pp. 43-47.
- SCHWARTZ, Arnaud (20 de mayo de 2009). « Le cinéma de Pedro Almodovar qui perfectionne la vie ». En: *La Croix*, París.
- SOTINEL, Thomas (20 de mayo de 2009). "Almodovar fait briller son manque d'inspiration". En: *Le Monde*, París.

EL FRACASO COMERCIAL DE LOS ABRAZOS ROTOS. ANÁLISIS DE LA RECAUDACIÓN EN TAQUILLA

THE FINANCIAL FAIL OF LOS ABRAZOS ROTOS (BROKEN EMBRACES). ANALYSIS OF THE BOX OFFICE

Miguel Olid

Resumen:

Los abrazos rotos fue un fracaso comercial. Después del éxito de *Volver*, *Los abrazos rotos* consiguió menos de la mitad de la recaudación y casi un tercio de espectadores. También obtuvo peores resultados que el resto de las películas dirigidas por Almodóvar en este siglo. El fracaso no sólo sucedió en España, sino también en Francia, Estados Unidos y fue, de las cinco últimas, la que en menos países se ha estrenado.

¿Cuáles pudieron ser los motivos de este fracaso? En España coincidió en cartel con *Gran Torino* de Clint Eastwood, con un público similar y también adulto. Malas críticas en su estreno, una agria polémica con el principal crítico de cine, y una excesiva duración (se trata de la más larga en la obra de Almodóvar) pudieron influir en estos malos resultados económicos.

Palabras clave:

Almodóvar; taquilla; crítica de cine; fracaso; éxito.

Key words:

Almodóvar; box office; film review; financial fail; success.

Abstract:

Los abrazos rotos (*Broken embraces*) was a financial failed movie. After the box office success of *Volver*, *Los abrazos rotos* got less of half of the total gross in Spain and almost the third of its audience. This movie got the worse box office than the Almodovar's movies released in this century. The fail was also in France, the United States and was, among the five latest movies, the less sale around the world.

Which reasons could cause this financial fail? The release date in Spain was the same day of *Gran Torino*, directed by Clint Eastwood, with a similar and also adult audience. The movie had very bad reviews, Almodóvar and the main spanish critic had a bitter controversial and an over length running time could cause this financial fail.

1. Introducción

Los abrazos rotos (*Broken embraces* en su título en inglés), de Pedro Almodóvar, se estrenó el 18 de marzo de 2009, justo un lustro después de *La mala educación*. En su lanzamiento se proyectó en 246 salas de toda España, donde permaneció en cartel durante 16 semanas. Según datos del Ministerio de Cultura obtuvo una recaudación total de algo más de cuatro millones de euros (4.172.843,54) y fue vista por 696.622 espectadores. Esto la convirtió en la novena producción española más taquillera de 2009, una posición inaudita para una película de Almodóvar (al menos en las estrenadas el presente siglo; *Hable con ella*, *La mala educación* y *La piel desnuda* se situaron en 4º lugar mientras que *Volver* fue la 2º, tras *Alatriste*). Además, ese año, entre las ocho que precedían *Los abrazos rotos* figuraban títulos como *Fuga de cerebros*, *Spanish movie* y *Mentiras y gordas*.

2. Fracaso comercial en España

Se había despertado mucha expectación con *Los abrazos rotos*, tras el gran éxito que logró con *Volver*, en la que Almodóvar regresaba a sus raíces y en la que se reencontraba con su antigua actriz fetiche, Carmen Maura, pero los resultados, comparados con el resto de las películas de Almodóvar estrenadas en los primeros años de este siglo, fueron decepcionantes.

La notable suma de premios obtenidos por *Volver*, la repercusión mundial que alcanzó y, especialmente, los excelentes resultados en taquilla de este filme propiciaron que Pedro Almodóvar pudiera contar con el doble de presupuesto para su siguiente producción, pasando de los siete millones y medio de euros a los quince de *Los abrazos rotos*.

Sin embargo, como se puede apreciar en el cuadro nº 1, el rendimiento económico de este filme no fue parejo con la duplicación del presupuesto. Así, de entrada, a pesar de contar con un mayor número de copias en su lanzamiento (246 frente a las 228 de *Volver*) la recaudación en el primer fin de semana fue prácticamente la mitad respecto al título precedente. La diferencia en el rendimiento entre ambos títulos creció notablemente en los ingresos totales que consiguió cada una y aumentó aún más si tomamos como referencia el número de españoles que acudieron a verla al cine, ya que casi uno de cada tres

espectadores de *Volver* compró una entrada de *Los abrazos rotos*. Similar proporción también se puede apreciar al analizar el rendimiento medio de cada copia en ambos títulos.

Cuadro nº 1

ANÁLISIS COMPARATIVO RECAUDACIÓN EN TAQUILLA ESPAÑA VOLVER / LOS ABRAZOS ROTOS		
TÍTULO	VOLVER	LOS ABRAZOS ROTOS
Fecha de estreno en España	16/03/2006	18/03/2009
Número de salas en estreno en España	228	246
Presupuesto	€ 7.500.000	€ 15.000.000
Recaudación primer fin de semana España	€ 1.875.000,00	€ 978.046,00
Recaudación total en España	€ 10.242.587,56	€ 4.172.843,54
Rendimiento por copia	€ 44.924	€ 16.963
Número de espectadores total en España	1.930.895	696.622
Datos del Ministerio de Cultura		

Podría argumentarse que la comparación con *Volver* no es del todo justa por la extraordinaria repercusión que logró este filme de modo que incluimos un segundo cuadro donde se pueden comparar los resultados de taquilla así como número de espectadores con la película que precedió a *Volver*, *La mala educación*. Este título partió con dos dificultades que lastraban de antemano su explotación comercial. El primer factor era intrínseco y se encontraba en el propio planteamiento argumental de la película. Al contar una historia de abusos sexuales en un colegio católico durante el régimen franquista, pudo provocar el rechazo de un determinado sector del público potencial descontento con el tratamiento que podía dar a este tema. Independientemente de este elemento, más subjetivo y difícil de cuantificar en una determinada reducción de espectadores, *La mala educación* sí contó con un obstáculo que dificultó su explotación comercial y que bien pudo condicionar su rendimiento: el conflicto entre la distribuidora Warner (la misma de todas sus últimas películas) y la cadena de cines Renoir, que provocó la retirada de la película de una docena de

cines en Madrid (sólo de esta capital salieron siete copias), Barcelona, Zaragoza, Palma de Mallorca y Cuenca. Este conflicto, recogido ampliamente por la prensa nacional, fue protagonizado por Enrique González Macho (actual presidente de la Academia de las Artes y las Ciencias Cinematográficas de España), como propietario de dicha cadena de cines. González Macho retiró no sólo este título sino también otras copias del catálogo de Warner como *Mystic River*, de Clint Eastwood, en protesta por lo que consideraba un acto de deslealtad empresarial de Warner.

Cuadro nº 2

ANÁLISIS COMPARATIVO RECAUDACIÓN EN TAQUILLA ESPAÑA LA MALA EDUCACIÓN / LOS ABRAZOS ROTOS		
TÍTULO	LA MALA EDUCACIÓN	LOS ABRAZOS ROTOS
Fecha de estreno en España	18/03/2004	18/03/2009
Número de salas en estreno en España	158	246
Presupuesto	€ 5.000.000	€ 15.000.000
Recaudación primer fin de semana España	€ 1.195.000,00	€ 978.046,00
Recaudación total en España	€ 6.110.253,78	€ 4.172.843,54
Rendimiento por copia	€ 38.672	€ 16.963
Número de espectadores total en España	1.241.637	696.622
Datos del Ministerio de Cultura		

Este conflicto no fue el causante de que sólo se estrenara en poco más de centenar y medio de pantallas, una cifra muy inferior en una película de Almodóvar (su último trabajo, *La piel que habito*, llegó a 287 salas). Sin embargo, a pesar de que *Los abrazos rotos* tuvo un 55% más de salas que *La mala educación* (y a pesar de triplicar su presupuesto e indirectamente la partida destinada a publicidad y marketing), ésta logró más de 200.000 euros de recaudación en el primer fin de semana y casi dos millones más de euros en la recaudación total en salas. Dada la notable diferencia de copias y los mayores ingresos de *La mala educación*, el rendimiento por copia de este título más que duplicó el de *Los abrazos rotos*.

Similares cifras nos encontramos si realizamos un análisis comparativo entre este filme y el primero que realizó Almodóvar la pasada década, *Hable con ella*.

Tal como se puede ver en el tercer cuadro, al igual que sucedió con *La mala educación*, *Hable con ella* superó los seis millones de euros de recaudación consiguiendo, por tanto, una recaudación superior de algo más de dos millones de euros que *Los abrazos rotos*. En cuanto al número de espectadores, la diferencia es aún mayor, ya que *Hable con ella* casi duplica a la película objeto de análisis en este monográfico.

Cuadro nº 3

ANÁLISIS COMPARATIVO RECAUDACIÓN EN TAQUILLA ESPAÑA HABLE CON ELLA / LOS ABRAZOS ROTOS		
TÍTULO	HABLE CON ELLA	LOS ABRAZOS ROTOS
Fecha de estreno en España	15/03/2002	18/03/2009
Recaudación total en España	€ 6.208.691,42	€ 4.172.843,54
Número de espectadores total en España	1.367.450	696.622
Datos del Ministerio de Cultura		

Por último, si realizamos un análisis comparativo entre *Los abrazos rotos* y la siguiente (y última) producción de Almodóvar, *La piel que habito*, de nuevo podemos comprobar cómo las cifras de *Los abrazos rotos* siguen siendo peores, tanto en recaudación, como en asistencia de espectadores. Así, aunque no alcanza, por bastante diferencia, la recaudación de seis millones de euros, como sí habían conseguido las tres películas precedentes, la suma total de la taquilla es de más de 400.000 euros. También fue bastante más lo que recaudó en su primer fin de semana, algo más de 200.000 euros. Sin embargo, donde la diferencia es menor, es en el apartado de espectadores, dado que la diferencia entre ambas es de tan sólo 30.000 asistentes.

Cuadro nº 4

ANÁLISIS COMPARATIVO RECAUDACIÓN EN TAQUILLA ESPAÑA LOS ABRAZOS ROTOS / LA PIEL QUE HABITO		
TÍTULO	LOS ABRAZOS ROTOS	LA PIEL QUE HABITO

Fecha de estreno en España	18/03/2009	01/09/2011
Número de salas en estreno en España	246	287
Presupuesto	€ 15.000.000	€ 10.000.000
Recaudación primer fin de semana España	€ 978.046,00	€ 1.207.937,00
Recaudación total en España	€ 4.172.843,54	€ 4.604.903,78
Número de espectadores total en España	696.622	726.713
Datos del Ministerio de Cultura		

3. Razones de este fracaso comercial

Realizado este análisis comparativo con cada una de las películas de Pedro Almodóvar estrenadas desde la pasada década, podemos colegir que *Los abrazos rotos* ha supuesto su mayor fracaso comercial: ha obtenido menos ingresos en términos absolutos y en proporción al número de copias en su lanzamiento, ha tenido las peores cifras de taquilla en el primer fin de semana y es la que ha sido vista por un menor número de espectadores. Siendo todos ellos datos negativos, hemos de añadir que todo ello coincide además en la producción de mayor presupuesto de las realizadas hasta el momento por Pedro Almodóvar.

¿Cuáles han podido ser las razones de este fracaso económico en España? ¿Qué factores pudieron influir en que esta, a priori, atractiva propuesta de Almodóvar no lograra suscitar el interés del público, siendo, además, su regreso al cine tras el gran éxito de *Volver*?

Son varios los aspectos que hay que analizar en este sentido y que siempre están presentes cuando se estudia el lanzamiento de una película. El primero es la elección del día en que la película comienza su andadura comercial, tal como señala Jaime Fuertes:

“Todo el trabajo de diseño de promoción de un proyecto va encaminado hacia una de las decisiones más peliagudas de todo el proceso: elegir una buena fecha de estreno” (Fuertes, 2008: 45).

En la industria del cine es habitual que producciones de este calibre tengan ya este día establecido antes de comenzar siquiera el rodaje. Es el caso de la distribuidora Warner Spain que puede llegar a anticipar el estreno de una película con un año y medio de antelación, cuando ésta no deja de ser un proyecto, del que sólo se anticipa el nombre del director y la productora, porque

se desconoce incluso quiénes formarán el elenco protagonista. En cuanto a la fecha, Almodóvar, es un director que se deja llevar más por la tradición y por cuestiones personales, al menos en el período analizado, que por un estricto criterio profesional. Salvo *La piel que habito*, las otras cuatro películas que ha rodado en los últimos doce años se han estrenado siempre en las mismas fechas, a mediados de marzo (con un margen de cuatro días, entre el 15 y el 18). No debe entenderse este detalle como un capricho exclusivo de Almodóvar porque se da con cierta frecuencia en directores con el poder y la capacidad de poder elegir la fecha de estreno (potestad de la que carecen la inmensa mayoría de los directores). Así, por citar sólo a dos directores de renombre, Fernando Trueba y Santiago Segura, coinciden con el cineasta manchego en mostrar, título a título, su preferencia por una fecha en concreto: principios de diciembre en el caso de Trueba y al igual que Almodóvar, en marzo, en el caso de Segura. Para los tres directores se trata de una cuestión supersticiosa; los buenos resultados que cosecharon con alguna película (*Belle époque* y *Torrente 1*) les lleva a querer estrenar los siguientes trabajos en la misma fecha. Es de señalar que tras el fracaso de *Los abrazos rotos*, Almodóvar rompió con la tradición de estrenar a mediados de marzo y *La piel que habito* se estrenó en España el primer día de septiembre. Ejemplo de este carácter supersticioso lo encontramos en un artículo de Sara Brito en Público cuando la periodista recoge un fragmento del blog de Almodóvar la noche en que está pendiente de conocer los datos de recaudación del primer fin de semana de *La piel que habito*, mientras ve en televisión un partido de Nadal en el US Open:

“Si gana Nadal la taquilla se portará bien con *La piel que habito*. Si pierde... No quiero ni pensarlo” (Brito, 2011).

Nadal ganó y la recaudación superó a la del primer fin de semana de *Los abrazos rotos*.

La importancia de la elección del día no se debe exclusivamente a la elección de una fecha idónea según las características de la película (un título destinado a un público infantil siempre preferentemente en vacaciones escolares, por ejemplo), sino que también está condicionado por qué otras películas se estrenan ese mismo día. Tal como recoge Fuertes:

En Estados Unidos [...] si dos películas que buscan el mismo público deciden estrenar en el mismo día, acaban recurriendo a un árbitro para decidir cuál de ellas cambiará su fecha de estreno. [...] El

encargado del arbitraje es una empresa de investigación de mercados llamada National Research Group (NRG)” (Fuertes, 2008: 48).

Cuando dos películas eligen un mismo día recurren a esta entidad que, de acuerdo con un informe semanal que elabora sobre preferencias del público, determina cuál de los dos títulos tiene menos posibilidades para que busque una fecha alternativa. Fue el caso de *La guerra de los mundos*, *Batman begins* y *Los cuatro fantásticos*, que eligieron la codiciada fecha del 4 de julio de 2005. La película de Spielberg fue la afortunada mientras que la nueva entrega de Batman se adelantó dos semanas y la tercera se retrasó cuatro días.

“Las tres vencieron en la taquilla de sus respectivos fines de semana. La NRG evitó una vez más un descalabro económico e hizo ganar millones de dólares a cada uno de los tres estudios implicados” (Fuertes, 2008: 49).

En España no existe ninguna institución similar u organismo con una función de arbitraje en una situación como ésta, de modo que en el caso de *Los abrazos rotos*, Almodóvar, al confirmar su preferencia por estrenar a mediados de marzo, no tuvo en cuenta qué títulos tenían previsto su estreno en la misma fecha o en la semana inmediatamente anterior y posterior. De las estrenadas simultáneamente tan sólo dos producciones más, la comedia romántica *Pareja de tres* y la cinta de espías y humor *Duplicity* se situaron entre las diez primeras en recaudación ese primer fin de semana. Ninguna de las dos contaba con un público similar al de *Los abrazos rotos*, por lo que no había competencia con otros títulos relevantes. Con lo que no contaban era con entrar en la primera semana en segunda posición por culpa de una película que en su tercera semana de explotación seguía liderando el ranking, *Gran Torino*, de Clint Eastwood. Aunque ambos directores comparten un público adulto que suele acudir al cine con una frecuencia mensual o en ocasiones especiales de películas “must see” (Brunet, 2009), los datos fueron decepcionantes porque no se esperaba que Almodóvar pudiera sucumbir ante la película de Eastwood en su tercera semana en cartel. Considerada como un “sleeper” (modesta película que alcanza un éxito comercial inesperado), *Gran Torino* se benefició de las favorables opiniones que transmitían sus espectadores. De hecho, en la siguiente semana las diferencias con la película de Eastwood aumentaron. Mientras que los ingresos en taquilla de la cinta de Almodóvar eran un 32% inferiores a la semana precedente, en el caso de Eastwood, eran tan sólo de un 9%, según datos de Box Office.es. En

cualquier caso, la lista de películas más comerciales eran liderada esta semana por otra producción española, *Mentiras y gordas*, que lograba en una semana casi el triple que *Los abrazos rotos en dos* (algo más de un 1.800.000 euros frente a 670.000 euros).

Otro factor que pudo influir en el rendimiento económico del filme de Almodóvar fue la mala acogida que recibió por parte de la crítica. La relación entre la crítica de cine y el director ha sido singular. A lo largo de su carrera fueron varias las ocasiones en que Almodóvar realizó comentarios irónicos, mordaces o sarcásticos:

“A un crítico le montaría un piso, pero con condiciones. Previamente me aseguraría de que el piso estuviera endemoniado para que por fin le ocurrieran cosas en su vida” (Deubi, 1986, sin numerar).

En otra entrevista expresaba su opinión de un modo más contundente:

“La crítica es un género que me da miedo y me parece muy triste. Ver cosas toda la vida para criticarlas luego es un destino bastante amuermante. Como decía Boadella, los críticos son parásitos de lo que hacen los demás. Y a un parásito es difícil respetarle, ¿no? Y nadie respeta a un parásito a menos que esté locamente enamorado de ellos, y yo no estoy enamorado de ningún crítico” (Boquerini, 1989: 126).

En cualquier caso, puede sorprender la opinión negativa del director sobre la crítica si tenemos en cuenta el dato que proporciona Holguín en su libro sobre Almodóvar:

“La lluvia de críticas en todo el mundo ha sido enorme, de las cuales el 90 por 100 son positivas” (Holguín, 1994: 23).

Con motivo del estreno de *Los abrazos rotos* se desató una polémica especialmente dolorosa entre el crítico de cine de *El País*, Carlos Boyero y el cineasta, que alcanzó bastante notoriedad y que, en gran parte, pudo perjudicar la explotación comercial de *Los abrazos rotos*. Boyero recurrió al título de una célebre película de Almodóvar para el enunciado de su crítica, *¿Qué he hecho yo para merecer esto?*, que concluía del siguiente modo:

“Y no te crees nada, aunque el envoltorio del vacío intente ser solemne y de diseño. Y los intérpretes están inanes o lamentables. La única sensación que permanece de principio a fin es la del tedio. Y dices: todo esto, ¿para qué?” (Boyero, 2009).

Almodóvar decidió no permanecer en silencio y a través de su blog personal descalificó a Carlos Boyero por no haber escrito una crítica de cine:

“Un hombre que emplea el 75 por ciento del espacio para despoticar sobre mi persona (lo que ni siquiera es una novedad, porque lleva casi treinta años haciéndolo), y alrededor del 25 por ciento para despachar la película diciendo cosas como que la interpretación de los actores es “inane y lamentable” (dos de sus adjetivos favoritos) sin mostrar un sólo ejemplo que nos ayude a entenderle... Un texto en el que casi no habla de la película y por supuesto no aporta la más mínima razón en la que basar el tedio infinito que le provoca... Un texto así no es una crítica. Es una no-crítica” (Almodóvar, 2009).

Desatada la polémica, a ella tampoco fue ajena el propio Comité de Redacción de *El País* que ponía el acento justamente en toda la campaña de promoción que este diario había difundido con motivo del estreno.

“Olvida Almodóvar mencionar la cantidad de páginas que se han dedicado antes del estreno a su película, *Los abrazos rotos*. Desde *El País Semanal* y las páginas de Cultura, la información y los despliegues que se le han dedicado no le han debido parecer suficientes. Tampoco los artículos elogiosos que le han brindado Gustavo Martín Garzo y otros columnistas y colaboradores” (Comité de Redacción de *El País*, 2011).

Además, unos meses antes este mismo diario había realizado una promoción con la colección de las películas dirigidas por Almodóvar en dvd mientras que en *Los abrazos rotos* son varias las menciones a este periódico, de modo que diario y cineasta se recurrían a la promoción mutua. Precisamente a este aspecto, entre otros muchos, hacía referencia Almodóvar, de nuevo en su blog, al replicar al Comité de Redacción de *El País*:

“También hemos colaborado en la nueva etapa de *elpais.com*. Hemos llegado a producir materiales audiovisuales exclusivos para que figuraran colgados en su web. ¿Que esta inversión nos interesaba como material promocional? Por supuesto. Y también se beneficiaba el periódico de ello” (Almodóvar, 2009).

La prestigiosa publicación francesa *Cahiers du Cinéma* es la que más ha profundizado en las, a veces, tormentosas relaciones entre críticos de cine y directores. En el volumen *Teoría y crítica del cine*, compilación de artículos publicados en la revista a lo largo de cincuenta años se recoge un conflicto similar analizado por Charles Tesson, que concluye así:

“No extrañará que, sobre ese punto, la polémica, muy mal formulada (el ego de autor herido y no la reivindicación artesanal de un savoir-faire honorable, sobre el cual nos gustaría ser juzgados sin ser automáticamente descalificados), se haya transformado en un diálogo de sordos, propicio a que viejas ideas, bastante convencionales, sobre el papel necesario de la crítica, vuelvan a

adquirir carta de naturaleza” (Antoine de Baecque, compilador, 2005: 352).

De no ser porque corresponde al número 542 de *Cahiers du Cinéma* de enero de 2000, podría afirmarse que está escrito a propósito del conflicto entre Almodóvar y Boyero. En el mismo volumen Serge Toubiana reflexiona sobre la función de la crítica y su posible influencia en el público frente a las multitudinarias campañas de marketing que acompañan las películas de Almodóvar, por ejemplo.

“Cuanto más funciona la publicidad basándose en la seducción, en la atracción por el merchandising de la película, menos el discurso de la culpabilidad, que es el discurso fundamental de la crítica, puede operar sobre el público” (Antoine de Baecque, compilador, 2005: 321).

Sobre el consumo mayoritario por parte del público es interesante la referencia a Pierre Bourdieu que realiza Sassatelli a propósito de los gustos de la denominada por él “clase dominante”, en la que bien podría encuadrarse el público potencial del cine de Almodóvar de acuerdo con la siguiente enumeración que realiza:

“Preferían *Le Monde* a un diario popular, la cocina china a los picnics, ir a un festival de música de vanguardia en vez de escuchar música ligera tradicional, el pop art de Warhol en lugar del virtuosismo de los impresionistas” (Sassatelli, 2004: 137).

Además de la polémica a propósito de la crítica, también debió de influir la duración de la película. No sólo tiene *Los abrazos rotos* la mayor duración de todas las películas de Almodóvar sino que al alcanzar los 130 minutos, el número de sesiones que se puede proyectar cada día disminuye y por consiguiente son menos los espectadores que pueden verla en un mismo día. Es significativo el dato de la duración porque hasta el título precedente, (con 125 minutos), nunca una película de Almodóvar había sobrepasado las dos horas de duración. De hecho la duración media de su cine es de 107 minutos, con dos de sus películas más significativas, *Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón* y *Mujeres al borde de un ataque de nervios*, con una duración inferior e igual, respectivamente, a la hora y media. Analizando las duraciones de sus última cinco películas tanto en España como Estados Unidos se observa que no siempre coinciden. Así, por ejemplo, en la versión americana de *Volver* hay 14 minutos menos que en la española, pero esta diferencia es aún mayor en *Los*

abrazos rotos ya que de los 130 minutos de la versión estrenada en España se pasó a los 105' que vieron en Estados Unidos, 25 minutos que suponen casi una quinta parte de la película. Otro dato significativo es que la versión de *Los abrazos rotos* comercializada en España en dvd tiene una duración de 120 minutos. Ambos detalles pueden apuntar a que el propio director recapacitara sobre la adecuada duración que debía tener la película y a que comprendiera que su excesiva duración pudo ser uno de los factores que contribuyó a que el filme no tuviera una mejor acogida entre el público.

4. Fracaso comercial fuera de España

Enumerados los posibles motivos de este fracaso comercial analizamos ahora cómo fue el rendimiento en la taquilla en otros mercados importantes para el cine de Pedro Almodóvar: Francia y Estados Unidos.

Como se puede ver en el cuadro número 5, en Francia *Los abrazos rotos* consiguió casi una tercera parte menos que *Volver* y un 25% menos que *Hable con ella*, pero sin embargo, su recaudación sí superó en casi 300.000 dólares a la de *La mala educación* y en algo más de 1.200.000 dólares a la de *La piel que habito*, el título con menos taquilla de las cinco últimas estrenadas en Francia.

Cuadro nº 5

RECAUDACIÓN EN TAQUILLA FRANCIA

TÍTULO	RECAUDACIÓN
HABLE CON ELLA	9.264.928 \$
LA MALA EDUCACIÓN	6.649.775 \$
VOLVER	17.010.675 \$
LOS ABRAZOS ROTOS	6.936.672 \$
LA PIEL QUE HABITO	5.729.704 \$

Datos de Box Office Mojo

Podemos observar en el cuadro número 6 que en Estados Unidos hay unas cifras similares a las de Francia, prácticamente en la misma proporción, que confirman el fracaso de *Los abrazos rotos*, especialmente si se compara su

rendimiento con el de *Volver*. En cualquier caso, el público norteamericano se mostró de un modo menos entusiasta que el francés y no se da la misma diferencia que en el país vecino entre ambos títulos. La recaudación de *Hable con ella* es prácticamente la misma en los dos países, mientras que La mala educación tuvo un mejor rendimiento que *Los abrazos rotos* en Estados Unidos al revés de lo que sucedió en Francia.

En ambos países el desplome en la taquilla de *Los abrazos rotos* alcanza también al siguiente título, *La piel que habito*, donde a diferencia de lo que ocurría en España logra un menor ingreso en taquilla. Mientras que en Francia, como ya se vio, la diferencia entre ambos títulos fue de casi 1.200.000 dólares, en Estados Unidos, fue un 50% superior: es decir, más de 1.800.000 dólares. Por el contrario, en España *La piel que habito* recaudó más del 10% que *Los abrazos rotos*, lo que confirmaría el hecho de que fue en España donde más fracasó esta película.

Cuadro nº 6

RECAUDACIÓN EN TAQUILLA ESTADOS UNIDOS	
TÍTULO	RECAUDACIÓN
HABLE CON ELLA	9.285.469 \$
LA MALA EDUCACIÓN	5.211.842 \$
VOLVER	12.899.867 \$
LOS ABRAZOS ROTOS	5.014.305 \$
LA PIEL QUE HABITO	3.185.812 \$

Datos de Box Office Mojo

Por último, si analizamos en el cuadro número 7 la recaudación total de las últimas cinco películas de Pedro Almodóvar se confirma que el mayor éxito mundial en esta última etapa del cineasta manchego es *Volver*, estrenada comercialmente en 41 países y con una recaudación que duplica la del título precedente, *La mala educación* y casi triplica la del siguiente título, *Los abrazos rotos*.

En cuanto al número de países donde cada una de estas producciones se ha estrenado en salas es significativo que *La mala educación* haya obtenido

menores ingresos en taquilla que *Hable con ella* a pesar de haber llegado a más países. De nuevo encontramos que la temática que afrontaba este film bien pudo provocar el rechazo entre algunos sectores del público y en algunos países. También es de destacar que, a excepción de *Hable con ella*, *Los abrazos rotos* es el único de estos títulos que se ha estrenado en menos de treinta países, doce menos que *Volver* y nueve menos que *La piel que habito*.

Cuadro nº 7

RECAUDACIÓN EN TAQUILLA TODO EL MUNDO		
TÍTULO		
HABLE CON ELLA	41.716.081 \$	23
LA MALA EDUCACIÓN	35.062.088 \$	34
VOLVER	72.685.310 \$	41
LOS ABRAZOS ROTOS	25.977.046 \$	29
LA PIEL QUE HABITO	27.656.541 \$	38

Datos de Box Office Mojo

Referencias bibliográficas

- ALMODÓVAR, Pedro (2009). Blog Pedro Almodóvar: “Notas sobre Crónica negra del Festival de cine de Cannes”. http://www.pedroalmodovar.es/PABES_11_T.asp [Consultado 17/07/2012]
- ALMODÓVAR, Pedro (2009). Blog Pedro Almodóvar: “Notas sobre Segunda Crónica, Respuesta a El País”. http://www.pedroalmodovar.es/PABES_12_T.asp [Consultado 17/07/2012]
- BEJARANO, Antonio y HERMOSO, Borja (2004). “Enrique González Macho rompe con Warner y retira de todos sus cines La mala educación. En *El Mundo*, 1 de abril de 2004.
- BOQUERINI (1989). *Pedro Almodóvar*. Madrid: Ediciones JC.
- BOYERO, Carlos (2009). “¿Qué he hecho yo para merecer esto?” En *El País*, 18 de marzo de 2009
- BRITO, Sara (2011). “Almodóvar recupera la confianza tras el roto de “Los abrazos”. En *Público*, 6 de septiembre de 2011.
- BRUNET, Pau (2009). “Clint rompe con los abrazos de Pedro”. http://www.economista.es/boxoffice/reports_spain/2009/clintrompe-los-abrazos-de-pedro/ [Consultado 16/07/2012]

- DE BAECQUE, Antoine (2005). *Teoría y crítica del cine, avatares de una cinefilia*. Barcelona. Ediciones Paidós Ibérica.
- DEUBI, David (1986). *No se lo digas a nadie*. Muestra Cinematográfica del Atlántico, Alcances. Cádiz.
- FUERTES, Jaime (2008). *Un negocio de cine*. Sevilla: Editorial Almuzara
- HOLGUÍN, Antonio (2006). *Pedro Almodóvar*. Madrid: Ediciones Cátedra (Grupo Anaya).
- SASSATELLI, Roberta (2004). *Consumo, cultura y sociedad*. Madrid: Amorrortu editores.
- STRAUSS, Frédéric (1995). *Pedro Almodóvar, un cine visceral*. Madrid: El País Aguilar.
- VÁZQUEZ VARELA, Carmen y ZURIÁN, Fran A. (coordinadores) (2005). *Almodóvar: el cine como pasión*. Actas del Congreso Internacional “Pedro Almodóvar”. Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha.
- VIDAL, Nuria (1988). *El cine de Pedro Almodóvar*. Madrid: Instituto de la Cinematografía y las Artes Audiovisuales.

Nieves Sánchez Garre (coord.): *Imágenes y escenarios de la Semana Santa vallisoletana (1958-1984)*. Valladolid, Servicio de Publicaciones de la Universidad Europea Miguel de Cervantes, 2012, 189 pp.



La fotografía es objeto de estudio desde hace muchos años, sobre todo porque desde diversas perspectivas se puede atender y entender la tradición y costumbres de un pueblo, ciudad o país, la vida y la memoria, el alma y las emociones de un pasado vivido por una persona o conjunto de ellas que llevan en su intimidad parte del paraíso perdido.

Las líneas de investigación que se proponen en este sentido permiten incrementar el conocimiento sobre el patrimonio cultural que ayuda, evidentemente, a enriquecernos con todo aquello que puede encerrar una imagen mirada con curiosidad o desde la perspectiva del análisis y el estudio.

En este sentido, hay que resaltar la aportación de la obra *Imágenes y escenarios de la Semana Santa vallisoletana (1958-1984)* porque se adentra en un territorio que va más allá de la apariencia. Se puede pensar en la referencia religiosa simplemente, pero cuando se contemplan las imágenes de un acontecimiento tan arraigado en la sociedad española, con sus límites localistas necesarios, se debe entender que lo superficial encierra parte de la historia personal de muchos ciudadanos que han apostado por una idea, por la convivencia y participación emocional de unos valores que trascienden la tradición.

La investigación fotográfica impulsada por Nieves Sánchez Garre en el Archivo Municipal de Valladolid ha dado varios frutos en formato libro (a modo de ejemplo: *Ocho alcaldes, ocho miradas. Valladolid, 1961-1984*. 2007) y varias exposiciones que proyectaron el imaginario colectivo desde nuevas miradas y lecturas. El pasado retenido en los fondos documentales llega al presente a través de una lectura que exige la revisión de unos referentes clásicos y una apuesta por la perspectiva original basada en la representación y teatralidad que proporciona una puesta en escena previsible, organizada y eminentemente simbólica y que, sin embargo, se propone como algo nuevo, especialmente distinto por su cercana interpretación que va más allá del valor del acto religioso.

La selección fotográfica que se presenta en la obra puede ser un juego con el tiempo a través de un acontecimiento único en la ciudad vallisoletana (piénsese, en igual medida, en otras ciudades españolas) que vive intensamente el silencio y la música, la plegaria y las lágrimas. El tiempo se detiene, las personas miran más que nunca a los demás; proyectan la emoción contenida el resto de los días.

En el fondo, en el transfondo del documento, se encuentra y sintetiza el referente comunicativo, aquel que sufre con el tiempo una profunda transformación derivada del instante captado por la cámara fotográfica y la mirada que sobre dicho instante ejerce el lector en el momento de disfrutar del resumen gráfico que realiza la prensa local. Un referente comunicativo que pasadas las décadas adquiere un nuevo valor porque quien detiene su mirada sobre la imagen captada entiende que la historia ha pasado, que los años dejan huella o, simplemente, para los más jóvenes, que son restos de una época con la que no guardan ninguna vinculación, por la que no sienten nada especial.

Y más allá de esta perspectiva social, está el estudio de los signos, referentes que ya dejan huella en la portada del libro y que permiten establecer diferencias narrativas entre lo real y lo ficticio, entre iconografía e iconología, entre comunicación y arte; es decir, la imagen a través de la imagen. El doble símbolo –sudario y concha- se transforma en clave del pórtico de la Semana Santa en esta portada reconvertida en escenario teatral, teniendo en cuenta que en la Edad Media el auto sacramental derivó en el teatro de tipo profano, con la celebración de los desfiles procesionales en la Semana Santa barroca. La

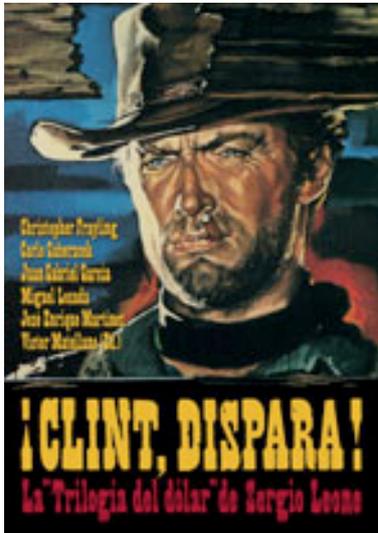
portada cobra vida con una fotografía de la procesión de las Palmas recogida del suplemento de *Diario Regional* de 1963, que representa la entrada de Jesús en Jerusalén ante la atenta mirada de un monaguillo con roquete blanco. Es el plenilunio de la primavera que se repite cíclicamente en cualquier la Semana Santa, aparte de la de Valladolid.

A partir de una diagnosis fotográfica se ha efectuado un análisis que se sustenta en la teoría semiótica, volcada en la indagación y en la búsqueda de la significación de las prácticas discursivas sobre la Semana Santa, recogidas en la prensa vallisoletana. De esta manera, se muestran los datos identificativos, la descripción del motivo fotográfico y los elementos sintácticos o compositivos, del espacio y tiempo de la representación a modo de semiótica teatral.

En definitiva, la reunión de documentos fotográficos supone la reconstrucción de la memoria visual para quienes vivieron de cerca los años recogidos. De ahí la importancia de rememorar aquellos momentos, desde la madurez que nos da el tiempo, recuperando un documento histórico válido para la crítica historiográfica y sociocultural actual, y para la contribución al conocimiento de la historia de la fotografía en España.

Emilio C. García Fernández
Universidad Complutense de Madrid

VV. AA. (Víctor Matellano Ed.). *¡Clint, dispara! La “trilogía del dólar” de Sergio Leone*. Madrid, T&B Editores, 2012, 392 pp.



Con los años las películas de Sergio Leone han alcanzado el reconocimiento que la crítica negó durante casi una década. Fenómeno icónico del cine moderno, el concepto visual, sonoro y estético del western creado por el directo italiano, se mantiene vigente en el ideario colectivo y en la cultura popular, traspasando el propio género. El western leoniano sigue siendo además fuente de inspiración para muchos cineastas. Desde que los “Movie Brats”, aquella generación de jóvenes directores formada entre otros por George Lucas o Steven Spielberg,

visionara las primeras películas del italiano con fervor, la lista de referencias a Leone es interminable. Un ejemplo cercano lo encontramos en la filmografía de Quentin Tarantino, o en la reciente (y oscarizada) película de animación “Rango”.

Profundamente intercultural y referencial, el cine de Sergio Leone es además el catalizador de todo un subgénero cinematográfico, el spaghetti-western, ampliamente denostado pero que respondió a una lógica económica propia (la débil industria cinematográfica europea buscaba una nueva fuente de ingresos tras el ascenso y caída de los *peplums*). A partir de “Por un puñado de dólares” el eurowestern fue muy rentable y todos se lanzaron a hacer negocio. El estilo Leone, tal y como titulaban algunas revistas de moda francesas tras el estreno de “Hasta que llegó su hora”, trasciende del género que le dio fama. El discurso fílmico del director italiano rompe estereotipos narrativos y visuales, y aporta un nuevo tratamiento que, eso sí, recoge aportaciones de todo tipo, desde la incuestionable influencia del director japonés Akira Kurosawa, al cine negro, pasando por el cómic y el propio John Ford, padre del género. Precisamente, sobre la importancia del discurso fílmico leoniano incide *¡Clint, dispara! La “trilogía del dólar” de Sergio Leone*.

iClint, dispara! se centra en el estudio de los diferentes aspectos que configuran la denominada Trilogía del dólar; tríptico fílmico formado por las películas “Por un puñado de dólares”, “La muerte tenía un precio” y “El bueno, el feo y el malo”. El libro, editado por el escritor cinematográfico y guionista Víctor Matellano, recopila una serie de textos ya publicados, pertenecientes a obras de autores como Christopher Frayling o Carlo Gaberscek, junto a otros análisis inéditos de Saturnino García, Juan Gabriel García, Miguel Losada, José Enrique Martínez Moya y el propio Matellano.

Los autores hacen un repaso a los elementos que definen el western leoniano, abarcando aspectos como la producción o las características estético narrativas de la trilogía. La obra, que podría adquirir carácter de manual, incluye una curiosa recopilación de críticas en prensa en el momento del estreno de las películas. También hay espacio para destacar la importancia de los elementos españoles que participaron en la confección de la trilogía; desde la aportación visual y escenográfica del escenario-paisaje arquetípico del oeste (Colmenar Viejo, Burgos, Almería), hasta el trabajo del personal técnico-artístico español. En este sentido, hay un capítulo dedicado exclusivamente a las localizaciones en nuestro país y otro a los intérpretes españoles, en donde se defiende su contribución al concepto leoniano de western. Gabriel García lo define perfectamente: *“Sin la presencia de esos magníficos secundarios en los westerns del maestro italiano, los protagonistas se difuminarían, perderían su magnetismo, su poder de seducción, que en cierto modo sustentaban y alimentaban esas caras familiares y agrestes de los secundarios españoles”*. Otra de las aportaciones de *iClint, dispara!*, es la inclusión entre sus páginas de algunas de las supresiones de guión que llevó a cabo el propio Leone.

Nadie duda a estas alturas de la influencia del cine de Sergio Leone. Su concepto fílmico no solo ha dejado huella en la historia del cine; su estética visual, la confección del antihéroe, las composiciones de Morricone que rompen con el canon del género y crean a su vez un nuevo estilo a seguir, su particular puesta en escena, la utilización del formato *Scope*, el montaje, etc., siguen vigentes. Como afirma el propio Matellano: *“la Trilogía del dólar pertenece a la mítica y leyenda cinematográfica, por supuesto con derecho propio.”*

iClint, dispara! se suma, por tanto, a otras obras que inciden en la importancia del western leoniano más allá del spaghetti-western. Continúa en la línea de autores como Aguilar, Frayling, o Cumbow, que han venido estudiando y analizando en profundidad desde hace años, de manera rigurosa, las características y aportaciones del cine de Sergio Leone.

Miguel Ángel Rodríguez Villar
Universidad de La Laguna

Vanesa Fernández y Miren Gabantxo (eds.). *Territorios y fronteras. Experiencias documentales contemporáneas*, Bilbao, Servicio editorial de la Universidad del País Vasco, 2012, 167, pp.



En los últimos años, el documental español ha experimentado un auge desconocido tiempo atrás. Son numerosos los autores que se han sentido atraídos por este género y el resultado ha sido una obra vasta, dispersa, variada en los enfoques y las técnicas y con una calidad muy desigual.

Territorios y fronteras surge de la iniciativa de un conjunto de profesores de la UPV que a través de unos cursos de extensión universitaria, pusieron en

contacto a un grupo de directores, críticos, académicos y, por supuesto, al público asistente. La finalidad era tratar de organizar, de “cartografiar” la labor de aquellos cineastas más creativos e innovadores que habían sido capaces de desarrollar un estilo propio dentro del campo del documental. En las páginas del libro se recogen tanto las intervenciones de los participantes en los cursos como el contenido de las charlas mantenidas y aportaciones diversas.

A estas alturas es posible que alguien piense que estamos ante un libro de actas tradicional. Nada más lejos de la realidad. Las coordinadoras de la obra, Vanesa Fernández y Miren Gabantxo han sabido dotar a su libro de un dinamismo y de un ritmo que hace su lectura sumamente agradable. Los quince capítulos que integran *Territorios y fronteras* están articulados en torno a dos grandes bloques temáticos, *En los límites de la realidad* y *Horizontes desconocidos* precedidos por un prólogo de obligada lectura en el que Santos Zunzunegui hace

una acertada síntesis del panorama del documental en España, que sirve de justificación tanto para el título como para la selección de cineastas que se hace en el libro.

Apuntes sobre varias charlas inconclusas es el título del primero de los artículos que se ofrecen en el libro. Sus autoras Miren Gabantxo y Vanesa Fernández guiadas por la necesidad, empujadas por la pasión y con determinación hacen de este capítulo un elemento justificativo no solo de la existencia del libro, sino también de la necesidad de atraer el estudio del arte contemporáneo al ámbito universitario a la vez que defienden la necesidad de que su libro sirva de refugio a aquellos autores y obras difícilmente visibles en la historiografía del cine español a la vez que sea un lugar de encuentro de todas las personas interesadas en el tema.

Germán Rodríguez es el autor del segundo de los artículos denominado *Algunas cuestiones en torno al cine presente*. Tras constatar la dificultad de realizar un análisis fundamentado del documental español debido a la falta de perspectiva temporal, deja entrever la existencia de un grupo de autores cuya obra, o al menos una parte de ella, trasciende del modelo de documental tradicional al incorporar la experiencia y la visión propia del autor. Es el caso de Isaki Lacuesta de quien comenta con un cierto detalle sus *Microscopías*, de León Siminiani o de Lluís Escartín.

Cine de cerca: Escartín, Iriarte, Lacuesta y Siminiani es la propuesta que hace en el tercer capítulo del libro Jorge Oter. Su interesante reflexión acerca de estos autores parte de la proyección de cuatro películas pertenecientes a estos directores y de una mesa redonda celebrada a continuación. La posible relación existente entre películas como *Teoría de los cuerpos*, *El mar*, *Pene* y *Tabú Maná* centran los esfuerzos del autor quien tras un breve pero intenso análisis de cada una, acaba afirmando que ese nexo común es la mirada cercana o íntima que se da en todas ellas aunque plasmada de forma diferente y personal.

Eulàlia Iglesias con su artículo *Variaciones en torno a un cuerpo: identidad y ausencia en el cine de Isaki Lacuesta* inaugura el segundo bloque temático. Tras hacer un breve recorrido por la formación del director, pasa a centrarse en lo que ella considera característico de él: su preferencia por tratar las huellas de “una serie de personajes, algunos de ellos míticos y en todo caso siempre

ausentes”. Pone como ejemplo la película *Cravan vs. Cravan* que analiza brevemente y concluye resaltando la heterodoxia de un autor que ejemplifica mejor que ningún otro la confusión existente entre la frontera del cine independiente y el cine comercial.

El quinto artículo del libro corresponde a Isaki Lacuesta y su título *Los amores invisibles. Notas provisionales sobre el cine de León Siminiani y Víctor Iriarte*, es un fiel reflejo del contenido del capítulo pues el autor, mediante el análisis de las películas *Mapa* de Siminiani e *Invisible* de Iriarte, nos proporciona una serie de notas sobre el cine de ambos autores unidos por lo que él denomina “encanto”.

Particular y absolutamente diferente es el enfoque que Víctor Iriarte ofrece al lector en su artículo *Caja con cosas dentro presenta*. A través de 40 puntos rigurosamente numerados, el autor nos ofrece una interesante serie de pensamientos, de ideas dispersas en los que nos permite asomarnos a un mundo interior formado por sensaciones, afirmaciones y sentimientos personales relacionados con su universo creativo.

Josep M. Català, en su artículo *Guía de perplejos. El cine imposible de León Siminiani* realiza un profundo y documentado estudio de la obra de Siminiani y de los diferentes recursos narrativos presentes en ella centrándose en aspectos como la alegoría o la bipolaridad.

El siguiente protagonista del libro es León Siminiani quien en su *¿Hacia una poética de la contradicción?* realiza un análisis de su obra, de sus motivaciones y de aquellos elementos que caracterizan su cine y que se organizan en torno a cuatro aspectos fundamentales: la relación con la ficción, el intento de control, la utilización de un lenguaje propio y la autobiografía, todos ellos desde la óptica de la contradicción.

Lluís Escartín también tiene su espacio en el libro que nos ocupa. Y lo hace con un artículo denominado *Nada que decir*. Fiel a su título, el artículo está compuesto por dos páginas en blanco. Nada que decir.

Hijos sin hijos: Un disparo en medio de un concierto es el título que da a su capítulo Gonzalo de Pedro. En él repasa las singularidades del colectivo Los Hijos con su novedoso sistema de trabajo en el que el concepto de autor queda

diluido, centrándose en su obra *Los materiales* y en la polémica surgida a raíz de la decisión del jurado del Festival Internacional de Cine Punto de Vista de otorgar al colectivo el Premio Jean Vigo a la mejor dirección.

El colectivo Los hijos presenta, a su vez, un artículo titulado *Tres por dos* en el que detallan el proceso de creación de su película *Los materiales* desde la grabación hasta el montaje final. Aspectos como la inexistencia de la división del trabajo tradicional en cualquier montaje cinematográfico, el empleo sistemático del material de descartes, la utilización de subtítulos en vez de las voces de los protagonistas, son explicados en este más que interesante escrito que resume la forma de hacer de uno de los colectivos más innovadores del panorama del documental español.

WeareQQ. Apuntes y paisajes. Una conversación con Usue Arrieta es el nombre que recibe la segunda aportación de Víctor Iriarte en el libro. Su contenido responde a la curiosidad que siente Iriarte tras la visualización de la película *Canedo* en la que ve una “sugerente mezcla rural/paisajístico/rara” y que se concreta a través de una conversación con Usue, uno de los miembros del colectivo. Precisamente, la reproducción de esa conversación en la que se trata acerca de la génesis del grupo, de su forma de concebir el cine y de su trayectoria artística es el contenido de este capítulo.

El colectivo *weareqq* y Rivet presentan *CA NE DO*, capítulo en el que detallan cuestiones como la esencia de la película *Canedo*, la construcción de su realidad, el casi nulo empleo del lenguaje verbal y la aparente absurdez del ciclo de producción representado. Se trata, sin duda, de un esclarecedor capítulo que facilita la comprensión de esta película.

Con la forma de notas tomadas a vuelapluma, Josetxo Cerdán nos presenta *Apuntes de campo sobre el trabajo de Andrés Duque y Virginia García del Pino (o por qué los artistas son un coñazo)*. Se trata de una revisión del trabajo de ambos directores, tanto de sus obras más exitosas como de las que no lo han sido tanto.

Novedoso en cuanto a las formas es la aportación de Andrés Duque y que con el título *¿Quién fue Rodolfo II, el patrón de visionarios y estafadores, en cuya corte me parece que he vivido?* se nos presenta como un diálogo entre dos personajes, uno de los cuales acaba de hacer un guion cinematográfico acerca de

la afición del emperador Rodolfo II por coleccionar objetos extraños. Precisamente el artículo concluye con una curiosa lista de los objetos coleccionados.

Él último de los capítulos del libro corresponde a Virginia García del Pino y se titula *Notas que nunca utilicé*. El texto está formado, como indica la autora, por un conjunto de notas elaboradas a lo largo de los años pero nunca utilizadas. La temática abarca aspectos como la razón por la que hace películas, la forma en que las hace o los comienzos de la directora. También hay notas acerca de *Lo que tú dices que soy*, *Mi hermana y yo* o *Espacio simétrico*.

Como se indica en diferentes partes del libro, *Territorios y fronteras* es un libro que trata de cartografiar el actual panorama documental español, pero no el documental oficialista o institucional, sino el realizado por los autores más creativos e innovadores que es aquel que está en las lindes, o incluso más allá de los límites del espacio conocido. La lectura de esta obra es inexcusable para quienes se consideren estudiosos o meramente aficionados al documental y lo es por la calidad de los autores que intervienen, por el interés de los contenidos de los artículos y por la clarificación que, finalmente supone del panorama de la producción documental actual en España.

Mario Cartelle



C.V. Autores

Pedro Poyato Sánchez es profesor titular de la Universidad de Córdoba y director del Master en Cinematografía por la Universidad de Córdoba. Ha publicado los siguientes libros: *Las imágenes cinematográficas de Luis Buñuel*, León, Caja España, 1998; *El cine de Buñuel: fotografías que se suceden vermicularmente*, Madrid, Universidad Complutense, 2001; *Introducción a la teoría y análisis de la imagen fo-cinema-tográfica*, Granada, Grupo Editorial Universitario, 2006; *Todo sobre mi madre, Pedro Almodóvar (1999)*, Barcelona, Octaedro, 2007; *El sistema estético de Luis Buñuel*, Bilbao, Universidad del País Vasco, 2011. Ha coordinado los volúmenes: *Historia(s), motivos y formas del cine español*, Córdoba, Plurabelle, 2005; *Documental, carcoma de la ficción*, Córdoba, Filmoteca de Andalucía, 2006; *El realismo y sus formas en el cine rural español*, Córdoba, Diputación de Córdoba, 2009; *Profundidad de campo*, Girona, Luces de Gálibo, 2010, éste último junto a Agustín Gómez.

José Luis Castro de Paz (A Coruña, 1964). Historiador del cine y catedrático de comunicación audiovisual de la Universidad de Santiago de Compostela. Ha publicado artículos en revistas especializadas españolas y extranjeras, participado en importantes obras colectivas, coordinado diversos volúmenes sobre autores o aspectos de la historia del cine español y dirigido, con Julio Pérez Perucha y Santos Zunzunegui, el volumen colectivo *La nueva memoria. Historia(s) del cine español (1939-2000)* (2005). Entre sus numerosos libros destacan títulos como *La crisis de la transparencia clásica* (1996), *De entre los muertos/Vértigo* (1999), *El surgimiento del telefilme* (1999), *Alfred Hitchcock* (2000), *Un cinema herido. Los turbios años cuarenta en el cine español (1939-1950)* (2002), *Cine y exilio. Forma(s) de la ausencia* (2004), *Fernando Fernán-Gómez* (2010), *Del sainete al esperpento. Relecturas sobre cine español de los años 50* (2011, con Josetxo Cerdán), o, muy recientemente, *Sombras desoladas. Costumbrismo, humor, melancolía y reflexividad en el cine español de los años cuarenta* (2012).

Ana Melendo Cruz es profesora Contratada Doctora del Departamento de Historia del Arte, Arqueología y Música de la Universidad de Córdoba. Se doctoró con Mención Europea en Historia del Arte, por la Universidad de Córdoba en 2006. Ha publicado los libros *Antonioni: Un compromiso ético y estético*, Filmoteca de Andalucía, Córdoba, Consejería de Cultura, 2010 y *Paisaje industrial y Neurosis en "El desierto rojo" (1964)*, Córdoba, El granado, 2011. Sus últimas aportaciones son "En la estela de Friedrich. Desde Michelangelo Antonioni", *Boletín del Museo Instituto Camón Aznar* (2010); "Futurismo: Realidad en el cine utopía en la realidad", *Annali Online Lettere: Revista di Linguistica, Letteratura, Cinema y Teatro*, Università degli studi di Ferrara, 2010; "¿Está dirigido el Arte Nuevo a una minoría especialmente dotada? El caso de Michelangelo Antonioni", *Fotocinema. Revista científica de cine y fotografía* (2010); "La locura seduce al arte", *Ámbitos. Revista de*

estudios de ciencias sociales y humanidades, Asociación de Estudios de Ciencias Sociales y Humanidades, nº 24, 2010; “El universo plástico y sensorial de *La mano* (Wong Kar Wai, 2004)”, *Fonseca Journal of Communication*, Universidad de Salamanca, 2012.

Javier Herrera es director de la biblioteca de la Filmoteca Española de Madrid donde se conserva el archivo personal de Luis Buñuel. Ha sido profesor arte contemporáneo e historia del cine e impartido cursos, seminarios y conferencias en universidades de diferentes países. Autor de *Las Hurdes un documental de Luis Buñuel* (MEIAC 1999), *El cine en su historia* (Arco Libros 2005), *El cine. Guía para su estudio* (Alianza 2005) y *Estudios sobre Las Hurdes de Buñuel* (Renacimiento 2006) y editor *La poesía del cine* y *Los poetas del cine* (Málaga 2003), *El documental latinoamericano* (Madrid 2004), *Hispanismo y cine* (Madrid 2007) y *Buñuel y/o Almodóvar. El laberinto del deseo* (Davidson, NC. 2010)

Agustín Gómez es profesor titular de comunicación audiovisual de la Universidad de Málaga. Ha publicado artículos en revistas especializadas y participado en libros colectivos sobre cine –“Las instalaciones de Santiago Sierra, casi un documental”, en *Doc 21. Panorama del reciente cine documental en España*; “Repensar el cine. La mirada cinematográfica de Win Wenders”, en *El cielo sobre Wenders*; “Lecciones autobiográficas del maestro Oliveira”, en *Solos ante la cámara*; “La periferia londinense como radicalidad de un no lugar en el cine de los noventa”, en *Icono 14* (2009); “El modelo de televisión en Pedro Almodóvar. Cine vs. televisión”, en *Fonseca. Journal of Communication*–, ha coordinado diversos libros –*Cine, arte y artistas* (2008); *Laberinto visual* (2008); *Cine, arte, rupturas* (2009); *Profundidad de campo. Más de un siglo de cine documental en España* (2010 con Pedro Poyato); *Picasso: cine y arte* (2011); *Campo y contracampo en el cine documental español* (2012 con Pedro Poyato)– y ha participado en las muestras de Cine rural de Dos Torres en 2006, 2007, 2009 y 2011.

Diane Bracco es titular de la oposición francesa para profesores de enseñanza secundaria y superior (*Agrégation*), cursa actualmente un doctorado en cine español contemporáneo en la Universidad París 8 bajo la dirección de la Profesora Pascale Thibaudeau. Sus investigaciones se enfocan en las manifestaciones del exceso en algunas películas de los años 1990-2000 y en sus conexiones con la tradición literaria, pictórica y cinematográfica nacional. Paralelamente imparte clases de letras y artes hispánicas en la Universidad de Limoges (Limousin).

Laura Virué es licenciada en Comunicación Audiovisual (2006) y DEA obtenido con el trabajo *La fotofija en Volver de Pedro Almodóvar* (2008) en la facultad de Ciencias de la Comunicación de la Universidad de Málaga. Es master en el programa Desarrollos Sociales de la Cultura Artística (2010) en el Dpto. de Historia del Arte de la misma Universidad.

Julie Amiot-Guillouet es doctora tras la defensa de una tesis titulada *El melodrama cinematográfico mexicano en sus relaciones con Cuba (1938-1958)*, *problemas estéticos y críticos* en 2003, y profesora titular de filología hispánica en la universidad de París-Sorbona desde 2007. Es autora de varios artículos y libros sobre cine hispánico clásico y contemporáneo

Miguel Olid es doctor en Comunicación Audiovisual por la Universidad de Sevilla. Autor de varios libros sobre cine para la Filmoteca de Andalucía, Ayuntamientos de Sevilla y Granada y el Festival de cine iberoamericano de Huelva. Ha sido co-director del programa de cine de Canal Sur 2 Andalucía, miembro del Comité Asesor de Ayudas a la cinematografía del Ministerio de Cultura y presidente de la Asociación de Escritores Cinematográficos de Andalucía, ASECÁN. Desde 1992 escribe artículos sobre cine para diversos medios de comunicación como El País y ABC.