

Almodóvar y los engranajes de “el deseo”. Itinerario a través de tópicos de estilo, cuerpo y mercado en una sola historia.

Andrea Pajón (CEA-UNC)-

Almodóvar y el Cine de Apropiación

“¿Le gustaría desayunar en la mesa de La Agrado de *Todos sobre mi madre* o sentarse en el sillón donde Penélope Cruz hacía el casting de *Los abrazos rotos*? Ahora puede”. Así rezaba el lema de la venta de las más de 6.000 piezas coleccionadas por el director artístico de Pedro Almodóvar, publicada entre “las destacadas del 2011”, como curiosidad de garaje, entre éxitos de taquilla y nominaciones, el estreno de la comedia musical en Broadway basada en *Mujeres al borde*, una exposición en homenaje al director en el Museo de Arte Moderno de Nueva York y la selección de los que -a su criterio- son los 15 mejores discos de la historia, publicada en el portal de *Rolling Stone*.

Pedro Almodóvar ya es el nombre de un producto comercial sin límites, donde la trayectoria signada por el autodidactismo, la experimentación y el mercado, es una clave para leer el devenir engranaje de un espectáculo que se inicia en las estrategias enunciativas para apropiarse del discurso del cine y culmina en el exceso de una maquinaria de hiper-auto-referencialidad.

Las recurrencias, a las que apunta la crítica, ubican en el centro de la representación el localismo, el *kitsch* y los medios de comunicación; componentes de una cultura popular masiva española que se escenifican dentro de la estética fílmica y cuyo vínculo en tríada está destinado a retratar la vida cotidiana y la exacerbación de los sentimientos históricamente populares.

Lenguaje manchego, moldes generacionales y tradición oral, son arquetipos materiales de un cuestionamiento a la moralidad española. Los objetos fácilmente comercializables, como la novela rosa y las revistas del corazón, se tornan herencia de manufactura y distintivo, en código de pancarta y de tatuaje, para problematizar las identidades normalizadas.

Los figurines de plástico no sólo reclaman su lugar en la representación sino que, en las historias, su carácter de simulacro se asocia a las identidades sexuales no hegemónicas que ingresan, sin el mote de la degradación, al gusto masificado por la cultura *light*.

La *telebasura*, la rutina del periódico, el informe meteorológico o el *reality show* devienen instrumentos de mediación cultural, utilizados por el cineasta, dirigidos, a un tiempo, a la interpelación del público popular masivo y al cuestionamiento de esa masificación de lo popular.

Se trata de un uso paródico como modalidad de estilo que, en términos de Linda Hutcheon reconoce, en la mirada crítica, la distancia con un pasado, el continuo y la diferencia, pero no a través de la nostalgia, sino en base a la desnaturalización de las propias representaciones de ese tiempo perdido¹.

Con el ingreso de estos hitos de la cultura popular masiva, en términos de parodia y en clave *voyeurista*, Almodóvar se ubica en el campo de la performatividad, activando “la

¹ Linda Hutcheon. “Ironía, sátira y parodia. Una aproximación pragmática a la ironía” Universidad Autónoma Metropolitana. México. DF. 1992, pp. 187-203.

práctica reiterativa y referencial mediante la cual el discurso produce los efectos que nombra”².

La risa, la extravagancia y el episodio insólito, son el marco paródico de las palabras de la presentadora del *talk show* y amiga de la infancia que introduce: “Agustina tiene cáncer; tienes cáncer, Agustina; venga un fuerte aplauso para Agustina”; también de la improvisación teatral de la asistente -en el teatro- que continua: “Tetas, dos, porque no soy ningún monstruo” o de la respuesta de la transexual a su hermano: “Mis fracasos con los hombres son algo más que el argumento de un guión”³.

La escena que convoca formatos o slogans, como lugares comunes, es un clásico en Almodóvar, pero revela cierta gradación acompasando los estadios de una trayectoria: la repetición es un procedimiento útil al autodidacta experimental, en virtud de una apropiación del discurso del cine; luego implica un modo de auto representarse, en la fidelidad a un estilo paródico; finalmente, todo intento de verosimilitud se desplaza hacia lo autorreferencial.

La operación que lo convierte en su propio referente radica en un proceso creativo, en el que guión y proyección se yuxtaponen. En el accidente de coche, Ramón (Kika-1993) pierde a su padre, Mateo (Los abrazos rotos- 2009) pierde a Lena, su mujer, y el Dr. Ledgard (La piel que habito-2011) a su esposa Gal. Bajo un pseudónimo, Mateo (Los abrazos rotos-2009) firma guiones y trabajos literarios, Juan Rodríguez (La mala educación-2004) secuestra la identidad de su hermano Ignacio y se hace llamar Ángel Andrade, Leo Macías (La flor de mi secreto- 1995) escribe novelas rosa como Amanda Gris.

Accidente y sustitución de identidad ingresan en un extenso repertorio de operaciones de citación que habilitan la hipótesis de la existencia de una sola historia, de un solo armado rizomático, eco de su trayectoria autobiográfica.

En la estructura en red, hay un borramiento de fronteras; los personajes son almodovarianos como cineastas, actores o escritores y la historia de los guiones -como metarelatos- es el indicador más explícito de este procedimiento.

En una escena prescindible, que no conduce a nada en la trama, el cineasta homosexual Pablo Quintero (La ley del deseo-1986) tiene un encuentro ocasional con un modelo que insiste en trabajar en su próximo estreno, incidente que el director de ficción encuentra repulsivo -por la insistencia- e imposible ya que “La voz humana” es un monólogo femenino.

El episodio se conecta con una participación del propio Almodóvar en “Arrebato” (1980) de Iván Zulueta⁴, donde por problemas de postproducción se encarga de doblar, en falsete, la voz del personaje interpretado por Helena Fernán Gómez, en una historia donde Eusebio Poncela encarna a un director de cine en crisis creativa y personal.

Otra conexión se establece con Pablo Quintero como precedente de Enrique Goded (La mala educación-2004) a quien “nada (lo) erotiza menos que un actor en busca de trabajo”, pero a pesar de todo sigue trabajando “con pasión”.

Las modalidades empleadas por el realizador concentran la imagen botánica del rizoma, y el eco de la expresión de Pierre Sorlin: “la cámara no muestra al mundo, sino

² Judith Butler. *Cuerpos que importan. Sobre los límites materiales y discursivos del sexo*, Paidós, Bs. As., 2002, p. 18.

³ Referencia a la parodia en los diálogos de “Volver” (2006), “Todo sobre mi madre” (1999) y “La ley del deseo” (1986).

⁴ Obra de culto minoritario, considerada experimental, que pone en escena a un director de películas serie B, en crisis, que recibe noticias de un inquietante desconocido, adicto a filmar en Super 8 y obsesionado por descubrir la esencia del cine. La escasez de dinero para cubrir el presupuesto provocó el abandono de los técnicos de sonido, por lo que hubo que redoblar la película, una vez finalizada.

cómo se corta”⁵. Remedan instancias de un juego donde dinámica y estatismo se intercalan; la práctica de un collage donde tradiciones, actores, secuencias de un incidente, géneros, afiches de promoción o directores, devienen –indiscriminadamente– agentes de pantalla.

El objeto de deseo transita de un lugar a otro; llegado a Madrid, Almodóvar quiso apropiarse del lenguaje del cine y, como en el argumento que Zulueta describe con precisión, el cine, fotograma a fotograma, lo devoró; al igual que la palabra “pasión” que, al final de “La mala educación” (2004), se come la pantalla y al espectador.

Tópico y Trópico: Viaje al Estilo Almodóvar

El cine de Almodóvar trabaja en retroalimentación: “Todas las películas parecen hablar de nosotros”, se lamenta Manuel Berenguer con el falso Ignacio, a la salida del cine de la ficción (La mala educación-2004), dejando en la pantalla la superficie de un espejo para el espectador.

Espejos, gemelos, diarios personales, sincronías, donde la repetición es topo y tropo, a la manera de Haraway, “un lugar, en el sentido de un lugar retórico o un tópico a tener en cuenta en temas comunes (...); también figura, construcción, artefacto, movimiento, desplazamiento”⁶.

El abordaje descriptivo y analítico de la tipología presente en Pedro Almodóvar prescribe una lectura combinada, entre historizada y yuxtapuesta, que señale etapas sin prescindir del diseño de las superposiciones entre lugar y giro estilístico.

La división en períodos se distingue, por sus productos, en el marco de la movida madrileña y con la adquisición de un sello propio, posteriormente.

En términos de la crítica que analiza los géneros, el *punk* culmina con “Laberinto de pasiones” (1982), el clásico con “Tacones lejanos” (1991), el experimental con “Carne trémula” (1997), el autobiográfico con “Volver” (2006) y el *noir* con “La piel que habito” (2011)⁷. Pero las clasificaciones no se ajustan a la propuesta, ya que el período experimental se juzga al inicio de la trayectoria y películas como “La mala educación” (2004) transitan entre un rótulo y otro.

Considerando los desacuerdos y que, en el cine de Almodóvar, el sujeto de enunciación se articula con la categoría de cultura popular masiva, los tópicos señalados por la crítica que desarrolla una lectura secuenciada insisten en destacar mujeres, diversidades sexuales y autoreferencialidad.

Lejos de las clasificaciones, el cineasta despliega, en una suerte de *palimpsesto*, espeso, resumido y lacónico espacio de hipertextualidad, plasmado en la “vieja imagen del pergamino en la que se ve cómo un texto se superpone a otro que no oculta sino que deja ver por transparencia”⁸, una reflexión sobre la articulación entre cuerpo sexuado y construcción de la identidad subjetiva.

Un uso metafórico de los códigos cinematográficos desarrollados por Christian Metz y Casetti y Di Chio⁹, en torno a lenguaje y análisis de texto fílmico, permite pensar en

⁵ Pierre Sorlin. *Sociología del cine. La apertura para la historia del mañana*. FCE. México, 1985, p. 28.

⁶ Donna Haraway. *La promesa de los monstruos. Una política regeneradora para otros inapropiados/inapropiables*. Universidad de California. Política y Sociedad. 30. Madrid. 1999. pp. 122-123.

⁷ Antonio Holguín. *Pedro Almodóvar*. Cátedra, Madrid, 2006. Thomas Sotinel, *Pedro Almodóvar*, Prisa Innova, Madrid, 2007. Ambos autores toman aspectos autobiográficos y contextuales para analizar la obra del cineasta; si bien recuperan los términos en los que la crítica ha dividido las obras, no coinciden plenamente en esta secuenciación.

⁸ Gerard Genette. *Palimpsestos: la literatura en segundo grado*. Taurus, Madrid, 1989. p. 495.

⁹ Referencias a Christian Metz, *Lenguaje y cine*. Planeta, Barcelona, 1973. pp.27-86, y a Francesco Casetti y Federico Di Chio. *¿Cómo analizar un film?* Buenos Aires, Paidós, 1994. pp. 77 y ss.

una suma de operaciones de montaje coincidentes con las diferentes maneras de nombrar la repetición en un mecanismo dinámico.

Una primera operación remite a un repertorio de mujeres que ya puede leerse en el enunciado: “Pepi, Lucy, Bom y otras chicas del montón” (1980), su primera película comercial, donde la imagen femenina remeda una configuración familiar por asociaciones y solidaridad de género. En ese continuum, se desdibujan los contornos del cuerpo individual y la ampliación simula un fuera de foto y una expansión del plano, donde soberanamente se manipula la representación, construyendo un simulacro de personaje colectivo.

Articulación y deconstrucción de la identidad subjetiva son dos movimientos paralelos también en el tratamiento de las mujeres que están “al borde de un ataque de nervios” (1988) donde cualquier proximidad de pantalla es transferible de Carmen Maura al estereotipo de *la chica de al lado*.

En esta puesta en serie, singular es plural; la particularidad de toda heroína almodovariana se borra en función de la morfología y el accidente gramatical.

Con el éxito de taquilla y hacia el encuentro de Marisa Paredes y Victoria Abril en “Tacones lejanos” (1991) la operación de la cámara se comprime en el plano detalle; con los tacones puestos cualquier protagonista es ya un ícono del cine, una chica-almodóvar, y el cuerpo sexuado se rinde ante el ejercicio de la metonimia.

La puesta en cuadro que resumía identidades en un personaje colectivo, con el zapato, símbolo que atraviesa del cuento de hadas al fetichismo, ahora le concede el deseo de la referencialidad.

La manera de representar el procedimiento de la repetición como desfile que aún repertorio y detalle, con “Kika” (1993) y “La flor de mi secreto” (1995) activa el flash back para una revisión retroactiva de la historia. Drama pasional y ámbito laboral profesional le imprimen velocidad a los tacones en los ámbitos de lo público, el cuerpo subjetivo tiene argumentos para calzarse incluso en los momentos de soledad.

En el período más premiado y cuestionado de toda su cinematografía, Almodóvar modifica la metonimia y extiende el componente femenino hacia los otros cuerpos.

En un movimiento de zoom inverso que parte del sema de la maternidad en “Todo sobre mi madre” (1999), encauza la zapatilla de ballet en “Hable con ella” (2001) y calza con tacones a Gael García Bernal en “La mala educación” (2004).

El signo del cuerpo sexuado es propiedad transitiva que atraviesa los cuerpos de la representación, así como a otros que son evocados a través de la cámara.

El motivo de la repetición está inscripto en el título de la película “Volver” (2006) y en la temática en torno a las intervenciones para recuperar el objeto perdido en “La piel que habito” (2011). El ícono del zapato participa tanto de escenas artísticas como de enterramiento y, con la última de las producciones, obtiene dimensión histórica: el cuerpo transexuado de Vicente-Vera aprende a caminar con tacones, a la manera de toda protagonista de colección almodovariana.

El tránsito del repertorio al detalle es una operación visual y un acto de performatividad. El signo, el zapato, ya es convencional y susceptible de participar en la cadena iterativa, porque incluye un exceso con respecto a la situación en la que se enuncia y ese exceso responde a la cadena de repeticiones en la que, como signo, se inscribe y que posibilita su efectividad¹⁰.

¹⁰ John Austin, en *¿Cómo hacer cosas con palabras?*, Paidós, Bs. As., 2008, plantea el acto de habla en torno a enunciados específicos y se ajusta al performativo en el que se cumplen las condiciones de convencionalidad que lo hacen efectivo. Jaques Derrida, en *Firma, acontecimiento, contexto*, Cátedra, Madrid, 1998, cuestiona esa especificidad sosteniendo que el carácter iterable es compartido por todo

El tránsito del signo, en el cine de Almodóvar, describe tanto un acto de apropiación estilística como un ajuste al mercado; paradójicamente y no tanto, el marketing de su factoría responde -en S.A.- a producir “deseos”.

El gesto típico, el gesto mínimo: repetición y autenticidad

Roland Barthes, en *Fragmentos de un discurso amoroso* y refiriéndose al sujeto enamorado, postula: “mito y utopía: el origen ha pertenecido, el porvenir pertenecerá a los sujetos en quienes existe lo femenino”. Se refiere a la ausencia como enunciado y campo de expectativas, atribuida a la figura de la mujer -en la literatura-, que cuando es dicha por un hombre, declara lo femenino: “un hombre no es femenino por ser invertido sino por estar enamorado”¹¹.

A lo largo de la historia que cuenta Almodóvar, los episodios de actuación se van conformando en torno al ejercicio de la repetición paródica, donde la referencia convoca la ausencia. Hay algo del orden de lo femenino en el estilo al que hace culto.

Además del repertorio y el detalle, se obstina en el entramado de un collage donde pareciera combinar estereotipos, lugares comunes, clisés; nociones heredadas de las técnicas gráficas y de la imprenta que van adquiriendo un sentido figurado y van señalando un punto de desgaste.

Por medio de estos automatismos, de estas evidencias compartidas, analizadas desde la semiología por Amossy y Pierrot¹², en tono de parodia, el enunciador presenta episodios de actuación que funcionan como focos de una misma discusión -en movimiento- en torno a diferentes concepciones de cuerpo y representación.

Un primer engranaje de la discusión se asocia al ícono que la crítica señala como más recurrente en la poética del director, el universo femenino.

El cuerpo individual se incluye en la multitud, ocupa un espacio en el living mientras transcurre la reunión de mujeres.

La imagen tiene el estigma del *poncif*, término antiguo que en el siglo XVI designaba al papel en el que se recorta un dibujo de tal modo que se lo pueda reproducir colocándolo sobre otro papel. La palabra califica una temática convencional, una representación que carece de originalidad y que se hace siguiendo un patrón común.

El discurso parodiado remite a las revistas de moda, a la complicidad de peluquería, pero también rescata el vínculo solidario en virtud del cual la violencia y la venganza se socializan en “Pepi, Lucy, Bom...” (1980) o se silencian en “Volver” (2006).

El ámbito de lo femenino también convoca, siguiendo a Barthes, a otros cuerpos sexuados: los hombres enamorados; un universo masculino sensible, expectante y estilizado, se congrega, en vínculo solidario, en torno a las camas de hospital, en “Hable con ella” (2001). Lejos de cuidar las apariencias, priman las emociones y las lágrimas; lo femenino es una propiedad transitiva que convoca en código de complicidad.

Pero Almodóvar no excluye, como Barthes, a los “invertidos”; Miguel Bossé en “Tacones lejanos” (1991) y Gael García Bernal en “La mala educación” (2004) escenifican el episodio de actuación de la performance travesti, como Femme Letal y Sahara, en términos de homenaje a Becky del Páramo (Marisa Paredes) y a Sara Montiel.

signo o marca. El performativo está excedido en relación a la situación en que se enuncia. Judith Butler, en *Cuerpos que importan*, Ob.cit., toma este desarrollo para proponer la performatividad del género.

¹¹ Roland Barthes *Fragmentos de un discurso amoroso*. Siglo XXI, Bs. As., 2004, pp. 46.

¹² Ruth Amossy y Anne Herschberg Pierrot. *Estereotipos y Clichés*. Eudeba, Bs. As., 2005.

En las escenas, el público masivo y el ícono popular se tornan imágenes de ficción perdurables e itinerantes, codificadas en una sinopsis cultural preexistente. Se trata del *estereotipo*, que comparte con el *cliché* su origen tipográfico, aunque recién en el siglo XX comienza a ser usado en el sentido de esquema o fórmula cristalizada.

La particularidad reside en que esta alusión es adquirida, recortada y se resiste al cambio. Los hitos son inamovibles porque pertenecen a la cultura popular; la feminidad, en cambio, puede ser representada en clave de repetición.

El cuerpo orgánico no es prioritario para la maternidad.

“Todo sobre mi madre” (1999) comienza con la escena de la muerte de Esteban, hijo de Lola y Manuela. La transexual es padre biológico y madre abandonada y Manuela es, durante toda la película, madre biológica de un hijo que ya no está y madre sustituta o adoptiva de otro que aún no ha nacido. La maternidad es impuesta, negada, no deseada o adquirida, pero nunca remite directamente al cuerpo sexuado.

El travestismo, en su significación etimológica, también es una propiedad transitiva de los cuerpos; Rosario Flores, como la torera en “Hable con ella” (2001), viste las ropas socialmente asignadas al género masculino y desempeña ese rol.

Pero más allá de esta escena, los montajes “trans” habilitan a Carmen Maura, a Antonia San Juan y a Elena Anaya a desempeñar un papel transgresor en la ficción.

Este modelo responde al *cliché*, que en el siglo XIX estaba asociado a la producción masiva a partir de un modelo fijo, a la literatura industrial de folletín, a un señalamiento de la cantidad que acompaña a la conciencia de una época de que hay un deterioro que posibilita el borramiento de antiguas fronteras entre analfabetos, cultos, masas y artistas.

El sema que las reúne se diluye en torno a una distancia radical en las historias; mientras que Tina (Carmen Maura), la hermana transexual del protagonista de “La ley del deseo” (1986) y La Agrado (Antonia San Juan), la travesti asistente de teatro en “Todo sobre mi madre” (1999) eligen el género de llegada, en Vera (Elena Anaya), el cuerpo de mujer de Vicente, identificado como el agresor sexual de la hija del cirujano en “La piel que habito” (2011), la identidad es impuesta.

Todo cuerpo puede representar a otro cuerpo; el collage habilita la combinación entre roles, personajes y actores, lo femenino y lo masculino transitan, la identificación o la confusión son materiales de efecto; pero el juego termina cuando el armado sobre un cuerpo involucra violencia y privación de libertad.

El proceso que va de “mujeres al borde” a “la piel” atraviesa configuraciones, personajes y actores, y en su desarrollo, se nutre de los enunciados teóricos sobre la performatividad del sujeto.

Decir es hacer. Reconocemos al transexual en Carmen Maura porque lo explicita; no reconocemos a la mujer en Antonia San Juan porque se sirve, fuera de pantalla, de la ambigüedad, para mantener el misterio.

El género es su construcción. Lo femenino es un peregrinaje que ocupa un cuerpo, un vestido, un nombre o apenas una cédula de identificación.

La performance es una actuación en un espacio no teatral. Almodóvar conjuga películas, trailers, spots publicitarios y falsas fotografías casuales, con episodios autobiográficos; no es un artista de performance, es un producto de su performatividad.

La autenticidad radica en la repetición. Mientras Juana (Rossi di Palma), la criada lesbiana de “Kika” (1993) afirma repetidas veces que es auténtica, La Agrado (Antonia San Juan), en su papel de comediante improvisada en “Todo sobre mi madre” (1999) se atreve a una definición: “una es más auténtica, mientras más se parece a lo que ha soñado de sí misma”.

Bibliografía

- AMOSSY, Ruth y HERSCHBERG PIERROT, Anne (2001) 2005 *Estereotipos y Clichés*; Eudeba, Bs. As., 2005.
- AUSTIN, John (1971) 2008 *¿Cómo hacer cosas con palabras?*, Paidós, Bs. As.
- BARTHES, Roland (1977) 2004 *Fragmentos de un discurso amoroso*. Siglo XXI. Bs. As.
- BUTLER, Judith (1993) 2002 *Cuerpos que importan. Sobre los límites materiales y discursivos del "sexo"*. Paidós. Bs. As.
- CASSETTI, Francesco y DI CHIO, Federico 1994 *¿Cómo analizar un film?* Paidós, Bs. As.
- DERRIDA, Jaques (1987) 1998 *Firma, acontecimiento, contexto*, Cátedra, Madrid.
- HARAWAY, Donna 1999 *La promesa de los monstruos. Una política regeneradora para otros inapropiados/inapropiables*. Universidad de California. Madrid.
- HOLGUÍN, Antonio 2006 *Pedro Almodóvar*. Cátedra, Madrid.
- HUTCHEON, Linda 1992 "Ironía, sátira y parodia. Una aproximación pragmática a la ironía" Universidad Autónoma Metropolitana. México. DF.
- DELEUZE, Guilles (1986) 1994 *Estudios sobre cine*. Paidós, Bs. As.
- GENETTE, Gerard (1981) 1989 *Palimpsestos: la literatura en segundo grado*. Taurus, Madrid.
- METZ, Christian 1973 *Lenguaje y cine*. Planeta, Barcelona.
- SCHECHNER, Richard 2000 *Performance. Teoría y practicas interculturales*, Libros del Rojas, Universidad Nacional de Buenos Aires, Bs. As.
- SOTINEL, Thomas 2007 *Pedro Almodóvar*, Prisa Innova, Madrid.
- SORLIN, Pierre 1985 *Sociología del cine. La apertura para la historia del mañana*. FCE. México. D.F.