

Bodegón con flores y frutos: pintar con imágenes o el cine poético de Pedro Almodóvar

Still Life with Flowers and Fruits: Painting with Images or the Poetic Cinema of Pedro Almodóvar

Francisco Javier Amaya Flores

Universidad de Extremadura

franamayaflor@gmail.com

Rui Pedro Bastardo de Oliveira Vau

Universidade de Lisboa, Portugal

ruivau@hotmail.com

Resumen:

Este artículo aborda el diálogo que establece el cine de Pedro Almodóvar con las artes plásticas, en concreto, con las naturalezas muertas o los bodegones. Analiza, por un lado, el modo en que el cineasta se apropiá de los códigos visuales y plásticos de estas pinturas para recrear la realidad representada en la imagen; por otro, el significado simbólico que adquieren cuando las flores y los frutos de las naturalezas muertas aparecen en primer plano o al fondo de la escena. Finalmente, se centra en el análisis de *Carne trémula* (1997), *Julieta* (2016) y *La habitación de al lado* (2024), en concreto, en el modo en que los frutos se representan en el discurso audiovisual y desempeñan una función en la construcción del relato que acentúa la poeticidad del filme.

Abstract:

This paper discusses the dialogue that the Pedro Almodóvar's cinema establishes with the visual arts, notably with the still lifes. It examines, on one side, the way in which the filmmaker appropriates the visual and plastic codes of these paintings to recreate the reality represented in the image; and, on the other side, the symbolic significance they acquire when the flowers and fruits of the still life appear in the foreground or the background of the scene. Finally, it focuses on the analysis of the film *Live Flesh* (1997), *Julieta* (2016) and *The Room Next Door* (2024), specifically in the way the fruits are represented in the audiovisual discourse and they play a role in the construction of the narrative that accentuates the film's poeticism.

Palabras clave:

Bodegón; símbolo; cine y pintura; cine español; Pedro Almodóvar.

Keywords:

Still Life; Symbol; Cinema and Painting; Spain Cinema; Pedro Almodóvar.

1. Introducción

En el cine de Pedro Almodóvar predominan las llamadas artes plásticas o visuales, que impregnán todo el discurso narrativo y el “estilo visual” (Allinson, 2003, p. 224) de su universo iconográfico y pictórico. Entre todas las referencias artísticas, destacan las reproducciones de obras conocidas de la pintura, los diseños, los carteles, las fotografías y los *collages*, además de la escultura y la arquitectura, así como los cuadros de naturalezas muertas de flores y las flores que decoran las paredes de los escenarios domésticos. Al margen de su presencia en entornos privados, como el dormitorio o el salón, llaman la atención los jarrones de flores y los fruteros con naranjas y limones, que integran la composición de las imágenes cinematográficas y remiten, a su vez, a la tradición de un género pictórico específico: la naturaleza muerta o “bodegón”, en España.

Se produce, de este modo, un diálogo de su cine con las artes plásticas que contribuye a definir una estética personalísima donde aúna elementos de la tradición y de la posmodernidad: su estilo visual, tendente al manierismo y la hipérbole, arroja “imágenes fascinantes” a las que contribuye la intertextualidad, esto es, el diálogo con la música, con las canciones o la literatura (Sánchez Noriega, 2017, p. 191). Película a película ha ido entrelazando la pintura, el arte pictórico de los bodegones, “con sus personajes y con su mundo formando parte también de la estructura dinámica” (Navarrete-Galiano en Sánchez Noriega, 2017, p. 56) y negando la transparencia narrativa, lo que refuerza el pacto de ficción con el espectador, la idea de obra como representación y el diálogo con la cultura.

Veremos, a continuación, cómo los bodegones se integran como vehículo visual y dramático en el cine de Almodóvar, para intensificar las emociones de los personajes en algunas escenas clave, y el modo en que estos trascienden el propio cuadro para convertirse en objetos que adquieran nuevos significados simbólicos y que remiten directamente a la historia narrada.

2. Objetivos y metodología

El fin último de nuestro artículo es demostrar la poeticidad del cine de Pedro Almodóvar, siendo esta compatible con la narración, con el hecho de contar historias; en sus obras, con más intensidad en cada nuevo filme, observamos una “poeticidad relativa” (Pérez Bowie, 2020, p. 17) como resultado de la aplicación de distintos elementos propios del lenguaje poético como

el uso creativo del lenguaje, la desautomatización, el empleo de un lenguaje “sobresignificativo” y la densidad semántica unida a la condensación. A ello se añade la utilización sistemática de recurrencias de diverso tipo, el predominio de la connotación sobre la denotación y el predominio de un lenguaje simbólico y metafórico. (Neira, 2007, p. 293)

Demostraremos, por tanto, la tesis de Jean Epstein que defiende, “por ser profundamente instintivo, sentimental y emotivo” la idoneidad del pensamiento visual “en grado sumo para la función poética” (Epstein en Pérez Bowie, 2020, p. 25).

En concreto, nos centraremos en el diálogo que establece el cineasta con las artes plásticas, y, de manera específica, con las naturalezas muertas, también llamados bodegones, por el simbolismo que esconden los objetos que forman las distintas composiciones. Tras señalar los bodegones que aparecen en sus cintas —y la función que cumplen en la historia—, donde destacaremos aquellas fotografías y pinturas que favorecen la autorreferencialidad, nos centraremos en el significado simbólico de las flores y de los frutos, no solo en los propios bodegones, sino como parte de la escenografía o integrados de forma natural en el relato.

Desde un enfoque multimodal —el espacio interartístico se constituye como uno de los enfoques metodológicos más efectivos de la literatura comparada con el cine—, hemos realizado un estudio cualitativo consistente en el análisis crítico de los bodegones que aparecen citados en su cine y en la función que cumplen los objetos aislados y una vez que han trascendido las naturalezas muertas. Aunque existen referencias de una gran mayoría de sus películas,

hemos optado por su cine más dramático, con una presencia alta de sus últimas cintas, *Julieta* y *La habitación de al lado*, y de *Carne trémula*. Tres ejemplos donde advertir el lenguaje poético del cine y donde los frutos, una vez trascendidas las naturalezas muertas, se integran en escenas clave para completar la narración, adquieren más significados figurados y aparecen de forma repetida durante todo el relato.

Se trata de tres historias que adaptan, de forma libre, obras literarias. De hecho, el modo en que el cine de Pedro Almodóvar se relaciona con la literatura, cada vez de un modo más intenso, puede observarse también en las adaptaciones literarias: A *Carne trémula* (1997), basada en la novela homónima de Ruth Rendell (*Live Flesh*, 1986), le han seguido *La piel que habito* (2011), a partir de *Tarántula* (*Mygale*, Thierry Jonquet, 1995), *Julieta* (2016), que adapta tres relatos de la escritora canadiense Alice Munro, el cortometraje *La voz humana* (*The Human Voice*, 2020), basado en el monólogo teatral del mismo nombre de Jean Cocteau (*La Vox humaine*, 1930), y, finalmente, *La habitación de al lado* (*The Room Next Door*, 2024), cuyo guion adapta *Cuál es tu tormento* (*What Are You Going Through*, Sigrid Nunez, 2020).

Para el estudio del símbolo, además de las referencias a la tradición artístico-cultural y a las obras de Arango (1998) y Cirlot (1997), partiremos de aquellos casos en que las flores y los frutos, bien como parte de un cuadro, bien como un objeto, “adquieren uno o más significados figurados que se superponen, sin eliminarlo, su significado literal” (Neira, 2007, p. 296). Mostraremos especial interés a los frutos del universo almodovariano que se repiten durante todo el relato y que el autor introduce en escenas clave, ya sea en primer o segundo plano, o en plano detalle.

Desde el análisis de los procedimientos poéticos utilizados para las flores y los frutos, desde la experimentación continua con los distintos lenguajes, y su indagación más allá de la superficie de lo visible, volveremos a poner de manifiesto cómo el cine de Almodóvar es, sobre todo, cine de autor por su intencionalidad subjetiva, por el modo en que evoluciona su estética y por el diálogo que establece, desde la postmodernidad, con la tradición clásica.

3. De la naturaleza muerta de la pintura

Los cuadros de naturalezas muertas abordan, desde finales del siglo XVI y hasta la época contemporánea, cuestiones relacionadas con la muerte (*memento mori*) y la brevedad de la vida (*vita brevis*), mediante la representación de objetos cotidianos y utilitarios, como jarrones con flores, cuencos con frutas, vajilla o botellas de vidrio, entre otros elementos, que integran la composición del cuadro y se disponen, la mayoría de las veces, sobre una mesa horizontal.

En los Países Bajos, las naturalezas muertas se distancian de otros géneros, como la pintura religiosa o histórica, o el retrato y el paisaje, durante las últimas décadas del siglo XVI, cuando empiezan a imponerse como un género autónomo, que goza de una enorme popularidad en el norte de Europa, Italia y España. Por esta razón, durante la segunda mitad del siglo XVII, surge el término inglés *still life* (vida detenida, en español) para designar la “naturaleza inmóvil” (Schneider, 2003, p. 7) o el “objeto inanimado” (*stilleven*, en holandés), en contraposición a la expresión “naturaleza muerta”, dominante en la mayoría de los países católicos europeos.

Por su disposición y encuadre en un espacio cerrado, los objetos de diferentes texturas, formas y colores, iluminados por una luz que viene casi siempre desde lo alto del lienzo, dirigen, de este modo, nuestra mirada a la contemplación de su belleza huidiza (*vita contemplativa*) y atraen, además, nuestra atención sobre los significados simbólicos y morales que se ocultan bajo la apariencia de la transitoriedad de la vida en la “naturaleza inmóvil” de la pintura.

Si el significado profundo de estas imágenes “está velado bajo un verdadero culto del estímulo sensorial” (Bauer y Prater, 1997, p. 12), esta “lectura” solo se hace posible por la capacidad del hombre para intervenir y transformar la materia del mundo, dado que toda la naturaleza muerta, al margen de sus subgéneros (jarrones con flores, escenas de comidas o cocinas, patios o despensas con animales muertos, sin olvidar los cuadros de vánitas, donde la calavera es un elemento destacado), es, sobre todo, un mensaje de supremacía del hombre sobre la naturaleza:

Sobre esta primera capa de significado se superpone otra, que nos recuerda que esta riqueza y superioridad también son pasajeras. Y que el propio bienestar de mirar una pintura agradable, de contemplar esa belleza, actitud que integra el universo de poder y estatus, también es fugaz. Por tanto, estamos ante dos actitudes simbólicas que comparten el mismo espacio pictórico: tan pronto como el individuo se jacte de su poder material y social, lo enfriará el recuerdo de la muerte. (Bertulucce, 2022, p. 113)

Deparamos, también, en este recuerdo de la muerte o *memento mori* cuando observamos que las flores y las frutas están, después de todo, pudriendose, o que los insectos ya empiezan a comerse las hojas o los pétalos de algunas de esas flores, colocadas en jarrones de vidrio, que reflejan la luz del mundo exterior. Es como si un fastuoso jarrón de flores coloridas exhibiera, en su exuberancia, el paso inexorable del tiempo y quisiera fijar la belleza de ese instante perecible. Un sentido simbólico de la “vida detenida” holandesa que surge a partir de los siglos XVI y XVII tras recibir la influencia de las innovaciones formales del *Cesto con frutas* (1596), de Caravaggio, y que integra el género en la pintura de paisajes y costumbres de los Países Bajos:

los interiores y también las escenas (...) pueden asumir los rasgos de la naturaleza muerta; los seres, por su inmovilidad y su contemplación, están ahí «salidos del tiempo» (...). Así, el gran éxito de Vermeer es haber traspuesto los principios de la naturaleza muerta al interior y a la pintura de género. (Bauer y Prater, 1997, p. 138)

A pesar de que, durante mucho tiempo, fue considerado un género menor o un mero ejercicio virtuoso, la naturaleza muerta perdura en la contemporaneidad —Picasso, Braque y Gris o Chirico y Morandi, pasando por los *Girasoles* (1889), de van Gogh, y el *Cesto de manzanas* (1895) y la *Naturaleza muerta con calavera* (1895-1900), de Cézanne—, y hasta en nuestros días extendiéndose, incluso, a otros géneros o expresiones, como la pintura hiperrealista, la fotografía, que, en cierto modo, vino a sustituirla, o el cine de formas artísticas como el de Pedro Almodóvar.

Según el filósofo y ensayista Byung-Chul Han, los jarrones y los platos de las manzanas de Cézanne no son “utensilios”, sino objetos que tienen su propia dignidad. En el esplendor –como subraya–, el “hombre y la naturaleza se funden y se interpenetran (...) Ninguna acción o intención separan el hombre y la naturaleza” (Han, 2023, p. 33).

Esta también podría ser la idea de Pedro Almodóvar, con relación a la naturaleza humana del bodegón cuando afirma, en el catálogo de la *Vida detenida*, su segunda exposición, en la sede de Madrid de la galería Marlborough, en 2018 –*Bodegones Almodóvar* fue el título de la primera exposición fotográfica, presentada en La Fresh Gallery, de Madrid, en 2017–, que:

los bodegones son una forma pagana de altar que reverencia y adora los objetos. Las ofrendas se depositan sobre la encimera y ellas mismas empiezan a sugerir colores y formas con las que sintonizan. Eso es el Pop: encumbrar los elementos cotidianos con los que convivimos y que tienen una función práctica a la categoría de modelo artístico. (...) En cuanto al modo de llamarlo, prefiero la expresión inglesa *still life*, es decir, vida detenida, en lugar de naturaleza muerta, como decimos en castellano. Los objetos siempre están vivos, lo mismo ocurre con la luz, en el sentido de que son susceptibles al paso del tiempo. (Almodóvar, 2021, p. 13)

Se trata de dos exposiciones, *Vida detenida* y *Waiting for the Light*, de fotografías donde Almodóvar muestra una visión de su hogar íntima a base de composiciones de objetos cotidianos y piezas de su colección de obras de arte que transforma en sugerentes imágenes de bodegones. La primera de ellas, convertida en proyecto fotográfico a partir de *Bodegones Almodóvar*. Ambas fueron expuestas en las sedes de Marlborough de Madrid y Nueva York, en 2018 y 2019, respectivamente, mientras que la Fundación Fellini de Sion, en Suiza, las exhibió en 2021 y 2022.

También en 2022, en la Sociedad Nacional de Bellas Artes de Lisboa, pudo verse una selección de *Flores* (2020), titulada *Pinturas em Colaboração*, la primera exposición de Almodóvar con el pintor Jorge Galindo. Recordemos que, con anterioridad, varias pinturas de Galindo aparecen en dos películas

del cineasta a modo de intertexto: *Speak Yellow* y *Pigalle* (Galindo, 2009), que formaron parte de la exposición *Flores y Papeles arrancados* de 2009, en *La piel que habito* (2011); y la acuarela titulada *El niño del cuadro* (Galindo, 2019) en una de las escenas clave de *Dolor y gloria* (2019).

Con anterioridad a la exposición de Lisboa, *Flores* fue expuesta en el espacio de Tabacalera y es la versión ampliada de la exposición *Flores de periferia* (2019), inaugurada en el Centro Andaluz de la Fotografía en Almería. Se trata de un trabajo en el que cineasta y pintor dialogan con la pintura a partir de las fotografías de los bodegones de Almodóvar de las exposiciones anteriores y donde los jarrones o las flores son la materia viva para este ejercicio de manipulación y transformación de la fotografía por la pintura. El resultado, como indica Galindo (Almodóvar y Galindo, 2019, p. 19), es un compendio de “flores impuras” que han recuperado la suntuosidad y la sexualidad, como órganos sexuales de las plantas, una vez que han sido desacralizadas y que, por tanto, han perdido el sentido religioso.

Lo cierto es que ambos autores se citaron para reflejar la emoción que está en la esencia del cine almodovariano y que busca un diálogo constante con las artes. El uso de la luz y el color como cualidad expresiva en unas fotografías ampliadas a tamaño gigante de jarrones y flores donde Pedro Almodóvar siempre ha intentado imitar a la pintura, “también en sus películas donde cada fotograma es sumamente pictórico” (Galindo en Almodóvar y Galindo, 2019, p. 18). Como resume Rafa Doctor (Almodóvar, 2019, p. 7), comisario de la muestra: “Todo es pasión, todo es acción, todo es vida. Flores, flores, flores que van a estar reposando por mucho tiempo en los jarrones que Pedro Almodóvar colecciona. Flores que a partir de ahora serán flores siemprevivas”.

4.a la materia viva del cine

4.1. Flores

Tanto las fotografías de las dos exposiciones de Almodóvar como las obras resultantes de su colaboración con Galindo se han integrado en sus películas desde *Dolor y gloria*, pasando a formar parte de la materia viva del cine almodovariano. Destacan varias fotografías de la exposición *Vida detenida*

en el dormitorio de Salvador Mallo, entre ellas, *Mi gato Pepito*, y varios bodegones de *Waiting for the Light* en *La voz humana* (2020), como *Menina* o *Lugar de ocres*. Mientras, en *Madres paralelas* y en *La habitación de al lado* (2021, 2024), encontramos, en el apartamento de Janis, las obras *Blanco y Noir* y *El deseo de pintar – 2* y *Postal japonesa 2* en el de Martha, todas de la exposición *Flores*.

Asistimos, de esta manera, a un cine cada vez más autorreferencial donde Almodóvar se reivindica como autor cinematográfico dando un paso más en la coherencia de su estética al dialogar con su propia obra fotográfica y pictórica. Sus películas suponen la proyección de una personalidad, la suya, que también “desarrolla en la escritura del guion y en la dirección de películas concebidas como obras singulares en las que se plasman los intereses, estilo, preocupaciones, convicciones, gustos literarios o artísticos... (Sánchez Noriega, 2017, p. 35). Como si la exploración del autor con las otras disciplinas reforzara, al mismo tiempo, su condición de autoría, los rasgos definitorios de su estética sometidos, a la vez, a constante evolución. Así puede inferirse de la relación que el propio Almodóvar mantuvo con la paleta de colores a propósito de su participación con Galindo:

Mi trabajo en el cine se parece al de un pintor que utiliza objetos de tres dimensiones para componer una imagen. Mi amor por los colores viene de antiguo. (...) He descubierto con sorpresa que hay colores que me han arrebatado en la pintura que no suelo utilizar en cine: el blanco principalmente. De forma natural me he inclinado por varios matices de verdes, rosas, azules y amarillos más o menos borrosos y muy poco rojo (otra novedad). El color negro me ha producido un enorme respeto. No me he atrevido nunca a usarlo. (Almodóvar en Almodóvar y Galindo, 2019, p. 13)

Al analizar el conjunto de su obra, puede verse, por ejemplo, cómo en *La habitación de al lado* el cineasta ha optado por una prevalencia del color verde, que comenzó a utilizar a partir de *Átame* (1990), pero que, a diferencia del color rojo, omnipresente en toda su cinematografía, lo ha utilizado en pocas ocasiones y de forma muy cuidadosa (Almodóvar en Filmoteca de Catalunya, 2014, 26:50-31:14). La experimentación, con el color en este caso,

tras la experiencia con Galindo en *Flores* y por el devenir de su propia obra, le ha permitido descubrir los matices del color verde, convertido en su última película en la opción prioritaria tanto en las prendas de ropa de las protagonistas como en el mobiliario o en el entorno que rodea, de forma especial, la casa del bosque: “La vivienda está formada por varios volúmenes en la ladera de un monte y, en medio de un bosque (...) Abajo, atravesando un jardín a ambos lados de una escalera hay una piscina” (Almodóvar, 2024, p. 98).

Las flores, además, predominan en escenarios que evocan cierta teatralidad, lo que refuerza la naturaleza artificial de la obra: ocurre en el ático de Pepa en *Mujeres al borde de un ataque de nervios* o en el apartamento de Tina en *La ley del deseo* (1987, 1986), ambos concebidos como espacios íntimos de “puro teatro” (Urios-Aparisi, 2010, p. 259) que se extienden a la simetría de los jarrones de flores en los decorados de programas de televisión, como en las entrevistas de *La ley del deseo* o *Volver* (2006).

En otras ocasiones, las flores aparecen asociadas a contextos domésticos, representando una cierta idea de feminidad y del eterno femenino, en las habitaciones de Martha en *La habitación de al lado*, o de Janis o Teresa en *Madres paralelas*, una película donde Almodóvar se apropió de *Doña Rosita la soltera o el lenguaje de las flores* de Federico García Lorca como intertexto y donde las flores han trascendido de los bodegones para integrarse en las prendas de ropa de los personajes;

de hecho, el fragmento con el que Teresa consigue el papel protagonista comienza con el lamento de Rosita por el paso del tiempo: «Cada día que pasaba era como una prenda íntima que arrancaran de mi cuerpo» (García Lorca, 2006, p. 546). Pareciera como si Almodóvar quisiera llevar al extremo la comparación de Lorca y hubiera decidido estampar las flores en las prendas de sus personajes para mostrar su preocupación por el paso del tiempo –el estampado de Teresa cuando confirma que le han dado el papel de Rosita por conectar con el carácter frustrado y marchito del personaje simbolizaría la *rosa mutabilis*–; por la muerte –la pequeña Anita duerme con un pijama de flores antes de fallecer–, o por la brevedad

de la vida –en la bata de Ana a pesar de ser muy joven–. (Amaya, 2022, p. 47)

Como señala Amaya, las flores aparecen hasta en veintiséis momentos de la cinta potenciando la densidad semántica del texto, estableciendo un diálogo similar al que persigue Federico García Lorca con su obra. Además del modo en que aparecen en las prendas de ropa, la flores “son blancas en la camiseta de la madre de día y las que se depositan en la tumba de Anita para simbolizar la pureza, aparecen decorando las casas de Teresa, Janis o incluso en la habitación del hospital donde darán a luz...” (Amaya, 2022, p. 46).

A esta proliferación de flores naturales integradas en ambientes domésticos íntimos y cuadros que replican esa misma naturaleza visual, se añaden numerosos espacios verdes en balcones, patios o jardines traseros de los espacios que habitan; ocurre en la clínica El Bosque, cuya asociación simbólica con el verde de la naturaleza es más que evidente, en *Hable con ella* (2002), en el jardín que comparten los personajes de Salvador Mallo y Alberto Crespo, en *Dolor y gloria*, o en el que pasan sus últimos días Martha e Ingrid, en la casa alquilada en el campo, en *La habitación de al lado*; las dos protagonistas yacen en sus respectivas tumbonas, para disfrutar del sol, en una apropiación y reinterpretación simbólica del cuadro de Edward Hopper, que se encuentra detrás de ambas, en la estancia principal de la casa. Se refuerza, así, lo expuesto hasta ahora: cómo las dos mujeres –Ingrid mira a Martha extasiada al contemplar las copas de los árboles y el cielo– (Almodóvar, 2024, p. 117) se funden y se interpenetran con la naturaleza de forma inseparable, como parte de un cuadro que trasciende los límites de la propia materia artística para conectar con la emoción más íntima.

4.2. Frutos

Comprobamos, pues, cómo los referentes pictóricos son una referencia visual constante en la cinematografía de Pedro Almodóvar, que se apropiá de los códigos visuales y plásticos de las pinturas para recrear la realidad representada en la imagen; o que directamente los cita, situándolos en primer o segundo plano, para “señalar un tema de fondo, explicitar el sentido de una secuencia, definir un personaje o establecer una filia cultural”

(Sánchez Noriega, 2017, p. 56). El ejemplo más evidente es, quizás, por la cantidad de referencias artísticas que contiene, *La piel que habito*, que incluye dos reproducciones de obras conocidas de Tiziano (*Venus de Urbino*, 1538, y *Venus con organista y Cupido*, 1555), además de las obras de Jorge Galindo señaladas más arriba, y, de nuevo, dos naturalezas muertas: *Recuerdos del olivar* (1920), de Alberto Vargas, y *Naranjas y limones* (1927), de Julio Romero de Torres (Noriega, 2017, p. 57).

En uno de los comedores del domicilio de Ernesto Martel, el magnate coleccionista de arte de *Los abrazos rotos* (2008), sobresale la naturaleza muerta *Manzanas*. Se trata de la ampliación de uno de los bodegones del artista barroco Juan Bautista de Espinosa, que se conserva actualmente en el Museo del Prado y cuyo tamaño original es de 21 x 36 centímetros. Tal y como señala Camarero Gómez (2020, p. 547), la reproducción aparece ampliada a gran tamaño en el decorado y adopta “el uso de superficies pétreas como recurso para incrementar el realismo, lo que fue habitual en los bodegonistas madrileños del período”. El cuadro se integra en la narración como “metáfora argumental” para incidir “en la tentación, la deslealtad, las pasiones contenidas y los deseos insatisfechos que rigen el relato. Son las relaciones de Martel y Lena. Por ello, es fondo de los mismos y motivo de interlocución entre ellos” (Camarero Gómez, 2020, pp. 547-548). Contrastá este bodegón con *Mela*, diseñada por Enzo Mari en 1963, dentro de la serie *Della Natura*, una manzana, “más acorde con la modernidad del decorado y desprovista del significado que tenían” las de Espinosa, y que aparece en *Chicas y maletas*, el homenaje argumental que el propio Almodóvar hace en la misma película a *Mujeres al borde de un ataque de nervios* (Camarero Gómez, 2020, p. 548).

Además de las manzanas y de las uvas, que veremos más adelante, la recurrencia de naranjas y limones parece ser una evidencia simbólica, al menos, desde *Kika* (1993). Por ejemplo, en la controvertida escena de la violación, Paul Bazzo, el actor porno, recién salido de prisión, sumerge un gajo de naranja en la vagina de la protagonista, mientras al fondo vemos una reproducción de un cuadro de Tom Wesselman, donde aparece una naranja junto a las nalgas de una mujer desnuda. La comida, que en el cine “aparece

como metáfora del placer o de la felicidad” (Sánchez Noriega, 2017, p. 122), se relaciona aquí con el deseo sexual de Paul Bazzo, que muestra una sexualidad compleja, hilo conductor de los personajes masculinos en la película.

En otras ocasiones, naranjas y limones se encuentran en fruteros, al fondo o en el primer plano de la escena, y son una especie de cómplice, como ocurre con Juana en *Kika*, amordazada frente al frutero mientras en la habitación principal se produce la violación de su señora; o funcionan como testigo visual silencioso de la conversación entre Salvador Mallo y su asistente, en *Dolor y Gloria*, o Janis y Ana, en *Madres paralelas*. Como si los objetos, los frutos en este caso, trascendieran la naturaleza muerta, los bodegones, no solo para significar el clima de las situaciones, sino, como veremos, para “establecer alguna relación con la historia o el tema que subyace”. La importancia de una fotografía “rica en tomas cercanas con el propósito de mostrar las rugosidades, brillos, texturas, cualidades cromáticas” enriquece, por un lado, la experiencia visual del espectador; por otro, “lo sumerge en el mundo de ficción propuesto” (Sánchez Noriega, 2017, p. 350). De hecho:

los objetos están dotados de vida, ya sea por estar imbuidos de las emociones y participar en la vida de los personajes o porque en el mundo de Almodóvar no hay fronteras claras entre lo que es ser humano, animal u objeto. (Urios-Aparisi, 2010, p. 151)

4.2.1. Las uvas en *La habitación de al lado*

En la encimera de la cocina de la casa de Martha, en *La habitación de al lado*, hay dos grandes fruteros con diferentes frutas, más adelante, “Ingrid picotea de un plato con uvas” (Almodóvar, 2024, p. 48). Las uvas comparten escena con algunas de las pinturas del libro de Dora Carrington, en concreto, un jarrón con flores amarillas perteneciente al género de las naturalezas muertas. Posteriormente, en la casa del bosque, las uvas vuelven a aparecer como alimento para el desayuno. En dos ocasiones más, se han transformado en vino: ocurre en la conversación entre Ingrid y Damian en la casa de la primera, y la primera noche que las dos protagonistas pasan en la casa del bosque.

La tradición clásica vincula la relación fruta-hombre, uvas en este caso, con la celebración. La uva, por su transformación en vino, era la bebida predilecta de los griegos, el fruto por antonomasia del otoño, pero resulta interesante la interpretación que realiza Epígono de Tesalónica donde reflexiona sobre lo irreversible del paso del tiempo y “parangona su ocaso con la vejez humana: incluso el racimo de uva padece las arrugas de la vejez” (Haydée, 2011, p. 27). Se trata esta de una idea (*memento mori*) que coincide con la finalidad de las naturalezas muertas y con los conflictos que viven las protagonistas de *La habitación de al lado*: el inevitable paso del tiempo, el dolor, la enfermedad y el modo de afrontar la muerte. Temas cada vez más constantes en su cine como ocurre en *Dolor y gloria* o *Julietta*. Porque Julietta es una mujer abatida por lo que ha vivido y, en su proceso de hacerse mayor, siente un exilio interior en el que carga con la culpa española, asunto que le permite introducir otros parámetros como la edad y el envejecimiento. (Gómez, 2024, p. 149). Y Salvador Mallo, un director de cine en el ocaso de su vida, profundamente deprimido y aislado por las secuelas que le ha dejado una operación de espaldas. En su cocina, vuelven a aparecer las uvas, esta vez en el cuadro *Racimo de uvas* de Maruja Mallo, donde el tono púrpura del racimo contrasta con un fondo abstracto y etéreo de líneas ondulantes y un azul suave propio del estilo surrealista de la artista. Un azul surrealista que dialoga con el protagonista de la película desde la ensueño, fusionando lo real y la ficción... y con el que Almodóvar “nos invita a un viaje íntimo, construido a base de impresiones, recuerdos y sensaciones en los que mezcla imágenes y símbolos que construyen un relato” sobre el paso del tiempo y el poder sanador de la creación artística (Amaya, 2024, p. 124).

La uva, entonces, se integra como símbolo de forma natural, adquiere una “sobresignificación que revela ideas de fondo del relato [...] y confiere al] texto filmico una fuerza y expresividad propia de la poética, de la creación artística” (Sánchez Noriega, 2017, p. 411).

4.2.2. Las manzanas en *Julietta*

Si nos centramos en el significado simbólico que la manzana tiene para la tradición, concluimos que se trata de una fruta que alimenta la juventud, que

se identifica con el rejuvenecimiento y la perpetua frescura; en el *Cantar de los Cantares*, por ejemplo, representa “la fecundidad del verbo divino, su sabiduría y su olor” (Arango, 1998, p. 241) y, a la vez, es símbolo, con una alta carga de erotismo, de los deseos terrestres. Señala, al respecto, Cirlot, que “la prohibición de comer la manzana venía de la voz suprema, que se opone a la exaltación de los deseos materiales” (Cirlot en Arango, 1998, p. 242), lo que, posteriormente, llevará a la tradición bíblica a concebir la manzana como culpa y pecado (Génesis 3:3-19). Este es el significado recurrente que adoptan las manzanas, de nuevo, en *Julieta*, donde aparecen hasta en cinco ocasiones y se introducen en el relato, por primera vez, cuando la protagonista evoca el pasado y recupera la esperanza de volver a ver a su hija, Antía, ausente desde hace doce años.

Desde el momento en que Julieta muerde la manzana (Almodóvar, 2016, 11:02), el espectador es testigo de la confesión por carta de una madre a su hija donde, desde la madurez del paso del tiempo, la hace partícipe del sentimiento de culpa que ha inoculado en su juventud tras el suicidio del hombre del tren que no logró impedir. Vuelven a aparecer, esta vez en el frutero de la cocina de Xoan, que desayuna con Julieta. Ambos disfrutan del encuentro ante la reticencia de Marian y no pueden evitar la atracción que sienten a pesar de que la esposa de Xoan acaba de fallecer (Almodóvar, 2016, 29:52).

En tercer lugar, la manzana puede verse en la camiseta del monitor del campamento al que asiste Antía (Almodóvar, 2016, 43:50), anticipando, por tanto, el sentimiento de culpa tanto en Julieta —posteriormente discutiría con Xoan que decidirá salir a pescar muriendo en el mar—, como en Antía, que se sentirá responsable del fallecimiento de su padre por haber estado ausente. De hecho, en la cuarta vez que aparece (Almodóvar, 2016, 1:01:43), es Antía la que muerde la manzana, consciente ya del peso de la ausencia y de cuidar de una madre con depresión. Finalmente, las manzanas se muestran en el coche de Julieta (Almodóvar, 2016, 1:04:00), minutos antes de constatar que su hija ha decidido emprender una nueva vida sin su madre, como si Antía castigara a Julieta a padecer el dolor de la ausencia que ella misma padece por la muerte de su padre. Nos encontramos, por tanto, en

una espiral de culpabilidades que han hecho de Julieta una mujer abatida y frágil como confiesa en uno de los fragmentos que escribe:

Te eduqué en la misma libertad que me educaron mis padres. Cuando nos mudamos a Madrid y caí en aquella depresión, no te dije nada, pero me asfixiaba un tremendo sentimiento de culpa por la muerte de tu padre y la del hombre del tren. Siempre evité hablarte de ello, quería que crecieras libre de culpa, pero tú la percibiste y, a pesar de mi silencio, te la acabé contagiando como si fuera un virus.
(Almodóvar, 2016, 1:16:02)

La insistencia con la que aparecen las manzanas en el filme y el modo en que se integran en la estructura narrativa las convierten en un símbolo que nos permite hablar de una poeticidad del discurso audiovisual donde es factible “establecer (...) equivalencias entre procedimientos fílmicos y literarios”. El significado simbólico y recurrente de la manzana en *Julieta* favorece la densidad semántica y la condensación, “el predominio de la connotación sobre la denotación” y un uso metafórico del discurso audiovisual que “nos permite hablar de un lenguaje poético del cine, que no solo no excluye la narratividad sino que está al servicio de la elaboración del relato” (Neira, 2007, p. 293). Lo veremos, finalmente, con el tratamiento de las naranjas en *Carne trémula*.

4.2.3. Las naranjas en *Carne trémula*

Carne trémula es un drama de cuidada estructura que, como en los ejemplos anteriores, incluye también la integración de referentes artísticos procedentes de otras artes, así como la introducción de objetos simbólicos relacionados entre sí que se introducen en el relato y destacan tanto por su forma como por su significación. Obviaremos, por circunscribirnos al objeto de estudio del artículo, la intertextualidad presente en la obra, que ha sido estudiada sucintamente por el profesor Poyato Sánchez (2015, pp. 15-34), y nos centraremos en el significado de las naranjas.

Las relaciones sentimentales y la pasión amorosa conforman el tema principal de una historia en la que su cartel, un diseño de Juan Gatti, transmite, por un lado, la idea de pasión evocada por el título y, por otro, la

foto nos remite “a dos cuerpos desnudos y abrazados que aparecen de forma enigmática, pues la imagen no se decodifica en una visión rápida, y resulta pertinente para el tema del filme” (Sánchez Noriega, 2017, p. 90).

En efecto, el cartel se refiere a la escena más importante de la película, la noche de amor interminable de Víctor y Elena tras un primer encuentro fortuito hace seis años que terminó con Víctor en la cárcel, con David parapléjico tras el disparo que recibió la noche del incidente entre Víctor y Elena, y con Elena casada con David por su sentido de la culpa.

Los dos protagonizan una escena clave,

de intensa sexualidad, pero también de un misterioso lirismo, en que los dos amantes parecen traídos y llevados por una fuerza que pule sus cuerpos, que lima todas las asperezas (...) Es como si, de tanto besarse y acariciarse, se transformaran en dos gemelos, y no hubiera forma de saber quién es el hombre y quién la mujer. Entonces, en un fotograma inolvidable, los dos vientres se juntan en un cuerpo único que recuerda el de aquellas criaturas de las que habla Platón en *El banquete*. (Martín Garzo, 2014, p. 94)

El fotograma en cuestión remite al cartel de la película donde los glúteos de los amantes, unidos, simbolizan las dos mitades de una misma naranja (Almodóvar, 1997, 1:11:23). Almodóvar identifica, de este modo, los glúteos con las naranjas para introducir en el relato el mito, cuyo origen se debe a Aristófanes en el libro de Platón (2010, pp. 720-725), que, a su vez, dialoga, a modo de intertexto, con la canción de Chavela Vargas, *Somos*, y que nos da la clave, como espectadores, del filme.

La historia de los amantes queda cerrada en la siguiente escena cuando Elena, en su casa, confiesa a David que ha pasado toda la noche con Víctor y, después, decide partir una naranja a la mitad como símbolo de la ruptura de una relación amorosa que surgió de la compasión (Almodóvar, 1997, 1:18:26).

Las naranjas, en *Carne trémula*, aparecen repetidas hasta en dos ocasiones, remiten a nuestra tradición cultural y, en ambos casos, han adquirido un significado simbólico, aunque el color, la iluminación y el modo de representación de las mismas sea distinto. De hecho, es la repetición del

símbolo, con formas distintas, lo que nos permite relacionarlas entre sí llegando a crear un “sistema de imágenes”, tal y como señala McKee (Neira, 2007, p. 297), que subraya la narración al configurar una escena esencial de la historia.

Asistimos, finalmente, a “un procedimiento de condensación visual, de gran efectividad y fuerza poética”, dado que el fotograma se encuentra, a la vez, integrado en el relato y aislado en un plano: una sola imagen contiene toda la densidad semántica del filme por “su condición sintética y su intensidad expresiva, cualidades todas ellas propias del texto poético” (Gestenkorn en Neila, 2007, p. 299).

5. Conclusiones

La presencia de la pintura en el cine de Pedro Almodóvar es una constante en su obra que se ha ido intensificando a medida que hemos asistido a una depuración de su estética. En concreto, el diálogo que entabla con el bodegón, pintado o recreado por la imagen, reafirma su condición de autor en constante depuración de un estilo que refuerza el pacto de ficción con el espectador y que muestra rasgos de un cine poético que, sin embargo, no solo no rehúye de la narración, sino que amplía los significados y las lecturas.

Los distintos ejemplos mostrados demuestran cómo las naturalezas muertas se constituyen en un vehículo visual y dramático muy vinculado a la trama y, por ende, a la vida de los protagonistas. Son, por un lado, parte de la escenografía, por otro, se integran en el relato y contribuyen a potenciar la poeticidad de su cine al adquirir distintos significados figurados propios del lenguaje poético.

Bien sea porque aparecen en forma de bodegón o porque han trascendido las naturalezas muertas e irrumpen como objetos, las flores y los frutos en los filmes de Pedro Almodóvar alcanzan un significado simbólico por el modo en que aparecen en escenas clave de la historia o por cómo se repiten en el relato dotando, así, a la historia de una densidad semántica y una condensación que nos permite afirmar que existe un lenguaje poético del cine compatible con la narración.

La continuada inclusión de símbolos, a partir de los objetos que trascienden las naturalezas muertas, acentúa, entonces, la influencia determinante de la literatura en su obra, contribuyendo, de qué modo, a la estilización de su estética donde toma elementos de la tradición clásica y experimenta con recursos y constantes propios de la postmodernidad.

Finalmente, el trabajo presentado nos demuestra también que, en su filmografía, se hace indistinta la frontera entre la naturaleza muerta de la pintura y la materia viva del cine, entre lo natural y lo artificial, entre el interior y el exterior; entre la vida y su representación.

Referencias bibliográficas

- Allinson, M. (2003). *Un laberinto español: Las películas de Pedro Almodóvar*. Ocho y Medio.
- Almodóvar, P. (Director). (1997). *Carne trémula* [Película]. El Deseo, City 2000, France 3 Cinéma.
- Almodóvar, P. (Director). (2016). *Julieta* [Película]. El Deseo.
- Almodóvar, P. (2021). *Vida detenida & Waiting for the Light*. Foundation Fellini pour le cinéma.
- Almodóvar, P. (2024). *La habitación de al lado. Guion basado en la novela Cuál es tu tormento de Sigrid Nunez*. Reservoir Books.
- Almodóvar, P., & Galindo, J. (2019). *Flores de periferia*. Editorial Universidad de Almería.
- Amaya Flores, F. J. (2022). El teatro de García Lorca en el cine de Pedro Almodóvar: *Doña Rosita la soltera y Madres paralelas*. *Anuario de Estudios Filológicos*, 45, 33–50. <https://doi.org/10.17398/2660-7301.45.33>
- Amaya Flores, F. J. (2024). El símbolo del agua en *Dolor y gloria* de Pedro Almodóvar. *Imagofagia. Revista de la Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual*, 29, 115–135.
- Arango, M. A. (1998). *Símbolo y simbología en la obra de Federico García Lorca* (2.ª ed.). Fundamentos.
- Bauer, H., & Prater, A. (1997). *A pintura do Barroco*. Taschen.
- Bertulucce, V. B. (2022). Vida e morte nas pinturas de natureza-morta do século XVII holandês. *Todas as Artes: Revista Luso-Brasileira de Artes e Cultura*, 5(3), 99–115.
- Camarero Gómez, G. (2020). Pinturas y esculturas como metáforas argumentales en el cine de Pedro Almodóvar. *Laboratorio de Arte*, 32, 545–562.

- Cirlot, J. E. (1997). *Diccionario de símbolos*. Siruela.
- Difabio, E. H. (2011). Presencia de la fruta en la literatura griega. *Estudios Avanzados*, 16, 13–35.
- Filmoteca de Catalunya. (2014, 16 de enero). *Pedro Almodóvar i Marisa Paredes a la Filmoteca - Colloqui* [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=rd-Ne5sxwqk>
- Gómez Gómez, A. (2024). Edad, envejecimiento y edadismo en *Julieta* (2016) de Pedro Almodóvar. *Historia y Comunicación Social*, 19(1), 141–150.
- Han, B.-C. (2023). *Vita contemplativa. Ou a inatividade*. Relógio d'Água.
- Martín Garzo, G. (2014). Cuatro películas. En P. Poyato Sánchez (Coord.), *El cine de Almodóvar. Una poética de lo “trans”* (pp. 83–96). Universidad Internacional de Andalucía.
- Neira Piñeiro, M. R. (2007). El lenguaje poético del cine. Procedimientos de simbolización en *Un día de campo*. *Archivum*, LVI, 291–311.
- Pérez Bowie, J. A. (2020). Algunas notas más en torno a la categoría de cine poético. 1616: *Anuario de Literatura Comparada*, 10, 15–33.
- Platón. (2010). *Banquete*. Gredos.
- Poyato Sánchez, P. (2015). *Identidad visual y forma narrativa en el drama cinematográfico de Almodóvar*. Editorial Síntesis.
- Sánchez Noriega, J. L. (2017). *Universo Almodóvar. Estética de la pasión en un cineasta posmoderno*. Alianza Editorial.
- Schneider, N. (2003). *Still life*. Taschen.
- Urios Aparisi, E. (2010). *Puro teatro: metáfora y espacio en el cine de Pedro Almodóvar*. Ediciones Libertarias.