

Fotografías rotas y función paterna: análisis textual de *Todo sobre mi madre* (1999), *Hable con ella* (2002) y *Dolor y gloria* (2019) de Pedro Almodóvar

Broken Photographs and the Paternal Function: Textual Analysis of *Todo sobre mi madre* (1999), *Hable con ella* (2002), and *Dolor y gloria* (2019) by Pedro Almodóvar

Eva Hernández-Martínez

Universidad Complutense de Madrid, España
evhern01@gmail.com

Resumen:

Este artículo analiza el motivo de la fotografía recortada en la filmografía de Pedro Almodóvar, con especial atención a *Todo sobre mi madre* (1999), *Hable con ella* (2002) y *Dolor y gloria* (2019). A partir de un análisis textual, se estudia cómo las fotografías familiares —especialmente cuando aparecen partidas o fragmentadas— funcionan como dispositivos narrativos que revelan la presencia o la ausencia de la figura paterna. La hipótesis sostiene que la fotografía rota constituye un núcleo estructural del universo almodovariano: las imágenes refuerzan la centralidad de la *imago materna* y evidencian la fragilidad —casi desaparición— del padre. El recorrido comparativo entre los tres filmes muestra tres posiciones del padre y sus efectos en la subjetividad de los hijos: la ausencia en *Todo sobre mi madre* (psicosis), la renegación en *Hable con ella* (perversión) y la inscripción —imperfecta— en *Dolor y gloria* (neurosis).

Abstract:

This article analyzes the motif of the torn photograph in Pedro Almodóvar's filmography, with particular attention to *All About My Mother* (1999), *Talk to Her* (2002), and *Pain and Glory* (2019). Drawing on textual analysis, it examines how family photographs—especially when split or fragmented—function as narrative devices that register the presence or absence of the paternal figure. The hypothesis holds that the torn photograph is a structural core of the Almodóvarian universe: the images reinforce the centrality of the *maternal imago* and reveal a permanent fragility—an almost disappearance—of the father. The comparative survey of the three *films* shows three positions of the father and their effects on the children's subjectivity: absence in *Todo sobre mi madre* (psychosis), disavowal in *Talk to Her* (perversion), and an —imperfect—inscription in *Pain and Glory* (neurosis).

Palabras clave:

Pedro Almodóvar; fotografía recortada; filiación; psicoanálisis; imago materna; figura paterna.

Keywords:

Pedro Almodóvar; torn photograph; filiation; psychoanalysis; maternal imago; paternal figure.

1. Objetivos del artículo y planteamiento de la hipótesis

Este artículo analiza el motivo de la fotografía rota¹ en la filmografía de Pedro Almodóvar, con especial atención a tres de sus películas en cuya trama se incluyen representativos ejemplos: *Todo sobre mi madre* (1999), *Hable con ella* (2002) y *Dolor y gloria* (2019). La fotografía, en tanto huella material y soporte de memoria, constituye un dispositivo privilegiado desde el cual articular la presencia y ausencia de las figuras parentales.

La hipótesis que guía esta investigación sostiene que las fotografías recortadas y reencuadradas funcionan como espejos de la subjetividad de su creador en cada uno de los filmes analizados: afirman la centralidad de la imago materna y la dificultad de inscribir la figura paterna tanto en la trama como en la imagen. Lejos de ser un recurso puntual o sin importancia, el uso de la fotografía señala un rasgo estructural del universo visual de almodovariano: madres que desbordan el encuadre, padres borrados o debilitados e hijos atrapados en la mirada materna que los conduce al sacrificio y a desenlaces trágicos.

2. Metodología

El análisis se fundamenta en la Teoría del Texto de Jesús González Requena, que integra herramientas procedentes del psicoanálisis —como el deletreo moroso, la pregunta por la repetición o la atención flotante— para desentrañar la lógica interna que organiza el film. Este enfoque permite no solo registrar lo que aparece en la imagen o en el plano sonoro, sino también reconocer las leyes que estructuran su relato, rastreando motivos —como el de la fotografía recortada— y analizando sus variaciones para determinar la función que cumplen dentro del conjunto fílmico. Desde esta perspectiva, las fotografías son entendidas como huellas, cuya materialidad (corte, rasgado o

¹ Se emplea *fotografía rota* como término paraguas para cualquier imagen fotográfica materialmente intervenida en la diégesis (recortada con tijera, rasgada a mano o fragmentada en piezas). Por contraste, *fotografía reencuadrada* designa variaciones de encuadre producidas por el dispositivo fílmico (*zoom*, máscara, inserto, recorte digital) y no por una acción física sobre el soporte.

reencuadre) interviene directamente en la significación de lo representado. El método empleado, el análisis textual, permite explicitar cómo, a partir de la fotografía rota, emerge el conflicto estructural del film. El análisis nos permitirá clarificar el sentido de su borde imperfecto: no es únicamente una metáfora de un vínculo roto —como han señalado distintos autores—, sino una inscripción formal de una estructura subjetiva que atraviesa la filmografía del director. Dicha estructura se caracteriza por la centralidad de la figura materna, la dificultad de inscripción de la función paterna y la posición problemática del hijo en relación con ambas.

De manera complementaria, se incorpora la noción de topología visual, entendida como el estudio de la organización formal de los elementos en el plano —o en las fotografías que comparecen en el film—. Además de describir las composiciones (líneas, volúmenes, luces, colores), el análisis de la topología de los distintos personajes y sus variaciones permitirá observar cómo la disposición de los cuerpos en el espacio produce relaciones de presencia y ausencia, proximidad y distancia, centralidad y marginalidad que se corresponden con la estructura simbólica del film. La imagen se concibe así como un espacio estructurado, donde cada posición asignada a los personajes u objetos da cuenta de la estructura subjetiva que atraviesa el relato.

3. Estado de la cuestión

3.1. La fotografía: ausencia y presencia

Antes de la aparición del cinematógrafo, la fotografía fue considerada “la metáfora dominante de la memoria humana” (Luna & Martín, 2022, p. 83), en tanto que permitía preservar fragmentos del tiempo y retener la experiencia bajo la forma de una imagen. Se ha sostenido, en este sentido, que la fotografía y la memoria comparten una misma lógica: ambas buscan conservar lo pasado y fijar lo efímero en una huella perdurable (Luna & Martín, 2022, p. 84).

Más allá de esta función de conservación, la fotografía también actualiza modos de relación que circulan de manera inconsciente entre generaciones. Los álbumes familiares, espacios donde se reconstruye la historia familiar (Parras, 2022), además de conmemorar instantes felices de unión, como señalaba Bourdieu (2003) en su estudio sobre los usos sociales de la fotografía, funcionan como relatos de filiación y pertenencia (Alonso, 2016, p. 50).

Ahora bien, no todo en la fotografía es presencia. Como advierte Alonso Riveiro (2016), la reaparición insistente de ciertas imágenes, incluso cuando carecen de función narrativa clara, responde a la necesidad de cubrir vacíos en la historia o en la memoria familiar. Esa imposibilidad de narrar o de representar mediante las fotos puede leerse como un signo del trauma —o al menos de cierta dificultad de simbolización—: allí donde el relato se quiebra y lo real irrumpe sin mediación posible, las imágenes no comparecen.

En este sentido, la fotografía se revela ambivalente; es a la vez memoria y silencio, presencia y ausencia. Ese doble estatuto de la foto fija permite reactivar la continuidad de una historia o, por el contrario, señalar la imposibilidad de recomponerla. De ahí que, al sostener un álbum entre las manos —un gesto cada vez más ligado al pasado—, las fotografías aparezcan como objetos profundamente emocionales: conmueven, reactivan duelos o exponen vacíos, tanto más cuando presentan agujeros o se muestran dañadas.

3.2. La fotografía en el cine

En el cine, las fotografías aparecen con frecuencia vinculadas al conflicto narrativo. Al insertarse en la diégesis, la fotografía adquiere un estatuto singular, equiparable al resto de las imágenes que integran la película. Para González Requena (2017), la fotografía captura un instante y “lo arranca del fluir temporal, volviéndolo permanente” y cuando se introduce en un relato cinematográfico, esta condición se intensifica: la imagen fija interrumpe la continuidad temporal de la narración. Funciona entonces generalmente como el retorno de lo reprimido, una huella persistente que desestabiliza el

curso del relato: “siempre ahí como una parte sumergida de la realidad dispuesta a reaparecer en todo momento” (González Requena, 2017).

La fotografía, además, posee la contundencia de lo real: se presenta como huella que se impone tanto a los personajes como al espectador, desbordando la lógica ficcional (González Requena, 2017). Por ello, en el cine contemporáneo y posmoderno se recurre con frecuencia a su estatuto de prueba, vinculándola al archivo, al documento o incluso a lo forense, donde la imagen funciona como una evidencia.

Conviene subrayar también que cuando la fotografía se incorpora al cine, ésta es capaz de tematizar la propia mirada (González Requena, 2009): quién mira, cómo mira y qué queda fuera del encuadre. Así, la fotografía concentra la atención del espectador y funciona como un dispositivo privilegiado para pensar la enunciación fílmica, pues toda imagen supone un punto de vista y su consecuente omisión.

3.3. La fotografía rota

Ahora bien, no todas las fotografías que aparecen en el cine se presentan ordenadas o en buen estado. Un motivo recurrente es el de la fotografía dañada o desordenada, cuya materialidad condensa una dimensión traumática que incide directamente sobre lo representado. Cuando las imágenes se acumulan sin orden, quedan fuera del marco organizador del álbum familiar o aparecen en montones desarticulados, el relato deja entrever su fractura. Si, además, la fotografía está rota, sucia, quemada o perdida, la irrupción de lo real se hace aún más notable: la imagen deja de ser un recuerdo integrable y se convierte en resto, signo de un trauma que no encuentra su lugar en la narración o en la historia familiar.

Aunque el daño material afecte a la superficie de la fotografía, sus efectos exceden el soporte: el gesto violento se proyecta sobre lo representado, de modo que el deterioro no solo altera el papel o la emulsión fotográfica, sino también la integridad simbólica de la persona retratada. Así, la fotografía en el cine funciona casi como un objeto vicario —no muy distinto de un fetiche o de un muñeco ritual—: la agresión material sobre la imagen se experimenta

como dirigida al referente mismo, haciendo visible la fractura que aquella imagen pretendía preservar.

El retrato fija un rostro y lo convierte en superficie especular, casi un espejo, donde se proyecta la fascinación del que mira: refuerza así la dimensión imaginaria de la imagen. La fotografía de grupo o de pareja, en cambio, apunta más intensamente a la inscripción simbólica: habla de pertenencia, traza genealogías y vínculos familiares. Entre las distintas tipologías, las fotos maternas ocupan un lugar privilegiado: si la *imago primordial* —el primer rostro de la madre que es al mismo tiempo el del bebé— funcionó como primer espejo para el sujeto, el deterioro o borradura de esa imagen puede leerse metafóricamente como signo de degradación o de descomposición psíquica. De manera semejante, la ausencia del padre en las fotografías familiares, más aún si ha sido recortado, implica cierta borradura de la ley simbólica que representa, es decir, de la instancia narrativa que debería ordenar la filiación.

La fotografía se asocia también a una dimensión de distancia: marca la separación entre quien registra y lo registrado, pudiendo imponer una “mirada fría” que, como ha señalado González Requena (2007; 2018), impregna el dispositivo cinematográfico en su modo de registrar.

3.4. La fotografía en el cine de Almodóvar

En el marco de los estudios sobre la obra de Pedro Almodóvar, la investigación de Parejo ha subrayado la relevancia de la fotografía como motivo recurrente. En el artículo —“La fotografía en el cine de Pedro Almodóvar” (2020)—, Nekane Parejo muestra cómo las imágenes fotográficas insertas en el metraje adquieren un peso narrativo propio: interrumpen la continuidad del relato, suspenden el tiempo fílmico y revelan aspectos ocultos de los personajes. Más tarde, en “Los fotógrafos y el acto fotográfico en la filmografía de Pedro Almodóvar” (2022), Parejo amplía esta línea de análisis centrándose en la figura del fotógrafo y en la diversidad de actos fotográficos que recorren la obra del director: desde el retrato profesional hasta el voyeurismo, la fotografía doméstica o las imágenes robadas. Ambos

estudios coinciden en que la fotografía en la filmografía almodovariana nunca es mero decorado, sino un dispositivo al servicio de la narración de los vínculos afectivos, especialmente los parentales.

En este contexto, resulta especialmente significativo un gesto que se repite a lo largo de su filmografía: la rotura, el corte o la fragmentación de las fotografías. Como advierte Sánchez Noriega (2017, p. 219), en el cine de Almodóvar existe una “especialización con la foto rota: imágenes que se rompen con rabia para ritualizar un desamor o, por el contrario, fragmentos que hay que recomponer como un sortilegio para rescatar un pasado de amores y pasiones”. Para Sánchez Noriega el acto de rasgar, arrojar o recortar una imagen explicita el deseo de clausurar un vínculo, pero también evidencia la dificultad de borrar sus huellas.

En las películas de Almodóvar donde aparecen fotografías fragmentadas, hay al mismo tiempo un gesto recurrente de recomposición, como si al unir las partes se consiguiera restituir lo perdido (Sánchez Noriega, 2017). A veces son los propios personajes que rompieron las fotos quienes intentan rehacerlas, como en *Julieta* (2016); otras veces son los hijos quienes buscan recomponer ese puzzle, como sucede con Diego en *Los abrazos rotos* (2009) o con Esteban en *Todo sobre mi madre* (1999). En esta última, la foto de los padres cortada por la mitad revela la imposibilidad de acceder a la figura paterna, mientras que en *Los abrazos rotos* la mesa cubierta de fragmentos fotográficos se convierte en metáfora de una memoria imposible de ordenar (Martín Garzo, 2009, p. 10). Escenas similares aparecen también en otras películas como *La flor de mi secreto* (1995) o *Hable con ella* (2002), donde las fotografías recortadas o rasgadas insisten en la herida de una pérdida personal.

En definitiva, las fotografías rotas parecen condensar uno de los núcleos subjetivos más persistentes del universo almodovariano: la omnipresencia materna y la ausencia o fragilidad paterna. Frente a las fotos fragmentadas surge en los personajes protagonistas del filme la necesidad de reinventar, a través de la escritura —fílmica, en algunos casos—, un modo de seguir

viviendo. La operación de bricolaje que recompone los fragmentos se vincula estrechamente con la lógica del montaje cinematográfico y con la práctica artística que constituye la dirección de cine.

El propio Almodóvar ha señalado que en *Los abrazos rotos* incluyó un homenaje a la moviola, consciente de que sería la última vez que la utilizara antes de pasar a la edición digital. Dos años después, como recoge *Panorama Audiovisual* (2011), el director confirmó ese salto definitivo con *La piel que habito*, su primera película montada íntegramente en sistema no lineal. Este gesto dialoga con la reflexión de González Requena (2007; 2018) a propósito de *Saraband* (Bergman, 2003), donde una mesa cubierta de fotografías desordenadas aparece como una *moviola imposible*: un cúmulo de imágenes caóticas, “huellas de dolor de una vida [...] que nunca encontrarán engarce narrativo ni montaje posible”. En *Los abrazos rotos*, esa imposibilidad se materializa en la mesa repleta de fotografías partidas que el director ciego intenta recomponer: un desafío insalvable para quien ha perdido la vista y, con ella, la capacidad de montar —de dar sentido— a las imágenes.

Como advierte Hernández-Martínez (2021, p. 25), el gesto de Mateo al tratar de unir los fragmentos confronta la imposibilidad de restituir plenamente lo perdido: la amante muerta, identificada con la vista. Solo con la ayuda de su hijo no reconocido, Diego, el director ciego podrá intentar recomponer, al menos simbólicamente, la mirada fragmentada que el amor y la muerte dejaron en ruinas.

4. Análisis

4.1. Todo sobre mi madre (1999)

La película española *Todo sobre mi madre* (1999), dirigida por Pedro Almodóvar, se estrenó el 16 de abril de 1999. Apenas unos meses después, el 10 de septiembre del mismo año, falleció Francisca Caballero, madre del director. Este contexto biográfico ilumina el núcleo temático del filme: la relación madre-hijo y la dificultad para separarse de la figura materna.

4.1.1. La escritura y el deseo de la madre

Esteban es un adolescente que vive solo con su madre. Como anuncia el título del filme, sabe todo sobre ella pero casi nada sobre su padre. El día de su cumpleaños, después de que su madre Manuela promete contarle la verdad sobre su origen, Esteban es atropellado por un coche. Mientras yace en la UCI en muerte cerebral, escuchamos en *off* lo que había escrito la noche anterior:

Esteban: Mañana cumpla diecisiete años, pero parezco mayor. A los chicos que vivimos solos con nuestra madre se nos pone una cara especial, más seria de lo normal, como de intelectual o escritor... en mi caso es normal, porque yo soy escritor.

Aunque la ausencia paterna solo se insinúa, constituye el núcleo de la confesión de Esteban. Sin nombrarla explícitamente —vivir solo con la madre—, esa falta se graba en su gesto y en su prematura madurez. La escritura aparece como una vía para tramitar la tristeza y el desequilibrio que genera la falta del padre y la presencia excesiva de una madre a la que adora.

La noche anterior al accidente, Esteban confiesa a su madre que está escribiendo un relato sobre ella y le dice que, si fuera actriz, él le escribiría papeles. Su vocación se orienta así a satisfacer el deseo materno: devolverle el lugar de actriz que ella añora. Sin embargo, no todo en Esteban es entrega; gracias a la aparición de la fotografía, aflora también un deseo más propio y diferenciado: conocer a su padre.

Esteban: Esta mañana he revuelto en sus cajones y he descubierto un fajo de fotos... a todas les faltaba la mitad. Mi padre, supongo. Quiero conocerle. Tengo que hacerle comprender a mamá que no me importa quién sea, ni cómo sea, ni cómo se portó con ella. No puede quitarme ese derecho.

A través de sus notas, comprendemos lo que Esteban busca: una filiación más allá de la madre. Su relato confirma lo señalado por González Requena (2011) a propósito de su deseo:

[...] el hijo anhela la presencia de un tercero que medie y así ordene su relación con la madre. Para que ella no lo sea Todo. Para que ella no lo sea Todo, con mayúsculas, tal y como esta palabra figura en el título del film.

Detengámonos entonces sobre eso que la película insiste en deletrear: su título.

4.1.2. Todo sobre m(i)

El diseño del título del filme refuerza la problemática que articula *Todo sobre mi madre*. No aparece en los créditos iniciales, sino transcurridos más de tres minutos, sobre una imagen que muestra juntos a Manuela y Esteban cenando frente al televisor. Su irrupción divide la pantalla en dos mitades y, con ello, separa visualmente a madre e hijo. El título introduce así la clave formal del relato: el lenguaje —la escritura— es lo único que puede articular cierta distancia entre ambos.

La ubicación del rótulo en el margen izquierdo tampoco es arbitraria: ocupa el lado de Esteban, que en ese momento escribe en su cuaderno. Como señala González Requena, la identificación entre ese gesto de escritura del hijo y el rótulo en pantalla es inmediata; a partir de ahí se proyecta una segunda identificación estructural: la de Esteban con quien firma la película, Pedro Almodóvar.



[F1] Fotogramas de *Todo sobre mi madre*

El cromatismo de los títulos refuerza esta lectura: “TODO SOBRE MI” (F1.1), en rojo, comparte el mismo color que el nombre del director (F1.2), mientras que “MADRE” (F1.1), en blanco, aparece separado como un bloque autónomo. La oposición cromática traduce la fractura entre los dos polos del enunciado: por un lado, el yo del autor/hijo; por otro, la figura materna. El

rótulo, por tanto, se desdobra en dos declaraciones simultáneas: un film sobre “mí” —Almodóvar/Esteban— y un film de (la) madre. Tabla 1.

ROJO	TODO SOBRE MÍ (MÍ:)	ALMODÓVAR
		
	(≈)	
BLANCO	UN FILM DE (:)	(MI) MADRE
		

Esta lectura se ve corroborada por la dedicatoria final: “a todas las personas que quieren ser madres” y, de forma aún más íntima, “a mi madre”. En ese marco, decirlo todo sobre sí queda equiparado a decirlo todo sobre la madre; de ahí que el enunciado TODO SOBRE MÍ funcione como equivalente simbólico de MADRE y que el rótulo sugiera la identidad ALMODÓVAR/ESTEBAN = MADRE.

El rótulo del título se interpone entre Manuela y Esteban y, al estar alineado a la izquierda, del lado de Esteban, las líneas de distinta longitud generan un borde irregular que interrumpe el encuadre y recuerda a la fotografía rasgada que Esteban recibe en su cumpleaños. Tanto en el título como en la foto el motivo es el mismo: la representación de la filiación marcada por una fractura, donde el padre queda fuera de campo.

4.1.3. La filiación rota

La película condensa, de manera ejemplar, la problemática de la filiación a través del motivo fotográfico. En la noche de su cumpleaños, Esteban recibe de su madre dos regalos: un libro de Capote (*Música para camaleones*) y una foto en blanco y negro partida por la mitad. No es la única: otras imágenes — que nunca veremos en pantalla, pero que él menciona en sus notas— están igualmente incompletas. La ausencia paterna se proyecta así sobre todo el archivo familiar, borrando cualquier huella de filiación paterna. Esteban lo

resume con precisión en su cuaderno a propósito de la foto que recibe: “a mi vida le falta ese mismo trozo”.

Pero no se trata únicamente de conocer al padre, sino de algo más decisivo: ser reconocido por él, acceder al derecho de filiación por vía paterna. Tras la muerte de Esteban, el director del filme se asegura de que el espectador confirme que, al menos hasta el momento de su muerte, Esteban ha sido solo hijo de su madre. Un primerísimo primer plano del documento de donación de órganos (F2.1) muestra únicamente los apellidos maternos: Coleman Echevarría. El encuadre móvil insiste en la idea: la palabra *madre* nunca llega a leerse completa, solo su raíz *mad-*, como si Manuela hubiera debido ocupar simultáneamente las funciones materna y paterna. O, de forma más extrema: como si su papel de madre se diera por concluido con la muerte del hijo.

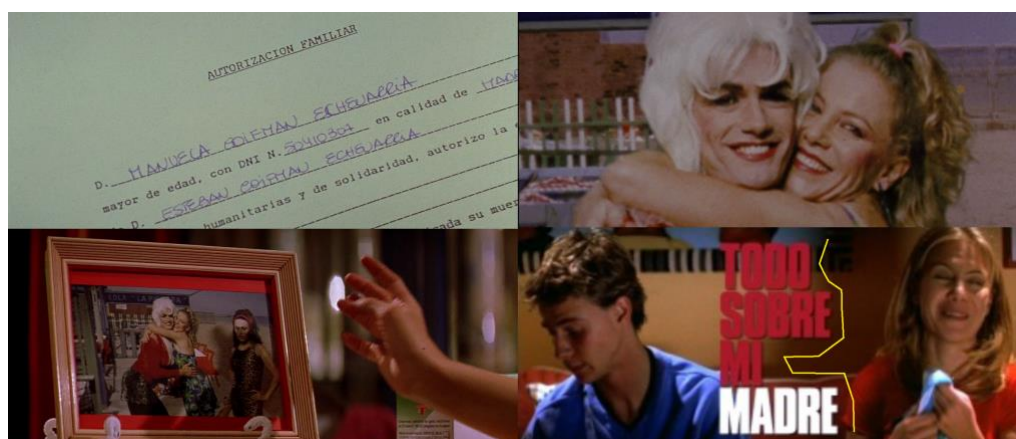
En esta misma línea, tampoco es casual que, en la foto recortada, Manuela aparezca de manera algo andrógina, vestida como un hombre: con sombrero y camisa masculina. Por un lado, da cuenta de lo que ella misma señala, la presencia de un “lado bollero” en todas las mujeres; por otro, la caracteriza como una de esas madres que, ante la ausencia del padre, asume un doble rol. Aquí se vuelve evidente el *doble vínculo* señalado por González Requena: Manuela deposita sobre Esteban el peso de su renuncia como actriz —“si no he sido como Margot Channing en *Eva al desnudo* es porque lo entregué todo por ti”—, una “losa aniquilante” que, como advierte el profesor, prepara el “suicidio encubierto” con el que concluye la obertura del filme.

La foto recortada, entonces, no solo evidencia la filiación truncada, sino que anticipa el lugar imposible en el que Esteban queda atrapado: identificado con su madre y cargando con la culpa de haber detenido su deseo de ser actriz. Ese anhelo, heredado inconscientemente, lo conduce a sacrificarse para que ella pueda volver a ser mujer —y actriz— y no únicamente madre.

La trampa mortal para Esteban reside en la falta de una inscripción simbólica con respecto del padre. Sin la posibilidad de reconocerse en esa figura tercera —como él mismo dice, “fuera quien fuera, fuese como fuese”—, queda

atrapado bajo el peso del deseo materno. Incluso su nombre lo condena a un destino de muerte: Esteban hijo (II) repite el nombre del padre ausente —muerto según Manuela—, Esteban (I), ahora transformado en Lola. Al identificarse con su madre, Esteban lo hace con esa parte de ella que necesita morir para poder renacer como actriz. Tanto la figura materna como la paterna aparecen, así, ligadas al signo de la muerte. En este punto se revela el núcleo trágico del relato: el sacrificio del hijo como consecuencia de la ausencia del padre.

La única fotografía en la que comparece el padre se encuentra en casa de La Agrado: Lola y Manuela posan juntos en su bar de la Barceloneta (F2.2, F2.3), *fundidos* en un abrazo. En la fotografía que Esteban recibe por su cumpleaños, aquella en blanco y negro (F5.1), Manuela aparece a la izquierda del encuadre. En cambio, en la fotografía donde aparecen Lola y Manuela (F2.2), la disposición se invierte: ahora es Lola quien ocupa el lado izquierdo, mientras Manuela queda a la derecha. La mera comparecencia del padre (Lola) reordena la posición de la madre en la imagen. Esta inversión no remite a un eje diegético abstracto, sino a la posición efectiva en el encuadre, tal como lo percibe el espectador.



[F2] Fotogramas de *Todo sobre mi madre*.

(Al F2.4 la línea amarilla ha sido añadida por nosotros y marca la división entre los personajes)

No parece casual que esta imagen dialogue con aquella otra sobre la que se proyecta el título del filme (F2.4): en ambos casos, la mujer aparece situada a la derecha, mientras que padre e hijo quedan a la izquierda del encuadre.

De este modo, puede establecerse una tabla de equivalencias entre las distintas configuraciones familiares que aparecen en las fotografías del film. En ella se incluyen tres imágenes: la fotografía de Manuela y Lola, la fotografía de Manuela sola —resultado del recorte en el que desaparecen Lola/Esteban I— y un fotograma del plano (F2.4) sobre el que se imprime el título de la película, que reproduce el mismo encuadre que las dos fotografías anteriores. Con estas tres imágenes se completa la serie de retratos familiares.

Tabla 2.

	HOMBRE / PADRE	MUJER / MADRE	HIJO
	ESTEBAN I / LOLA	MANUELA	AGRADO
	MANUELA (ESTEBAN II)	-	-
	ESTEBAN (II)	MANUELA	-

En suma, estas tres configuraciones visuales —la fotografía de Lola y Manuela con La Agrado (F2.3), la foto en blanco y negro de Manuela sola (F5.1.) y la imagen de Esteban y Manuela en el sofá (F2.4)— trazan la fractura de la filiación en *Todo sobre mi madre*. La fotografía recortada de Manuela, en la cual el marido queda fuera de campo, deja de ser una “foto de familia” para convertirse en retrato; y, como tal, funciona como espejo: el reflejo que la madre ofrece al hijo para que se mire. Pero ese espejo está mutilado —carece de un tercero—, de modo que no permite la identificación con elemento externo a la relación dual, sino únicamente *con/en* la madre. Allí

donde el padre no comparece —sobre todo, cuando su ausencia es efecto del borrado materno—, el hijo corre el riesgo de ocupar una posición que no le corresponde: el del padre o, en el extremo, el de la propia madre.

4.1.4. El sacrificio del hijo

En la conversación que Esteban mantiene con Manuela a la salida del teatro su reclamo se hace explícito:

- Esteban: Algún día tendrás que contármelo todo sobre mi padre. No basta que me digas que murió antes de que yo naciera.
- Manuela: No es un asunto fácil de contar.
- Esteban: Me imagino. Si no, ya me lo habrías contado. Estuve a punto de pedírtelo como regalo de cumpleaños.
- Manuela: No estoy segura de que sea un buen regalo.
- Esteban: Te equivocas. Para mí no hay regalo mejor.
- Manuela: Entonces te lo contaré todo cuando lleguemos a casa.

Sin embargo, la promesa de la madre de descubrir a Esteban la identidad del padre no se llegará a cumplir. Muy poco después, Esteban muere atropellado. Como explica González Requena:

[...] hay algo de suicidio en la carrera loca del hijo de Manuela hasta Huma Rojo: corre el trayecto del deseo de su madre y en cierto modo se sacrifica para hacerlo posible (2011).

Su muerte aparece así como el peaje que Manuela debe pagar para volver a ser actriz, ya no en el hospital, sino en el teatro.

4.1.5. Esteban III: la posibilidad de una filiación

Si el destino de Esteban (II) está marcado por la imposibilidad de acceder a la filiación paterna, la trama introduce un giro con el nacimiento de Esteban (III), el hijo de Lola y Rosa. A diferencia de sus predecesores, este niño sobrevive a la tragedia que le precede: aunque nace afectado por la herencia de sus padres, el virus del VIH, logra negativizarlo.

La cadena de Estebanes en la película —Esteban I (Lola); Esteban II (hijo de Manuela); y Esteban III (hijo de Lola y Rosa)— configura una genealogía

marcada por la muerte, en la que solo el último de ellos consigue sobrevivir. Si con Esteban II, Manuela desaparece sin revelar su embarazo; con Esteban III, las cosas suceden de manera distinta. En lugar de ocultar la verdad, Manuela presenta a Lola a su hijo (Esteban III), concediendo a ambos la posibilidad que negó anteriormente con su primer hijo (Esteban II).

4.2. *Hable con ella* (2002)

Hable con ella es la primera película que Pedro Almodóvar rueda tras la muerte de su madre. El relato se centra en Benigno, un enfermero homosexual enamorado de su paciente Alicia, una suerte de Bella Durmiente contemporánea que entra en coma tras ser atropellada.

Las resonancias con *Todo sobre mi madre* resultan evidentes: si allí la enfermera era Manuela, aquí lo es Benigno; si en aquella el atropellado era Esteban, ahora lo es Alicia. Almodóvar retoma los mismos núcleos temáticos, desplazándolos de lugar y género.



[F3] Fotogramas de *Hable con ella*

Si en *Todo sobre mi madre* la foto recortada remarcaba la ausencia del padre, en *Hable con ella* ocurre algo semejante; sin embargo, en ésta última, el deseo del hijo —Benigno— no se orienta hacia la búsqueda de esa figura de forma directa —quizás a través de Marco—. El padre apenas comparece en su discurso. Y aunque la madre no se hace presente en toda la película— solo se la oye en un breve *flashback* advirtiéndole que se aparte de la ventana—, su presencia impregna toda la película. La fotografía de la madre, visible en casi

todas las escenas domésticas en las que Benigno observa a Alicia desde la ventana (F3) —como una princesa que espera en su balcón—, aparece también recortada. Se trata de un retrato nupcial que, cuando Benigno escribe desde la cárcel su carta de despedida a Marco, vuelve a mostrarse fuera de su marco (F4.1), permitiendo ver con mayor claridad el desgarró en el margen derecho y el rostro parcialmente amputado del padre.

En uno de los *flashbacks* del film, Benigno relata al padre de Alicia —un psiquiatra de orientación psicoanalítica— la relación singular que mantuvo con sus propios progenitores:

- Psiquiatra: Quieres decir que maquillabas a tu madre, que la peinabas.
- Benigno: Claro, sí, sí, le cortaba el pelo, se lo teñía, le hacía las uñas...la fregoteaba bien, por delante, por detrás...mi madre no es que estuviera impedida, ni loca, lo que pasa es que era un poco perezosilla, ¿sabe? Mi madre era una mujer muy guapa, y a mí no me gustaba que se descuidara.
- Psiquiatra: ¿Y tu padre? ¿Qué decía?
- Benigno: Nada, qué va a decir.
- Psiquiatra: ¿Está muerto?
- Benigno: No, no, por dios, no. Vive en Suecia, supongo, porque...hace la tira que no sé de él...
- Psiquiatra: ¿No viene a verte?
- Benigno: No. No, hace tiempo que formó otra familia cuando se separó de mi madre...que no tenemos relación.

Es decir, Benigno fue un joven con un padre ausente dedicado a cuidar y maquillar a una madre “perezosa”, —probablemente afectada por un trastorno psicológico grave—. El psiquiatra da prácticamente por muerto al padre, al asumir que una relación así entre madre e hijo solo puede darse en ausencia de esa figura. La ecuación vuelve a repetirse, aunque con variaciones: la madre fuerte de *Todo sobre mi madre* (Manuela) es aquí reemplazada por una madre frágil y dependiente, mientras que el padre transexual (Lola) lo es por un padre distante, que ha formado otra familia. La fotografía materna (paterna) se convierte así en signo de un doble fracaso: amoroso y familiar.

En aquellos *flashbacks* en los que la madre está viva, Benigno espía a Alicia desde su ventana sin atreverse a conocerla. Tendrá que morir la madre para que consiga atreverse a bajar a la calle y *hablar* con ella, tal y como reza el título del filme:

- Alicia: ¿Y tú qué haces cuando sales?
- Benigno: Nada. Yo no salgo.
- Alicia: Alguna vez saldrás.
- Benigno: No. Hasta hace poco he estado cuidando de mi madre... pero murió hace dos meses.

Alicia viene a ocupar entonces el lugar vacío que ha dejado la madre. Después del accidente, Benigno repite sobre el cuerpo en coma de Alicia los mismos cuidados que prodigaba a su progenitora mientras vivía y añade aquello que no pudo consumir con ella: el acto sexual.

Si en el caso de Esteban (*Todo sobre mi madre*) se trataba de un suicidio velado, aquí el acto se consuma sin enmascaramientos —aunque la narración no lo muestra directamente—. Cuando Benigno cree que Alicia ha muerto, intenta quitarse la vida ingiriendo una sobredosis de somníferos. Mientras escribe su nota de despedida, la cámara recorre varios objetos que ha colocado en su celda: el retrato de boda de la madre (F4.1), la fotografía de Alicia en coma (F4.2), la caja de *Valium* (F4.3) y la carta dirigida a Marco (F4.4). Una vez más, las imágenes trazan el sinuoso recorrido pulsional del protagonista: de la madre a Alicia y, finalmente, a la carta de amor-muerte dirigida a Marco. La escritura reaparece, entonces, como la única vía posible de redención para el hijo devastado por un deseo perverso, efecto de la renegación del padre y de la ley simbólica que este encarna.



[F4] Fotogramas de *Hable con ella*

4.3. *Dolor y gloria* (2019)

En *Dolor y gloria* las fotografías alcanzan una elaboración simbólica más compleja que en los filmes anteriores. A diferencia de *Todo sobre mi madre* o *Hable con ella*, aquí las fotos aparecen y desaparecen en el espacio sin que los personajes las contemplen ni intervengan directamente sobre ellas. Sin embargo, la presencia de estas fotografías resulta decisiva: cumplen una función metafórica que revela el tipo de enunciación que despliega el filme.

Si en las dos primeras películas analizadas las fotografías familiares se caracterizaban por el borrado sistemático del padre (F5.1, F5.2) —una ausencia que se traducía en una relación cerrada entre madre e hijo, sin mediación posible (F5.3, F5.4)—, en *Dolor y gloria* el entramado fotográfico ya no se organiza exclusivamente en torno a esa diada. El padre comparece ahora tanto en las fotografías que pueblan los decorados como en el desarrollo mismo de la trama.



F5.1. MADRE (PADRE) F5.2. MADRE / P(ADRE)
F5.3. ~~H~~JO AMANTE – MADRE F5.4. ~~H~~JO AMANTE-MADRE
[F5] Fotogramas de *Todo sobre mi madre* (1 y 3) y *Hable con ella* (2 y 4)

Las escenas de *Dolor y Gloria* que muestran los últimos momentos de Jacinta junto a Salvador (F6), constituyen un espacio privilegiado para analizar la inscripción paterna en el filme. En la habitación de la madre destacan dos representaciones que subrayan la dimensión materna del relato: una fotografía de Jacinta en su juventud (F7.2) y una reproducción de *La Virgen del Rosario* de Murillo (F6.1).



[F6] Fotogramas de *Dolor y Gloria* pertenecientes a las escenas 110, 112, 113 y 114

El giro decisivo llega en la escena 115 (F7.3), cuando sobre la mesilla de noche aparece una fotografía en la que figuran los padres de Salvador, “bajo una ristra de chorizos y morcillas recién embutidos” (Almodóvar, 2019). El espectador ya había visto esta imagen —y su reproducción— en dos ocasiones previas (F7.2 y F7.1, respectivamente), pero nunca en las escenas en las que Jacinta (Julieta Serrano) está con su hijo (escenas 110, 112, 113-114 y 115). Es decir, la foto del padre solo comparece cuando Jacinta pide a Salvador que vuelva al pueblo con ella; o dicho de otra manera, cuando le pide el tipo de relación que Esteban y Benigno tenían con sus respectivas madres. En ese momento, el rostro paterno aparece (F7.3, F7.4) para interponerse entre la madre y el hijo, ocupando un lugar hasta entonces vacío.



[F7] Fotogramas de *Dolor y Gloria* pertenecientes a las escenas 60, 109, 115 (F7.4 es detalle)

Aunque sería impreciso afirmar que el padre está completamente ausente en estas escenas, su presencia se manifiesta de forma discreta pero significativa. En los *flashbacks* aparece un “pequeño padre”: una estampita de San Antonio² de Padua colocada en la mesilla de noche de Jacinta (F8.1).

En esta ocasión, la fotografía de los padres no está recortada, como ocurría en *Todo sobre mi madre* o en *Hable con ella*; sin embargo, el encuadre elegido por el director hace que solo resulte visible el rostro del padre (F7.3-F7.4). Allí donde debería estar la madre, se superpone la figura de Jacinta, que completa visualmente la composición familiar.

De este modo, madre e hijo quedan separados por la irrupción del padre, cuya presencia —aunque de pequeño tamaño³ y aparentemente secundaria— introduce una distancia simbólica: encarna la ley que se interpone entre ambos. Es un padre modesto en escala —muy inferior en tamaño comparado con los otros dos personajes—, pero iluminado por la luz de la lámpara situada sobre la mesilla; un padre que recuerda, en cierto modo, a la figura

² Conviene recordar que el padre de Pedro Almodóvar se llamaba Antonio, el mismo nombre que el santo representado en la estampa de la mesilla de noche.

³ Esto recuerda al relato inserto en *Hable con ella*: *El amante menguante*, un breve cortometraje que Benigno ve en el cine. En él, Alfredo —su protagonista— disminuye de tamaño día tras día hasta volverse tan diminuto como el protagonista de *La increíble historia del hombre menguante* (Jack Arnold, 1957), a causa de una pócima que le da a beber su esposa.

de San José: relegado al fondo, sin gran protagonismo, pero presente en el orden familiar.



[F8] Fotogramas pertenecientes a *Dolor y Gloria*

Atendamos ahora al contenido de la escena. En ella, Jacinta insiste en que Salvador abandone su vida en la ciudad para marcharse con ella al pueblo. Aunque él le promete hacerlo y cuidarla con devoción —del mismo modo que Benigno cuida a su madre en *Hable con ella*—, la mediación de la presencia paterna parece interponerse en la realización de esa promesa. Precisamente por ello, tras el *flashback*, Salvador confiesa a Mercedes la culpa de no haber podido cumplir el “último y único” deseo de su madre.

Una lógica similar se representa en las escenas de infancia, que sabemos forman parte de la película que el propio Salvador rueda (F8.2): un padre pequeño, de presencia tenue y marcada por ausencias —como en la escena en que se queda solo con el obrero—, pero, aun así, presente dentro del universo simbólico del protagonista.

5. Conclusión: Tres posiciones del padre, tres destinos del hijo

Las tres películas analizadas trazan un recorrido coherente en torno a la figura del padre y su modo de inscripción en la trama familiar. En *Todo sobre mi madre*, el padre es borrado por la madre: su ausencia es radical, pues para el hijo ha muerto incluso antes de su nacimiento, y cuando finalmente aparece, lo hace bajo la apariencia de una mujer. No hay lugar para su ley ni mediación posible entre madre e hijo; estas circunstancias conducen al sacrificio del hijo. Esteban muere atropellado, desaparece de la escena sin mediación de la palabra —sin nota de despedida— y sin posibilidad de

tramitar su lugar en la filiación. La enunciación de la muerte de Esteban se corresponde con una salida de escena; la mirada del hijo queda identificada con la cámara (Allison, 2005, p. 152), representando el grado cero de la enunciación, es decir, un registro de carácter psicótico.

En *Hable con ella*, en cambio, el padre no está del todo ausente, sino parcialmente recortado, desplazado a otro escenario, con otra familia. Se trata de un padre *renegado*: su existencia se reconoce, pero se rehúsa a inscribirse en la propia vida. Esta posición responde a la lógica de la perversión, y su correlato es un destino en el que la escritura —la carta de despedida— antecede al suicidio, que se consuma como un *acting out*: un acto dirigido al Otro, más que una salida radical de la escena.

Finalmente, en *Dolor y gloria*, el padre se inscribe en la foto de familia. Aunque reducido, ensombrecido y acusado de ausente, aparece en el encuadre y ejerce cierta influencia simbólica. Esa presencia, aunque débil, resulta efectiva e introduce la mediación necesaria para abrir la vía de la neurosis. El destino del hijo ya no es la muerte, sino la cura a través del trabajo de la memoria y la escritura. Salvador, afectado por síntomas físicos que le impiden vivir con normalidad, emprende un recorrido que transforma su enfermedad: se enfrenta a los recuerdos, se droga para recordar, se reencuentra con su primer amor y logra tramitar el duelo pendiente. Al dejar las drogas y aceptar la operación que evitará su asfixia, puede finalmente volver a rodar. La escritura y el cine se convierten así en las vías para hacer posible su supervivencia: el síntoma se vuelve creación.

De este modo, las tres películas configuran, sin proponérselo, un auténtico mapa de las estructuras clínicas tal como las distingue el psicoanálisis: a psicosis, marcada por la ausencia radical del padre en el discurso materno; la perversión, definida por la renegación de la ley paterna; y la neurosis, sostenida en la presencia —a veces débil, pero operante— del padre. A cada una de estas posiciones le corresponde un destino posible del hijo: el suicidio como pasaje al acto en la psicosis; el suicidio acompañado de la carta de despedida como *acting out* en la perversión; y la escritura como síntoma en

la neurosis, capaz de transformar el dolor en creación y abrir la vía a un nuevo comienzo.

Referencias bibliográficas

- Allison, M. (2005). *Manual de aprendizaje: el uso de la cámara desde Pepi, Luci, Bom... hasta Hable con ella*. En F. A. Zurián & C. Vázquez Varela (Eds.), *Almodóvar: el cine como pasión. Actas del Congreso Internacional "Pedro Almodóvar": Cuenca, 26 a 29 de noviembre de 2003* (pp. 151–160). Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha.
- Almodóvar, P. (2019). *Dolor y gloria*. Reservoir Books.
- Alonso Riveiro, M. (2016). La intimidad invisible. Fotografía e infancia en la Guerra Civil española. *Fotocinema. Revista Científica de Cine y Fotografía*, (13).
<https://doi.org/10.24310/Fotocinema.2016.voi13.6054>
- Bourdieu, P. (2003). *Un arte medio: ensayo sobre los usos sociales de la fotografía*. Editorial Gustavo Gili.
- González Requena, J. (2013). *La fotografía, el espejo y la carta del padre. Lo real, lo imaginario y lo simbólico*. En *Seminario Psicoanálisis y Análisis Textual 2008/2009: La Diosa del Agua (Andrei Tarkovski)*, sesión del 16/01/2009 (24/08/2009). Universidad Complutense de Madrid. <https://gonzalezrequena.com/textos-en-linea-o-2/textos-en-linea/la-diosa-del-agua-andrei-tarkovski/>
- González Requena, J. (2015). *La escena y el deseo de la madre*. Seminario impartido en el curso de verano *El camino del Cine Europeo VIII*, UNED, Pamplona, 1/09/2011. <https://gonzalezrequena.com>
- González Requena, J. (2017). *True Detective II. La Diosa. Análisis de Textos Audiovisuales 2016/2017*, sesión del 13/03/2017. Universidad Complutense de Madrid. <https://gonzalezrequena.com/textos-en-linea-o-2/true-detective-ii-la-diosa/>
- González Requena, J. (2018 [2007]). *El infierno de Bergman*. Intervención en la mesa redonda *La isla de Bergman*, celebrada en el Círculo de Bellas Artes de Madrid el 03/12/2007. <https://www.gonzalezrequena.com>
- Hernández-Martínez, E. (2021). El uso de la luz y la violencia femenina en *Los abrazos rotos* (Pedro Almodóvar, 2009). En J. M. López-Agulló & N. Parejo (Eds.), *Estructura y análisis del audiovisual en España y Latinoamérica* (pp. 17–28). Fragua.
- Luna Lozano, S., & Martín Martínez, J. V. (2022). La fotografía como metáfora de la memoria. Estudio comparado de la fotografía de larga exposición y la fotografía promedio en el arte contemporáneo.

- Fotocinema. Revista Científica de Cine y Fotografía*, (25), 83–110.
<https://doi.org/10.24310/Fotocinema.2022.voi25.14742>
- Martín Garzo, G. (2009, 19 de marzo). Una casa de lava. *El País*.
https://elpais.com/diario/2009/03/19/opinion/1237417212_850215.html
- Panorama Audiovisual. (2011, 15 de septiembre). Almodóvar salta sin red a la edición no lineal con Avid en *La piel que habito*. *Panorama Audiovisual*.
<https://www.panoramaaudiovisual.com/2011/09/15/almodovar-salta-sin-red-a-la-edicion-no-lineal-con-avid-en-la-piel-que-habito/>
- Parras Parras, A. (2022). *Reflexiones sobre la imagen analógica en redes sociales: el documento líquido y los archivos efímeros. El proyecto @foto_historias*. Artium Centro-Museo Vasco de Arte Contemporáneo. https://artium.eus/documentos/foto_historias (consultado el 15 de septiembre de 2025)
- Parejo, N. (2020). La fotografía en el cine de Pedro Almodóvar. *Discursos Fotográficos*, 16(29), 44–75. <https://doi.org/10.5433/1984-7939.2020v16n29p44>
- Parejo, N. (2022). Los fotógrafos y el acto fotográfico en la filmografía de Pedro Almodóvar. *Cuadernos.info*, (52), 266–284.
<https://doi.org/10.7764/cdi.52.36267>
- Sánchez Noriega, J. L. (2017). *Universo Almodóvar*. Cátedra.