

**NUEVOS PARADIGMAS CRÍTICOS PARA ABORDAR LA
TEATRALIDAD EN EL CINE DE PEDRO ALMODÓVAR**

**NEW CRITICAL PARADIGMS TO DEAL WITH THEATRICALITY IN
THE CINEMA BY PEDRO ALMODÓVAR**

Mario de la Torre Espinosa

Universidad Complutense de Madrid, Escuela Universitaria TAI, España
mario.delatorre@ucm.es

Resumen:

La teatralidad en el cine es un concepto de difícil y controvertida definición que encuentra en la filmografía de Pedro Almodóvar un excelente campo de trabajo. En este artículo abordamos, desde el marco de la Teoría de los Polisistemas, esta teatralidad como consecuencia de la utilización activa del repertorio cultural en España entre los años cincuenta y noventa. Resultan así muy reveladoras las normas de intermediación empleadas por parte del director español, quien ha optado por emplear elementos de este polisistema que ostentan un notable artificio – especialmente de las artes escénicas y mediante recursos como la metalepsis, la *mise en abyme* o la metaficción-, rompiendo así con el efecto de verosimilitud rector en el modelo del cine clásico o modo de representación institucional. Se acerca de esta manera, al evidenciar los mecanismos de construcción, al teatro como lenguaje creador, como puede vislumbrarse en numerosas secuencias de su cinematografía que enlazan con la idea de *theatrum mundi*.

Abstract:

Theatricality in cinema is a difficult and complicated definition that is applicable to the cinema by Pedro Almodóvar. In this article, and from the Polysystems Theory's point of view, we deal with the notion of theatricality as result of the active use of the cultural repertoire in Spain among the fifties and the nineties. We find it very clear how the Spanish filmmaker has used some certain intermediation norms in an evident way. He has used elements of this Spanish polysystem with a significant artifice –especially from the performing arts and through techniques as metalepsis, *mise en abyme* or metafiction-. Thus, he has broken up with the verisimilitude of the classical cinema or the Institutional Representation Mode. He approaches in this way to the theatre as creative language, how we can see in numerous sequences of his filmography that are linked also to the notion of *theatrum mundi*.

Palabras clave: teatralidad; cine; intermedialidad; Teoría de los polisistemas; Pedro Almodóvar.

Keywords: Theatricality; Cinema; Intermediality; Polysystems Theory; Pedro Almodóvar.

1. Introducción: en torno al concepto de teatralidad

Abordar hoy en día el concepto de teatralidad en el cine nos puede llevar a varios puntos de partida. Se puede entender como la copresencia de una serie de atributos que remiten inexorablemente al código teatral. O bien a rasgos presentes en diferentes manifestaciones artísticas que apunten hacia una proyección escénica. Pero también se podría presuponer encontrar una esencia teatral de igual modo que los formalistas rusos buscaron la literariedad, idea compartida entre otros por Roland Barthes.

¿Qué es la teatralidad? Es el teatro sin el texto, es un espesor de signos y sensaciones que se edifica en la escena a partir del argumento escrito, esa especie de percepción ecuménica de los artificios sensuales, gestos, tonos, distancias, sustancias, luces, que sumerge el texto bajo la plenitud de su lenguaje exterior. Naturalmente, la teatralidad debe estar presente desde el primer germen escrito de una obra, es un factor de creación, no de realización. [...] el texto escrito se ve arrastrado anticipadamente por la exterioridad de los cuerpos, de los objetos, de las situaciones; la palabra se convierte enseguida en sustancias. (1964, p. 54).

Lo teatral, aplicado al séptimo arte, consiste en asumir las películas sin esperar de ellas una conexión necesaria con la realidad, y donde lo discursivo siempre es antepuesto a lo referencial. Supone una desestabilización de la categoría “cine” a favor de otras que remiten a la idea de artificio, como “constructo cinematográfico” o “artefacto fílmico”. Se subvierte, al evidenciar los mecanismos de construcción, el Modo de Representación Institucional definido por Noël Burch (1999), esa invisibilidad enunciativa marca del cine *mainstream* hollywoodiense. Y al producirse este mecanismo el cine adopta rasgos inherentes a las artes escénicas, mostrando una hibridación y ambigüedad que sólo es disuelta en el momento en el que se antepone el dispositivo tecnológico gracias al cual podemos disfrutar de las imágenes en la pantalla.

Intentamos alejarnos de la idea -aunque no refutarla- de la teatralidad como inmanencia para abordar su cuestionamiento desde un punto de vista diacrónico y conectado a otras variables socioeconómicas vinculadas a la

creación artística. Como indica Óscar Cornago, “es innegable que en cada cultura existe un sentido de la teatralidad que se juega en ámbitos de la realidad, tanto social como privada, política o psicológica, muy diversos” (2005). Si bien sería interesante ver qué se entiende por teatral en España - teniendo en cuenta la tradición de su teatro barroco como principal referente a la hora de definirlo-, no nos centraremos en este aspecto.¹ Vamos, en cambio, a considerar los aspectos sociosemióticos con los que se puede establecer un análisis comparatista con el teatro, entendiendo, de igual forma que Paul Schrader, que el cine “is not so much a new form of art as a reformulation of existing art forms” (2006, p. 42).

Por otra parte este tipo de teatralidad puede ser visto como un desequilibrio en la nivelación de los distintos códigos que integran el cine, con el predominio del teatral sobre el resto.² Sobresalen así ciertos rasgos que anteponen lo icónico, con el actor y su corporeidad como rasgos más llamativos, a la propia gramática cinematográfica. Se trata de una visión que parte de la idea del cine como cúmulo de las otras artes, la consecución de la *Gesamtkunstwerk* wagneriana, “una especie de pan-arte” (Sontag, 1965, p. 318) que “[p]uede utilizar, incorporar, engullir virtualmente, cualquier otro [...]: novela, poesía, teatro, pintura, escultura, danza, música, arquitectura” (*ibíd.*).

Éstas, si bien las más usuales, son sólo dos líneas interpretativas de lo teatral en la pantalla. Muestran la polivalencia de un término que encuentra problemas a la hora de ser tanto conceptualizado como usado; una dificultad propia de este tipo de manifestaciones artísticas que se mueven en los límites entre diferentes géneros, máxime cuando inclusive en el mismo teatro, y en palabras de María Ángeles Grande Rosales,

¹. Sería muy interesante indagar acerca de cómo el sentido de teatralidad varía de un sistema cultural a otro. Si en España podría estar asociado a la verbalidad, en otros países, como Japón, podría asociarse al silencio como influencia del teatro *noh* y a una proxemia muy determinada.

². Insistimos en recordar que la idea de lo teatral sobre la que articulamos este tipo de comentarios es conscientemente anacrónica, asimilada a una visión tópica que se corresponde con el teatro comercial de principios del siglo pasado y que perdura hasta nuestros días. En el ámbito español, investigadores como José A. Sánchez (1992) o Anxo Abuín (2006) han analizado con éxito el cambio drástico producido en lo formal y discursivo a lo largo del siglo XX en el lenguaje escénico.

la teatralidad sólo existe como presupuesto ideológico cuya reducción esencialista intenta definir el teatro más allá de su evolución histórica y cultural, lo que se demuestra imposible en la práctica debido a que el concepto de teatro se encuentra en evolución constante. (2004, p. 275).

Pero a pesar de estas dificultades, no han sido pocos los investigadores que han intentado sistematizar este problema, especialmente Anxo Abuín (2001, 2004, 2005, 2012), interesado en los procesos de integración tanto del discurso teatral en el cine como el uso argumental del arte escénico con el concepto de “filme de teatro”³, y José Antonio Pérez Bowie (2010), quien completaría la sistematización llevada a cabo por Abuín (2005) hasta completar un total de diez categorías de lo teatral en la pantalla, seis correspondientes al nivel formal y cuatro al de contenido.⁴

En nuestra opinión, el uso de signos aislados es una de las causas del efecto de teatralidad. Son signos codificados que actúan mostrando los mecanismos expresivos de estas artes miméticas, donde existe una prevalencia del valor de la convención frente a su aspecto naturalizado. En este contexto, el aspecto grotesco de actores o situaciones nos lleva a pensar en un tipo de máscara que hace uso de las convenciones para mostrarnos las emociones más profundas de los personajes. La verosimilitud queda suspendida a causa del deseo de crear una atmósfera teatral. Y en esta situación, es básica la revelación del público en su estado espectral, creándose así un fenómeno comunicativo genuino. Si encontramos este tipo de signos en el cine, estaremos viendo una película teatral. Federico Fellini, Ingmar Bergman, Quentin Tarantino, Alain Resnais, Rainer Werner Fassbinder, François Ozon, Pier Paolo Pasolini, Peter Greenway o Pedro Almodóvar son directores que han usado todo el potencial de estos recursos teatrales. Sus películas se constituyen en excelentes ejemplos de cómo la interrelación de las diversas artes puede ser expuesta sin ningún tipo de complejo de culpabilidad. Fueron

3. Anxo Abuín, a través de este concepto que designa a un no-género (2011, p. 123), hace referencia al cine “que tiene como tema el proceso que lleva a una puesta en escena y como protagonista a todos los agentes que forman parte en ella” (2005, p. 138).

4. Pérez Bowie no sólo sistematizaría este tipo de relaciones entre el teatro y el cine, sino que esa relación intermedial, y bidireccional en ocasiones, será abordada en otros estudios suyos. Véase Pérez Bowie (2004, 2009).

conscientes de que el modelo del cine clásico de Hollywood estaba desperdiciando parte del poder creativo del lenguaje cinematográfico, y crearon un cine nada convencional para demostrar que diferentes modelos de arte podían ser aplicados en sus películas y que éstas siguieran siendo cine.

Para Roman Jakobson (1958, p. 97) muchas características de la poética no pertenecían exclusivamente a la ciencia del lenguaje, sino que éstas eran extrapolables a la propia teoría de los signos, es decir, a una Semiótica general. Desde esta perspectiva comparatista, es evidente que hay elementos del código que pertenecen al teatro, pero no de forma exclusiva, ya que a su vez también le son propios al cine⁵. Desde este punto de vista tenemos que valorar si las adaptaciones teatrales pueden ser consideradas resultado del proceso de una traducción intersemiótica, dados los elementos que comparten entre sí estas dos formas de arte. Patrick Cattrysse se halla entre los que han asumido que esto era totalmente posible, partiendo de los estudios polisistémicos de Gideon Toury. Con su tesis doctoral (1992a) intentaba demostrar “that there are no grounds for reducing the concept of translation to interlinguistic relationships only” (1992b, p. 54), sino que podía extenderse a cualquier fenómeno intersemiótico. Ponía así su atención en las políticas de selección y adaptación, la función dentro del contexto fílmico y los significados que el producto adquiriría tras la selección y el empleo de estas reglas de adaptación, que en el caso de directores como Pedro Almodóvar conlleva asociada además una visión de *theatrum mundi*.

Desde esta visión polisistémica, Toury nos ofrece algunas ideas especialmente reveladoras. En su opinión toda traducción es una actividad que presupone la existencia de al menos dos lenguajes, y ello conlleva la presencia de dos diferentes traducciones culturales. En este proceso la presencia de las normas es indispensable, dado que el comportamiento del traductor normalmente tiende a mostrar ciertas regularidades, de tal manera

5. Jakobson, en esta célebre charla, realizó un ejercicio comparatista entre diferentes formas de arte. Tomando como punto de partida la Poética, abrió la posibilidad al estudio de otras formas no verbales. A partir de este razonamiento, la adaptación cinematográfica, la música o la pintura pasaron a formar parte de su objeto de estudio, ofreciendo así una visión más amplia en el estudio de los fenómenos artísticos.

que los miembros de esa cultura, aunque no son capaces de formular explícitamente cuál ha sido la desviación, pueden identificar cuando un traductor no está respetando las prácticas asumidas o respetadas como habituales (Toury, 1995, p. 97-8). Si analizamos las películas de los directores que hemos citado, podemos verificar el respeto y asunción de algunas normas procedentes del Modo de Representación Institucional, pero al mismo tiempo aparecen modelos de representación y adaptación de discursos artísticos que no pertenecen a nuestra concepción tradicional del cine. Estos elementos son incorporados a las películas con total originalidad, aunque debemos ser cuidadosos en este sentido, porque, como Toury afirma, la ausencia de normas puede desembocar en una variación extremadamente libre y, por tanto, inoperativa (*ibíd.*, 1995, p. 97). Vemos así en estas películas cómo no existe un completo rechazo al cine clásico. Estas prácticas artísticas se hallan en la frontera entre distintos modelos de cine, donde la teatralidad se deriva del contacto de diferentes sistemas y la adopción de ciertos elementos o repertorios donde el artificio es favorecido en detrimento del realismo propio del cine convencional.

El objetivo principal de este artículo es pues el de enfrentarnos a la noción de teatralidad usando para ello, desde un punto de vista metodológico, la Teoría de los Polisistemas, y, como corpus, el cine de Pedro Almodóvar. Supone una reflexión teórica sobre la aplicabilidad del concepto de repertorio enunciado por el profesor israelí Itamar Even-Zohar (1996) y sus epígonos desde los setenta, para defender la hipótesis de que la teatralidad en el cine de Almodóvar es resultado del uso activo del repertorio cultural disponible en España entre los cincuenta y finales de siglo y siguiendo siempre unas determinadas normas que le hacen alejarse de la verosimilitud cinematográfica favoreciendo de este modo una artificiosidad teatralizante.⁶

⁶. Coincidimos con Virginia Guarinos en la concepción de este cine, al que llama cine teatralizado, como el resultante del empleo de formas teatralizantes: “Cine teatralizado, por tanto, para denominar un grado intermedio. Si existe un cine narrativo y un cine poético, ¿por qué no un grado intermedio? También aquí nos adscribimos a las teorías de TALENS quien incluye el teatro como literatura dramática dentro de la narrativa. Lo mismo podría sugerirse para el cine; establecer dentro del lenguaje filmico narrativo una modalidad teatralizante” (1996, p. 63). Al mismo tiempo trabajamos, a un nivel pragmático, con la experiencia espectral. Estamos en consonancia con lo promulgado, entre otros, por Kate

Para ello hemos puesto nuestro foco de atención en los intertextos teatrales-espectaculares presentes en su cine, analizando las tácticas de adaptación llevadas a cabo.

2. La teatralidad como consecuencia del repertorio disponible

El desarrollo de los presupuestos teóricos enunciados por el israelí Itamar Even-Zohar (1979) a partir de los años setenta bajo el membrete de Teoría de los Polisistemas no ha dejado de dar interesantes frutos. La consideración de la cultura como un polisistema, entendido éste dentro de un funcionalismo dinámico, donde diferentes sectores interrelacionados de la sociedad⁷ influyen de forma determinante en los mecanismos de canonización o en las interferencias que se producen entre diferentes polisistemas correspondientes a culturas diversas, ha propiciado interesantes desarrollos en diversos ámbitos, aunque las vías de crecimiento son aún numerosas.

Entre los conceptos formulados por el investigador israelí, el de mayor relieve se corresponde con el de *repertorio*, “the aggregate of options utilized by a group of people, and by the individual members of the group, for the organization of life” (Even-Zohar, 1996, p. 355). Dentro de esta categoría distingue dos clases: por una parte el repertorio *pasivo*, según el cual el ciudadano puede entender el mundo, y por otro lado el repertorio *activo*, mediante el cual puede actuar en él (*ibíd.*, pp. 356-357). Además, el método de adquisición del mismo puede producirse por dos vías, que pueden ser por *invención* o por *importación* (*ibíd.*, p. 358). Se constituye así el repertorio en el elemento crucial para el funcionamiento de las sociedades, de tal modo que se permite no sólo aprehender la realidad, sino también las ficciones

Hamburger: “Antes que cualquier otra cosa, la situación del espectador cinematográfico recuerda a la del espectador teatral; se trata también de un espectador, no de un lector. Vemos y oímos, captamos la película por vía de percepción sensible, no de representación mental como la novela” (1957, p. 148). Volviendo a reincidir en la idea de lo teatral en el cine como artificio, convocamos aquí la definición usada por Charles Tesson, para quien dicha palabra es utilizada “para designar un determinado aspecto del cine, lo que acostumbra a tener una connotación crítica, basada en la oposición entre lo natural recompuesto o captado -la vida- y las convenciones del teatro, tachadas a veces de “artificiosas”” (2007, p. 30).

7. Even-Zohar (1997) denominará a estos sectores integrantes de la sociedad como “factores del sistema”. Partiendo del esquema de la comunicación de Jakobson establece las siguientes seis categorías: productor, institución, repertorio, mercado, producto y consumidor.

creadas a partir de ella, así como crear productos culturales o cualquier otro bien de consumo a partir de las opciones disponibles.

Partiendo de estas breves definiciones y de la consideración de la obra de Almodóvar como un cine de una gran voracidad intertextual, capaz de integrar diferentes capas de la cultura, no sólo nacional sino la internacional también, con total unidad bajo su personal discurso fílmico, queremos defender aquí que en la formación de Almodóvar fue determinante el repertorio disponible en España entre los años cincuenta y ochenta. La cultura española en este periodo, clave en su educación como cineasta, sufrió un gran desarrollo a medida que el gobierno franquista fue relajando ligeramente sus políticas de censura y favoreciendo así la entrada de diferentes manifestaciones artísticas y a autores excluidos del repertorio “oficial” patrio. Así la cultura pop logra ir imponiéndose dando lugar a curiosas simbiosis como las de los filmes de monjas yeyés o de estrellas infantiles pop como Marisol. Gracias a esto el imaginario español se fue nutriendo de nuevos referentes llegados especialmente de EE.UU. o Gran Bretaña y su cultura popular para quedarse para siempre: desde tebeos (o cómics) a la música anglosajona, todos se hicieron un hueco entre la copla, los toros y otras manifestaciones culturales castizas. Junto a estos ejemplos, acogidos bien es cierto con cierta condescendencia por parte de algunas estructuras sociales -piénsese en la Iglesia-, comenzaría a llegar, a partir especialmente de los años setenta, la contracultura estadounidense por canales ajenos al sistema oficial. El *underground* arribaba a España y lo hacía con todo su mensaje subversivo, dando entrada a discursos artísticos sobre sexualidades no normativas o sobre la violencia. Los cómics de Robert Crumb, las películas de Andy Warhol y Paul Morrissey, el *camp* de John Waters o el *punk rock* anglosajón se convertían en productos cada vez más consumidos, especialmente por una juventud que sentía desafecto hacia la tradición española y buscaba nuevos referentes para la nueva sociedad que se estaba configurando tras la Transición. Toda esta ebullición cultural daría lugar, tiempo después, al fenómeno que se codificaría como Movida madrileña, y siendo Almodóvar uno de sus integrantes más célebres.

Si bien el director español fue calificado en sus inicios de vanguardista por la incorporación de ciertos elementos en principio ajenos a la tradición, no es menos cierto que en su producción se puede apreciar cómo ese carácter no excluye, ni mucho menos, lo genuinamente español. Se convierte así su obra en un importante campo de pruebas para demostrar la eficacia de la interferencia cultural de otros sistemas culturales foráneos en el español, al mismo tiempo que es rastreable la pervivencia de ciertos elementos de la tradición nacional mediante una reelaboración discursiva. Si bien el prisma desde el cual habitualmente se interpreta este fenómeno suele ser el del Posmodernismo, no es menos cierto que el cine de Almodóvar sigue siendo contemplado -especialmente desde el extranjero- como paradigma de lo español, siendo usado recurrentemente para hablar de la propia sociedad española y obviando la transformación artística que de la misma se realiza en estas películas.

Dicho esto, proponemos la teatralidad en el cine de Almodóvar como consecuencia del uso activo del repertorio disponible de ciertos elementos del mismo siguiendo unas reglas, que pueden ser codificadas como *lo almodovariano*, que destacan lo artificial frente al carácter pseudo-naturalizado impuesto por el discurso del cine clásico. Con este estilo se antepone lo discursivo a lo referencial, evidenciando el carácter de constructo de sus películas. Obviamente este repertorio activo no excluye la existencia de un repertorio pasivo, ya que la *Weltanschauung* de Almodóvar, resultante del consumo de los productos culturales presentes en el repertorio del polisistema español durante la primera parte de su vida, es la que le ha llevado a efectuar estas prácticas fílmicas de la manera que lo ha hecho, siguiendo en concreto una visión de *theatrum mundi* sobre la que hablaremos más adelante.

3. Intertextos en el cine de Almodóvar

El cine del director manchego se convierte en un excelente ejemplo de la Posmodernidad. La fragmentariedad, lo fractal en la construcción de sus estructuras narrativas, la *mise en abyme* o el discurso deconstruccionista

sobre los géneros son sólo unas características que definen algunos rasgos de su cinematografía. Entre ellos se hallaría también una evidente intertextualidad que no discrimina entre ejemplos de la alta cultura y la popular, o el tipo de manifestación artística de que se trate, así como del polisistema cultural del que provenga. De esta forma vemos cómo el cine de Hollywood -*Eva al desnudo* (*All about Eve*, Joseph L. Mankiewicz, 1950), *Carrie* (Brian de Palma, 1976), el cine de Hitchcock o de Douglas Sirk- es convocado, pero también el *underground* -John Waters sería un buen ejemplo-, mostrando esa falta de elitismo a la hora de seleccionar sus referentes. Pero la cinematografía italiana también es citada con la Raimunda de *Volver* (2006), convertida en una *maggiorata* neorrealista, o con la filmografía de Pasolini. Lo mismo podríamos decir de la producción española, donde el mito de Sara Montiel es recuperado en *La mala educación* (2004). Y también recurre al cine de autor europeo (Ingmar Bergman o Fassbinder) y a cinematografías exóticas, como ocurre con *El imperio de los sentidos* (*L'empire des sens*, Nagisa Oshima, 1976). Esta autorreferencialidad sobre el medio cinematográfico provoca en el espectador un distanciamiento que hace resaltar la naturaleza artificiosa del cine en lugar de contribuir a la invisibilidad de sus mecanismos de construcción. Las suturas son expuestas en primer término exigiendo un nuevo pacto espectadorial para que funcionen sus ficciones, elaboradas además de acuerdo a llamativos recursos estilísticos y narrativos que alejan la imagen filmada y proyectada del principio de verosimilitud rector en el cine convencional.

Podríamos decir lo mismo acerca de la inclusión en estas películas de fragmentos de obras fundamentales -o referencias a ellas- de la dramaturgia universal. *La voz humana* de Cocteau se convierte en un intertexto clave en *Mujeres al borde de un ataque de nervios* (1988) y en *La ley del deseo* (1987). La escena teatral independiente durante la Dictadura es recordada en *La mala educación*, fruto seguramente de su experiencia personal como actor en la compañía Los Goliardos. *El tranvía llamado deseo* de Tennessee Williams está muy presente a lo largo de *Todo sobre mi madre* (1999), donde

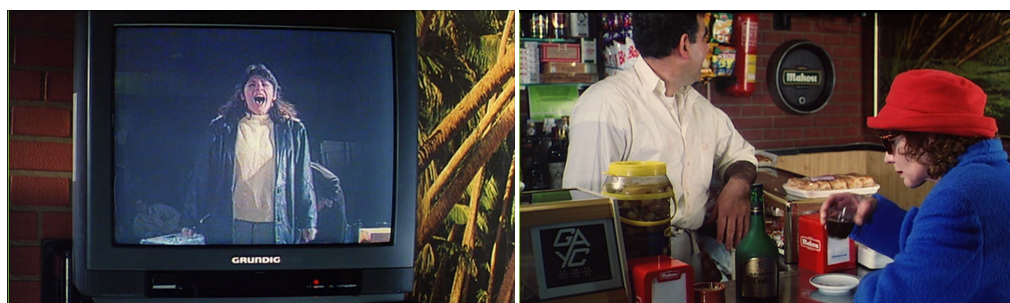
aparece también Lorca en su parte final. Y *Mujeres al borde de un ataque de nervios* bebe del ritmo y la comicidad de las farsas de Feydeau e integra un homenaje a *El sueño de una noche de verano* de Shakespeare.

El mundo de la música es también consustancial a lo almodovariano. Así lo demuestra la importancia del bolero en sus filmes, presentes tanto de forma extradiegética como intradiegética, como se puede vislumbrar en *Tacones lejanos* (1991) con temas como *Piensa en mí*, aquí con la voz de Luz Casal. Pero también sus primeras películas ejercieron de reflejo de la escena musical de la Movida, deudora de lo que estaba ocurriendo en el ámbito anglosajón. Se daba así entrada en estos filmes a los conciertos, una manifestación espectacularizada de la música que en estas películas seguían la misma gramática audiovisual que el resto de la ficción, habitualmente mediante el empleo de un plano general del escenario y un contraplano del auditorio, duplicando de este modo el estatuto espectral del público de cine que, sentado en su butaca, contempla la película -así como un concierto mediado a través del lenguaje cinematográfico-. Con el tiempo, estos intertextos espectaculares, como otros de otro tipo, van siendo incorporados a sus películas de forma más sofisticada.

4. La metalepsis como forma de performatividad: *La flor de mi secreto*

Son numerosos los ejemplos de las estrategias narrativas empleadas por Almodóvar y que enlazan con el efecto de teatralidad, pero vamos a efectuar a continuación el análisis de una secuencia clave de *La flor de mi secreto*. Gracias a este ejercicio analítico vamos a intentar dilucidar no sólo el estilo de planificación y puesta en escena habitual en estos fragmentos, sino, y sobre todo, veremos cómo se ha realizado un empleo activo del repertorio para intentar definir posteriormente, por vía deductiva, un patrón de uso que evidencie la presencia de la teatralidad. En este caso se ejercitará mediante el uso de la música, en concreto del tema musical *El último trago*. Tanto por la duración de la escena, como por la planificación y el montaje, se comprueba cómo el uso de este bolero, que ocupa prácticamente toda la secuencia, tiene

una funcionalidad claramente narrativa que trasciende lo puramente expresivo-ilustrativo. En la escena en cuestión se retrata el duro trance que está viviendo Leo, una exitosa escritora de novela rosa interpretada por la actriz Marisa Paredes, una vez que al fin asume que su marido no la quiere. Tras descubrirlo se intenta suicidar tomando pastillas, y a continuación, resignada, se da una ducha fría para reanimarse. Acto seguido acude al bar habitual a tomarse un carajillo.



F1 y F2. *La flor de mi secreto* (Pedro Almodóvar, 1995).

La escena anterior finalizaba con un estremecedor chillido de mujer en *off*. Este sonido deja de ser extradiegético en el momento que descubrimos que el sonido es emitido por una joven en un concurso televisado de gritos (F1). En el siguiente plano, y con este audio de fondo, vemos cómo Leo se está tomando un café en la esquina de la barra de un bar, con su rostro y lágrimas ocultos por un gorro y unas gafas de sol (F2), y que la televisión se encuentra ahí. El camarero le pregunta que si quiere que quite el canal donde se está emitiendo el certamen. Leo asiente, y al zapear aparece Chavela Vargas en un concierto. El resto de la escena consistirá, con el tema musical en un primer plano sonoro, en la alternancia de la imagen del televisor (F3) y del contraplano de Leo (F4). La cantante mexicana, no sólo auricularizada sino también visualizada (Gaudreault y Jost, 1990), parece estar aconsejando a la escritora indicándole cuáles deben ser los derroteros que debe tomar su vida a partir de ahora, sabiendo a ciencia cierta que su marido ya no le quiere. Al performativizarse así mediante la planificación, actúa como una especie de consejera sentimental, a modo de coro griego, creándose a través del montaje un ambiente de intimidad que sólo es disuelto cuando al finalizar la primera parte del tema Leo se levanta y vemos cómo en el local no sólo estaban ella y

el camarero, sino también otros clientes sentados en la barra, e incluso una manifestación de estudiantes que están pasando por la calle y que comienzan a entrar en el bar (F5). Vemos así cómo a un nivel sonoro se ha evitado distraer la atención sobre la relación establecida entre Chavela y Leo. No sólo contemplamos aquí una ruptura con las normas más comunes del cine convencional hollywoodiense al entremezclarse diferentes niveles narrativos de forma original mediante una metalepsis y sin explicar el mecanismo empleado a la hora de llevarlo a cabo, sino además resulta llamativo cómo se ha empleado un elemento del repertorio musical tradicional español, el bolero, un género asociado a su cine desde sus primeras películas. Se muestra aquí la preferencia de Almodóvar por usar intertextos espectaculares, en este caso musicales, pero además de forma escenificada. A pesar de que la actuación de la cantante mexicana está mediada a través del discurso de la televisión, el director español rompe con el distanciamiento que podría provocar esta situación y ubica la actuación dentro del nivel principal de la narración. La letra cantada deviene en diálogo, y los gestos realizados a un público que queda fuera de campo dentro de la televisión son ahora movimientos dirigidos a Leo, exclusivamente a ella. En resumen, asistimos a través de esta metalepsis con Chavela Vargas, convertida en personaje al ubicarse en el mismo nivel narrativo que la protagonista, a una muestra de incorporación de lo espectacular a la diégesis, mezclándose de esta forma vida y representación.



F3 y F4. *La flor de mi secreto* (Pedro Almodóvar, 1995).

Además se constata una clara selección de un material, el bolero, perteneciente a la educación sentimental de los españoles, especialmente entre los años sesenta y setenta, que es incorporado con toda su carga

emotiva sin efectuar ningún ejercicio crítico al respecto. Lo “teatral” de la interpretación y de las letras de estas canciones, que remiten a lo melodramático, es así reforzado al incluirse en esta película que precisamente bebe del melodrama clásico hollywoodiense, género que para Pérez Bowie (2010, p. 41) llevaba ya asociado un alto grado de teatralidad. Se muestra así cómo se han seleccionado dos elementos del repertorio originarios de dos polisistemas diferentes, el Hollywood clásico y el bolero, para ponerlos al mismo nivel en la película, aunque siempre reforzándose el carácter teatral inherente a estos dos tipos de prácticas artísticas, produciéndose una ampliación del concepto de teatro sobre el mundo que marcará gran parte de su filmografía.



F5. *La flor de mi secreto* (Pedro Almodóvar, 1995).

5. La metaficción como artificio: *Todo sobre mi madre*

Anxo Abuín (2012) menciona dentro de la categoría de *filmes de teatro* a aquellas películas en las que en la diégesis fílmica se hace presente el teatro, habitualmente de manera argumental al aparecer la producción de una puesta en escena y los devaneos de sus protagonistas. Viene a señalar la importancia de este subgénero que cuenta con ilustres ejemplos. Como muestra podría señalarse *Todo sobre mi madre*, una obra donde el teatro ocupa un lugar importante a diferentes niveles. Siguiendo la terminología de José Antonio Pérez Bowie (2010), podemos encontrar desde ejemplos de teatralidad como especularidad simple -mediante la inserción de representaciones en la diégesis fílmica- a una teatralidad extraescénica resultante de la performativización de nuevas identidades.

Todo sobre mi madre es además una película rica en conexiones con otras manifestaciones artísticas, estableciendo relaciones intertextuales ya desde su mismo título, que referencia a *Eva al desnudo*, de Joseph L. Mankiewicz, otro filme de teatro. No sólo encontramos esta película a un nivel paratextual, sino que a lo largo del metraje podemos hallar ejemplos de intertextualidad de diferentes maneras. Una de las más evidentes es mediante la cita directa. Al comienzo de la película Esteban y Manuela están cenando delante de la televisión. Emiten *Eva al desnudo* y el hijo le pregunta si alguna vez ha querido ser actriz. En la pantalla aparece la escena de la llegada de Eva Harrington para pedir un autógrafo a Margo Channing, una escena que se repetirá más adelante en la película de Almodóvar cuando Manuela se cuele en el camerino de Huma Rojo. Se produce de esta manera un reflejo especular evidente.

A partir de ese momento parte de la película transcurre entre bambalinas. Manuela se convierte casualmente en asistente de la actriz Huma Rojo cuando ésta salga desesperada en búsqueda de su amante Nina y Manuela se ofrezca para ayudarle. La frase que profiere la diva remite a una frase de la película de Mankiewicz pronunciada por Margo Channing: “Quienquiera que seas siempre he confiado en la bondad de los desconocidos”. Se produce así un juego metacinematográfico que diluye las fronteras entre el Modo de Representación Institucional (Burch, 1999) y el de un cine de corte posmoderno que no rehúye a mostrar sus suturas.

A éste ejemplo podría sumársele otros más, ahora a nivel argumental. Manuela reemplazará a Nina en la obra *Un tranvía llamado deseo*, de Tennessee Williams. Casualmente había interpretado el rol de Stella en su juventud, así que lo recordaba perfectamente. Al día siguiente, antes de la función, Nina le recriminará que le haya intentado usurpar su papel diciendo estas palabras: “¿Qué pasa? Si lo tenías todo planeado, hija de puta. Tú eres igualita que Eva Harrington, y tú te aprendiste el texto de memoria a propósito”. La actriz hace referencia al personaje que en el clásico hollywoodiense hace lo imposible para hacerse con diferentes papeles, obsesionada con el éxito y la fama. Hay que señalar también que una de las

escenas representadas en la adaptación de la obra de Williams es la huída del personaje de Stella con su hijo en brazos, escapando del dominio de Kowalski. Viene así, y mediante el teatro, a establecer un paralelismo entre la vida de los personajes de la ficción representada y la de la diégesis fílmica, ya que Manuela huirá con dos Esteban -primero su hijo, luego su nieto- huyendo de Esteban padre, ahora convertido en Lola. Se ejecuta así un ejercicio de metaficción cuyo sentido abarcará parte importante de la obra.

Podemos encontrar una estrategia similar con la película *Opening night* (1977), de John Cassavetes. Nos hallamos ante otro nuevo ejemplo de filme de teatro, ya que en esta obra estadounidense se narra la historia de Myrtle Gordon, una actriz que sufre una grave crisis personal tras ver cómo es atropellado un fan bajo la lluvia. Precisamente esta escena es reproducida en *Todo sobre mi madre* con la muerte de Esteban tratando de pedir un autógrafo a Huma Rojo. La copia de la puesta en escena de este trágico momento es evidente (F6 y F7), e incluso en el vestuario y actitud de Huma Rojo es posible vislumbrar un homenaje al personaje de Myrtle. Es curioso cómo en la película de Cassavetes se produce una indiferenciación entre vida real y teatro, mostrándose espacios privados como si de un escenario se tratasen. Además, el alcoholismo de la protagonista le dificulta el distinguir ante qué tipo de situación se halla, si en una ficción teatral o en su propia vida. La metaficción presente en la película de Cassavetes encuentra así una reduplicación en la película de Almodóvar, aunque para los personajes de la película española los diferentes niveles narrativos quedan bien delimitados.



F6 y F7. *Opening night* (John Cassavetes, 1977) y *Todo sobre mi madre* (Pedro Almodóvar, 1999).

Con este juego especular entre lo representado dentro de la diégesis y los elementos propiamente diegéticos -confluencia metafictional según la

terminología de Abuín (2005)- se consigue una expansión de la ficcionalidad que conlleva una teatralización importante, y no sólo porque se muestre el artificio de la propuesta, sino porque además se trata de películas sobre teatro. Por un lado volvemos a ver cómo se usan elementos del repertorio perteneciente al Hollywood clásico, pero también cómo se hace presente el cine independiente estadounidense con el filme de Cassavetes. La filmografía de Almodóvar muestra así una ambivalencia notable a la hora de seleccionar materiales para sus creaciones, desde obras unánimemente reconocidas a otras que, aún siendo consideradas como obras importantes, no han entrado a formar parte del canon.⁸

6. Conclusiones

Podemos observar cómo en los filmes de Almodóvar las interferencias de diferentes sistemas culturales, a través de ciertos elementos que enlazan con la idea del arte como constructo, se hacen presentes con un objetivo estético e ideológico que enlaza con el concepto de *theatrum mundi*. Se oponen así estas producciones al sistema dominador de Hollywood, ejerciendo para ello una cierta hostilidad a la fijación de formas convencionales en su cine y realizando una declaración expresa de la teatralidad como marca de la Posmodernidad (Pérez Bowie, 2010, pp. 43-4). Son ubicadas en un estado fronterizo que nos permite hablar de teatralidad en el cine, pero en el sentido dado por Gilles Deleuze, una teatralidad totalmente distinta de la teatralidad del teatro (1985, p. 194).⁹

Evidentemente, no se aparta radicalmente de la tradición a la hora de rodar sus filmes, porque como dijo Gideon Toury, el respeto a las normas preexistentes siempre es necesario. Si no, el resultado sería una variación

⁸. Desde este punto de vista habría que entender su relación con el *camp*, especialmente en sus primeras películas, una forma de arte que, como apuntó Susan Sontag, implica un alto grado de teatralidad, ya que representa “el amor a lo no natural: al artificio y la exageración” (1964, p. 355).

⁹. Por ejemplo, y en este sentido, es interesante cómo Deleuze desarrolla el uso de la profundidad de campo como elemento que, usado en exceso, puede “in the end strengthen the feeling of reality” (*ibíd.*, p. 299). El investigador francés se apoya en elementos formales y discursivos para apoyar esta idea de una teatralidad genuina para el séptimo arte.

extremadamente libre que dificultaría su interpretación (1995, p. 97). Y además no podemos olvidar que sus películas, aunque controvertidas y originales, no son experimentales. Así podemos observar cómo su cine muestra cierta consideración hacia algunas reglas clásicas del lenguaje cinematográfico. Desde un punto de vista aristotélico, aunque en su cine la característica unidad de acción de la fábula es disuelta -con algunas técnicas narrativas, por ejemplo, como la *mise en abyme*-, se sigue respetando una de las leyes aristotélicas: la necesidad de una estructuración de los hechos en una lógica narrativa basada en la causalidad. La verosimilitud, como consecuencia, será reforzada mediante este mecanismo.

Una interesante contradicción entre verosimilitud y artificio es presentada de esta forma en una de las filmografías contemporáneas más desafiantes, que nos fuerza a interpretar estas películas contemplando las diferentes capas que están en la base de este cine, donde la tradición se combina con los más diversos tipos de interferencias provenientes de diferentes sistemas culturales. En este sentido vemos cómo el estilo de Fassbinder -la sensibilidad *queer*, la presencia de la mujer como protagonista o el melodrama- o la danza de Pina Bausch -*Masurca Fogo* o *Café Müller*- se constituyen en dos ejemplos de cómo su cine ha sido interferido por modelos foráneos, en estos casos citados pertenecientes al sistema cultural alemán. Otro tanto podemos decir acerca de la cultura francesa, que también tuvo un importante impacto en sus películas: la música -Jacques Brel-, el teatro -Jean Cocteau-, el arte -Louise Bourgeois- o la moda -Chanel o Jean-Paul Gautier- son sólo unos pocos ejemplos de intertextos galos presentes a lo largo de su filmografía.

Desde un punto de vista sistémico, el cine de Almodóvar, a pesar de la gran cantidad de contactos que establece con todo tipo de producciones, ha sido visto como símbolo de la cultura española. La presencia del toreo -*Matador* o *Hable con ella*-, la gastronomía -el gazpacho en *Mujeres al borde de un ataque de nervios*- o la liturgia tradicional católica -*La mala educación*- han sido suficientes para que sus producciones fueran consideradas como ejemplos evidentes de este sistema. Si la mayor parte de la crítica y

académicos ha reparado en ello, lo almodovariano como epítome de lo español, sólo un reducido sector ha puesto su atención en el hecho de que además todos los modelos y los productos culturales que han sido asimilados en este cine pueden ser vistos como ejemplos de arte performativo. Y lo más llamativo aún, todos los ejemplos culturales que no están relacionados tradicionalmente con el teatro han sido incorporados tomando sus componentes más artificiosos. De esta manera, este tipo de cine ofrece una resistencia a los modos hegemónicos de representación fílmica, una resistencia contra el cine tradicional de Hollywood que, paradójicamente, es tomado en un primer momento para luego subvertirse. Esta característica se constituye pues en uno de los rasgos más significativos de su cine. La teatralidad se convierte en el resultado de la copresencia de una serie de atributos que señalan al cine como construcción, permaneciendo la performatividad del actor y del espacio como esencia, y que es mostrada sin mediación, salvo la inevitable del dispositivo tecnológico fílmico. Esto se puede ver en el respeto a ciertos patrones que actúan en su cine, especialmente cuando estos son usados para enlazar con la idea de lo teatral.

Podemos decir pues que, atendiendo a la política de selección de estos elementos del sistema, estos han sido escogidos con un objetivo deliberado. Este comportamiento es el resultante de una visión de *theatrum mundi*, en la que el mundo es contemplado como una compleja red de interrelaciones conformada por *performances* sociales. Así, el cine es convertido en uno de los medios más apropiados para la reflexión acerca de la fragilidad de la construcción de las identidades, o quizás para apoyar la idea de que la vida forma parte de las convenciones de la representación escénica, donde todo funciona como en una especie de obra sobre un escenario, donde se adoptan una serie de roles determinados (Abuín González, 2005, p. 139). El cine, a través del teatro, recurre a la noción de la narración de la experiencia vital mostrando para ello una serie de recursos iconográficos inobjetables. Y es aquí cuando debemos recordar que el teatro y el cine son dos formas de representación visual también marcadas por lo temporal. La temporalidad es la organización de la dimensión humana de la experiencia, en el sentido dado

por Paul Ricoeur (1983, pp. 46-7), y mientras el teatro es un *ser en presente*, y de una forma inmediata, el cine es un *ser en pasado*, y de una manera mediada. Pero a pesar de estas diferencias hay siempre una realidad que es imprescindible, la presencia de objetos y personas. Son reales, pero su función, ya sea sobre las tablas o en la pantalla, adquiere un valor de signo. Se crea un frágil equilibrio entre lo que son y lo que representan. Cuando una película prefiere favorecer la mostración de sí misma como representación en lugar de reflejar la realidad, se acerca al teatro -en su concepción tradicional- y podríamos así hablar de teatralidad en el cine.

Referencias bibliográficas

- Abuín González, A. (2001). Filmicidad y teatralidad: aspectos comparados de la recepción espectacular. En Carmen Becerra [et al.] (eds.), *Lecturas: Imágenes*. Vigo: Universidad de Vigo, pp. 23-51.
- Abuín González, A. (2004). Teatro y cine: del formalismo ruso a los estudios culturales. En María José Vega (ed.), *Poética y teatro: la teoría dramática del renacimiento a la postmodernidad*. Vilagarcía de Arousa: Mirabel, pp. 362-410.
- Abuín González, A. (2005). El filme de teatro: arte frente a industria, o *totus mundus agit histrionem*. *Anthropos: huellas del conocimiento* (208):138-51.
- Abuín González, A. (2006). *Escenarios del caos: entre la hipertextualidad y la performance*. Valencia: Tirant Lo Blanch.
- Abuín González, A. (2011). Almodramas, o lo tuyo es puro teatro: el teatro en el cine de Pedro Almodóvar. *Boletín Hispánico Helvético*, 17-18 (otoño 2011):105-25.
- Abuín González, A. (2012). *El teatro en el cine*. Madrid: Cátedra.
- Barthes, R. (1964). *Ensayos críticos*. Buenos Aires: Seix Barral, 2003.
- Burch, N. (1999). *El tragaluz del infinito: contribución a la genealogía del lenguaje cinematográfico*. Madrid: Cátedra.
- Cattrysse, P. (1992a). *Pour une théorie de l'adaptation filmique: le film noir américain*. Berne, Berlin, Francfort-S. Main, New York, Paris, Vienne: Lang.
- Cattrysse, P. (1992b). Film (Adaptation) as Translation: Some Methodological Proposal. *Target: International Journal of Translation Studies*, 4 (1):53-70.
- Cornago Bernal, Ó. (2005). ¿Qué es la teatralidad? Paradigmas estéticos de la Modernidad. *Telondefondo: revista de teoría y crítica teatral*, 1 (1). Disponible en: <http://www.telondefondo.org/numeros->

anteriores/numero1/articulo/2/que-es-la-teatralidad-paradigmas-esteticos-de-la-modernidad.html [consulta: 22/11/2015].

- Deleuze, G. (1985). *Cinema 2: The Time-Image*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1997.
- Even-Zohar, I. (1979). Polysystem Theory. *Poetics Today*, 11 (1):9-26.
- Even-Zohar, I. (1996). The Making of Culture Repertoire and the Role of Transfer. *Target*, 9:2, 1997: 355-363.
- Even-Zohar, I. (1997). Factores y dependencias en la cultura. Una revisión de la Teoría de los Polisistemas. En Montserrat Iglesias Santos (ed.), *Teoría de los Polisistemas*. Madrid: Arco/Libros, 1999, pp. 23-52.
- Grande Rosales, M. Á. (2004). Transformaciones: de la representación emancipada a la crisis de la representación. *Teatro: revista de estudios teatrales* (20):275-92.
- Guarinos, V. (1996). *Teatro y cine*. Sevilla: Padilla Libros.
- Hamburger, K. (1957). *La lógica de la literatura*. Madrid: Visor, 1995.
- Jakobson, R. (1958). *Lingüística y Poética*. Madrid: Cátedra, 1983.
- Pérez Bowie, J. A. (2004). Teatro y cine: un permanente diálogo Intermedial. *Arbor* (699-700):573-94.
- Pérez Bowie, J. A. (2009). Hacia un nuevo concepto de la teatralidad cinematográfica. Notas sobre la recepción de las teorías de André Bazin en España (1950-1961). En *Lecturas: Imágenes*, ed. C. Becerra. Vigo: Academia del Hispanismo, pp. 47-68.
- Pérez Bowie, J. A. (2010). La teatralidad en la pantalla. Un ensayo de tipología. *Signa* (19):35-62.
- Ricoeur, P. (1983). *Tiempo y narración I: configuración del tiempo en el relato histórico*. Madrid: Cristiandad, 1987.
- Sánchez, J. A. (1992). *Dramaturgias de la imagen*. Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2002.
- Schrader, P. (2006). Canon Fodder. *Film Comment*, 42 (5):33-49.
- Sontag, S. (1964). Notas sobre lo *camp*. En Susan Sontag (ed.), *Contra la interpretación*. Madrid: Alfaguara, 1996, pp. 335-76.
- Sontag, S. (1965). Una nota sobre novelas y películas. En Susan Sontag (ed.), *Contra la interpretación*. Madrid: Alfaguara, 1996, pp. 315-9.
- Tesson, C. (2007). *Teatro y cine*. Barcelona: Paidós, 2012.
- Toury, G. (1995). *Los estudios descriptivos de traducción y más allá. Metodología de la investigación en estudios de traducción*. Madrid: Cátedra, 2004.

FILMOGRAFÍA

Carrie (Brian de Palma, 1976)

El imperio de los sentidos (L'Empire des sens, Nagisa Oshima, 1976)

Eva al desnudo (All About Eve, Joseph L. Mankiewicz, 1950)

Hable con ella (Pedro Almodóvar, 2002)

La flor de mi secreto (Pedro Almodóvar, 1995)

La ley del deseo (Pedro Almodóvar, 1987)

La mala educación (Pedro Almodóvar, 2004)

Matador (Pedro Almodóvar, 1986)

Mujeres al borde de un ataque de nervios (Pedro Almodóvar, 1988)

Opening night (John Cassavetes, 1977)

Tacones lejanos (Pedro Almodóvar, 1991)

Todo sobre mi madre (Pedro Almodóvar, 1999)

Volver (Pedro Almodóvar, 2006)

Cómo citar: De la Torre Espinosa, M. (2017). Nuevos paradigmas críticos para abordar la teatralidad en el cine de Pedro Almodóvar. *Fotocinema. Revista científica de cine y fotografía*, nº 14, pp. 111-132. Disponible: <http://www.revistafotocinema.com/>