

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

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

Agustín Gómez Gómez

Universidad de Málaga
aggomez@uma.es

Resumen:

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

Palabras clave:

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

Key words:

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

Abstract:

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

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

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

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

1. El collage

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

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

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

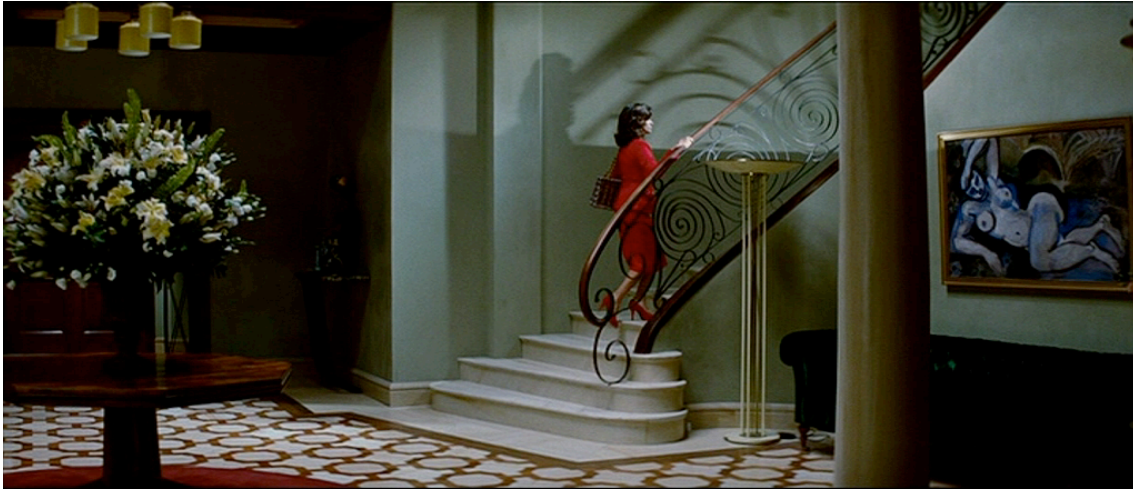


de Patrono del Museo Reina Sofía y de la Fundación Juan March [foto 1]. En algunos casos las obras están ampliadas [foto2], como el bodegón de Espinosa, *Manzanas*, cuyo tamaño real es de 21 x 36 cm, que preside el comedor de su casa, mientras que otras permanecen casi ocultas como la obra *Mujer con*

pistola (1925) de Julio Romero de Torres que únicamente se ve en un breve instante y de forma fragmentada, o el *Desnudo azul. Recuerdo de Biskraj*



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



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



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

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

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

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

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

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

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

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

2. El *bricolage*

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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



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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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



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

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

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



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



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

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



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

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



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

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

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

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

3. A modo de conclusión

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

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

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

Referencias bibliográficas

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