

Recibido en: 3/05/2012
Aceptado en: 4/10/2013

ECOS, REENVÍOS Y COMPLICIDADES ENTRE LAS IMÁGENES: *LOS ABRAZOS ROTOS* (PEDRO ALMODÓVAR, 2009)

ECHOES, REFERENCES, AND INTIMACIES AMONG IMAGES: *LOS ABRAZOS ROTOS* (PEDRO ALMODÓVAR, 2009)

PEDRO POYATO SÁNCHEZ
Universidad de Córdoba

Resumen

Uno de los rasgos que perfilan la identidad visual del cine de Almodóvar es la incorporación a su tejido de formas procedentes de otras obras artísticas, metodología que prosigue *Los abrazos rotos*, pero en este caso enriquecida con la incorporación de imágenes de la propia obra almodovariana, trabajadas a modo de “autocitas” y de síntesis intratextual. El presente trabajo pretende ocuparse, a partir del análisis de algunos fragmentos del filme, de estas cuestiones así como del estudio de los ecos, reenvíos y complicidades entre unas imágenes destinadas también a conformar programas visuales propios.

Palabras clave

Cine. Intertextualidad. Intratextualidad. Programa visual. Almodóvar.

Abstract

One of the features that shape the visual identity of Almodovar's films is the textural inclusion of forms pertaining to other artistic expressions, a methodology that continues in *Broken Embraces*, but in this case enriched with the incorporation of images pertaining to Almodovar's own works, which are introduced as self-citations and intratextual references. The present work aims to focus on these issues, through an analysis of some film excerpts as well as to study the echoes, references, and complicities among images which are also meant to shape visual programs.

Keywords

Film. Intertextuality. Intratextuality. Visual program. Almodóvar.

Como ha sido señalado, una de las características que identifican el cine de Almodóvar es el variado y rico diálogo que sus imágenes mantienen con otras formas artísticas, sean estas pictóricas, fotográficas, cinematográficas o también

arquitectónicas¹. Así, el texto almodovariano se alimenta de imágenes procedentes de otros textos, que incorpora bien directamente, a modo de citas, bien como matriz formal para la elaboración de nuevas formas visuales. *Los abrazos rotos* prosigue esta línea de trabajo pero ahora enriqueciéndola con la incorporación de imágenes de una película anterior del propio Almodóvar, *Mujeres al borde de un ataque de nervios* (1988), imágenes que, además de servir como base iconográfica para la génesis de otras nuevas, son también adecuadamente reelaboradas con vistas a su inclusión en *Chicas y maletas*, filme secundario ubicado en el interior de *Los abrazos rotos*². Pero a estas dos modalidades de “autocitas”³, que podríamos nominar “autocitas modificadas”, hay que añadir, todavía, una tercera consistente en la incorporación de imágenes tomadas ahora del mismo filme, *Los abrazos rotos*, que son reunidas para generar, en una operación de “síntesis intratextual”, una nueva forma cinematográfica. El resultado de todo ello es un texto visualmente fascinante caracterizado por estos ecos, reenvíos y complicidades de sus imágenes; imágenes por lo demás interesadas no tanto por configurar programas narrativos como visuales. Las líneas que siguen pretenden ocuparse de estas cuestiones a partir del análisis de algunos fragmentos del filme.

1. RAÍCES VISUALES, FORMAS Y EFECTOS DE SENTIDO

Tras los títulos de crédito, el relato se abre con el plano detalle de un ojo (fig. 1): *Vértigo* (Alfred Hitchcock, 1959) es el intertexto cinematográfico aquí convocado, vinculación que se acentúa inmediatamente después, cuando comprobamos que se trata del ojo de una mujer. Pero mientras que en *Vértigo* el ojo femenino se teñía de sangre, ahora se trata de un ojo que devuelve el reflejo de una realidad exterior y en este sentido más cercano al que protagoniza, por caso, *El espejo falso* de Magritte (1935). Así, si en esta imagen pictórica el ojo representado, en vez de permitir entrever un estado anímico, refleja el cielo nublado del exterior, en la imagen fílmica, ese reflejo es el de una realidad habitada por un director de cine, Mateo (Lluís Homar), que, como enseguida sabremos, se ha quedado ciego⁴.

¹ Pueden verse al respecto, entre otros, los trabajos de ALLINSON, M., *Un laberinto español. Las películas de Pedro Almodóvar*, Madrid, Ocho y medio, 2003; HIDALGO, J. E., *O cinema de Pedro Almodóvar: hedonismo y parodia*, São Paulo, ECA/USP, 2007 (Tesis de Doctorado); y SEGUIN, J. C., *Pedro Almodóvar o la deriva de los cuerpos*, Murcia, Fimoteca Regional Francisco Rabal, 2009.

² El modo de elaboración de esta autocita la diferencia de otras que aparecen en obras anteriores como, por ejemplo, *Todo sobre mi madre*, que cita *La flor de mi secreto*.

³ En el sentido que dieran a esta expresión STAM, R., BURGOYNE, R. y FLITTERMAN-LEWIS, S., *Nuevos conceptos de la teoría del cine*, Barcelona, Paidós, 1999, p. 236.

⁴ A raíz del accidente que lo deja ciego, Mateo se hará llamar Harry.



Fig.1. *Los abrazos rotos*. Pedro Almodóvar. 2009. Plano detalle con ojo femenino.

El ojo “vivo”, pues, con mirada, de la mujer, frente al ojo “apagado”, sin mirada, del hombre; ojo éste último -recordemos que se trata del ojo de un director de cine- al que el filme va a ser especialmente sensible, como lo demuestra el hecho de que hasta en dos ocasiones se convierta en motivo visual de la escena. La primera de ellas es con objeto del mismo diálogo inicial: cuando Harry interroga a la chica: “¿De qué color son tus ojos?”, la cámara, en vez de focalizar esos ojos, radiantes, verdes y azules, como ella los describe, muestra justo el contraplano, es decir, los ojos tristes, sin brillo, de mirada apagada, de Harry, en un plano que introduce un acerado contraste con el del ojo de la mujer que abría el filme. Y más adelante, cuando Harry, tras oír el sonido del timbre, acude hasta la puerta de la vivienda, un fino rayo de luz ilumina su ojo al abrir la mirilla de la puerta para “mirar” por ella. Esta acción insólita de Harry asomándose por la mirilla aún a sabiendas de que no puede ver, permite constatar el interés del filme por focalizar el ojo “ciego”, ojo ahora doblemente marcado por la corta escala del plano y por el rayo de luz que, penetrando por la mirilla de la puerta, lo “toca”.

Las referencias intertextuales de la imagen primera del filme se multiplican cuando constatamos que también el ojo femenino atrapado en plano detalle era el motivo con el que arrancaba *Un perro andaluz* (*Un chien andalou*, Buñuel, 1929), ojo que en este caso era cortado por una navaja barbera, en uno de los comienzos más cargados de crueldad que ha conocido el cine. Esta referencia a Buñuel no es casual, como lo demuestra el hecho de que, más adelante, el filme incorpore una escena en la que la protagonista, Lena (Penélope Cruz), acude hasta la *madame* de un prostíbulo para ejercer la prostitución con el nombre de Séverine, en una clara alusión a *Belle de jour* (Buñuel, 1966). Y en otra escena posterior, Lena aparecerá con muletas interpretando a Tina, la protagonista de *Chicas y maletas*, emulando así a la Tristana (Cathérine Deneuve) del filme del mismo título de Buñuel (1970).

Pero, como con Buñuel, la alusión anterior a Magritte tampoco es casual al convertirse también este en la referencia visual de otras escenas del filme, como la que transcurre en la habitación del hotel de Ibiza. Arranca dicha escena con una panorámica que parte de una ventana con vistas al mar flanqueada por cortinas hasta descubrir en su recorrido los cuerpos de Ernesto Martel (José Luís Gómez) y de Lena completamente envueltos en las sábanas de la cama. La cámara recorre y escruta los relieves de las sábanas por entre las que se adivinan los cuerpos enlazados de los protagonistas. Finalmente, Lena saca la cabeza; respira. A la “vivificación” del motivo visual magrittiano generada en el arranque del movimiento de cámara anterior le siguen estas imágenes últimas donde *Los amantes* de Magritte (1928) es ahora la referencia visual: las rugosidades de las telas a través de las que se adivinan los rostros de la pareja, son las mismas de las sábanas blancas en la película. Ahora bien, si las telas que en la imagen pictórica cubren los rostros de la pareja atienden sobre todo a revelar la dulce ceguera de los enamorados, las de las imágenes del filme apuntan en otra dirección, al vincularse con las joyas de oro que rodeaban el cuerpo de Lena, en una escena anterior⁵. En efecto, del mismo modo que esas joyas de oro vestidas por Lena se descubrían como ataduras, ahora las sábanas devienen en una jaula de tela que encierra -y aprisiona- el cuerpo de la mujer hasta casi ahogarlo. Descubrimos, así, cómo las imágenes almodovarianas anteriores presentan una raíz iconográfica magrittiana por mucho que luego el sentido por ellas vehiculado se independice del de las imágenes de partida para vincularse al de un imaginario visual propio.

Otras imágenes de *Los abrazos rotos* manifiestan igualmente su filiación iconográfica, como las ubicadas en la escena del hospital donde el padre de Lena ha sido ingresado merced a la mediación de Ernesto Martel. Justo después de la despedida, cuando Lena y Martel abandonan ya la clínica, un primer plano focaliza a la madre de ella (Ángela Molina): recortándose sobre un fondo desenfocado, aparece entonces un rostro lleno de arrugas, el pelo negro salpicado de abundantes canas recogido atrás, la tez blanca con dos grandes cejas enmarcando unos ojos hundidos y sin embargo de penetrante mirada; rostro que se descubre, así, visualmente próximo al de otra madre del cine español: Martina (Lola Gaos), la madre del protagonista (Ovidi Montllor) de *Furtivos* (José Luis Borau, 1975), esperando, en pleno bosque, la llegada de su hijo en autobús. Del mismo modo que en este rostro materno podemos leer cómo “adivina” las posibles causas de la ausencia del hijo -lo que se comprobará poco después, cuando éste llega acompañado de una mujer-, aquel otro manifiesta cómo la madre de Lena adivina el tipo de relación al que su hija va a verse abocada con Martel. Lleva-

⁵ En esa escena, multitud de cadenas de oro rodeaban el cuerpo de Lena, cadenas que contraban su prolongación en el gran collar, del mismo oro anterior, que Ernesto abrochaba al cuello de la mujer. Basta leer en su literalidad tal enunciado visual para constatar que Ernesto ata a Lena con cadenas de oro. O lo que es lo mismo: el oro la encadena a Martel.

dos precisamente por esta expresión de la madre, no tardaremos en constatar que Lena se ha convertido en la amante de Ernesto Martel. *Los abrazos rotos* dialoga así con el cine español⁶, incorporando en este caso una imagen de fuertes resonancias visuales con *Furtivos*, tanto por lo que se refiere a su forma, la configuración visual del rostro materno, como al contenido, a los efectos de sentido por ella vehiculados y que tienen que ver en este caso con el saber emanado de un rostro materno en exceso áspero y envejecido.

Pero las imágenes almodovarianas buscan también referentes en otras cinematografías, como la americana. Es lo que sucede en la escena del primer encuentro entre Mateo y Lena: un plano cercano muestra a ésta de espaldas justo en el momento en que vuelve la cabeza, su oscuro cabello, largo y algo rizado, descubriendo el rostro. Pues bien, el movimiento de cabeza de la mujer y todo lo que el mismo conlleva de operaciones de puesta en escena, recuerda al de Gilda (Rita Hayworth), cuando ésta aparecía a los ojos de Johnny Farrell (Glenn Ford), en la película *Gilda* (Charles Vidor, 1946). La vinculación entre ambos filmes se prolonga más allá de la puesta en escena del plano anterior cuando descubrimos que aquel magnetismo que, a raíz de esta presentación de la mujer, Gilda despertara en Johnny, es el mismo que Lena desencadena en Mateo, como el propio Mateo, cuya voz *over*⁷ reaparece para la ocasión, confiesa: “la mera presencia de aquella mujer me turbaba”. El mismo Almodóvar, aunque sin referirse específicamente a esta vinculación de Lena con Gilda, ha señalado: “Lena tiene el físico propio del *thriller* más trágico, aquel en el que las mujeres más hermosas están condenadas a la fatalidad”⁸. El diálogo de *Los abrazos rotos* con *Gilda* se establece, así, a partir de la alusión intertextual, en el sentido que Genette diera a esta expresión⁹, y ello porque, en efecto, la comprensión del enunciado visual almodovariano se ve reforzada por la puesta en relación del mismo con ese otro enunciado visual de *Gilda* al que remite.

2. OTROS DIÁLOGOS INTERTEXTUALES: ARQUITECTURA, PINTURA Y CINE

Después de la confesión y traición amorosa de Lena a Martel, aquélla abandona el salón de la casa para acceder a un espacio de gran riqueza visual,

⁶ Daniela Aronica ha estudiado con detalle las referencias intertextuales al cine español que atraviesan la filmografía almodovariana hasta *La mala educación* (2004). En ARONICA, D., “Intertextualidad y autorreferencialidad: Almodóvar y el cine español”, en ZURIÁN, F. A. y VÁZQUEZ VARELA, C. (coords.), *Almodóvar: el cine como pasión*, Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha, 2005, pp. 57-80.

⁷ La voz *over* como modalidad de narrador ha sido estudiada por STAM, R., BURGOYNE, R. y FLITTERMAN-LEWIS, S., *ob. cit.*, pp. 118-124.

⁸ HEREDERO, C. F. y REVIRIEGO, C., “El cine protector. Entrevista con Pedro Almodóvar”, *Cahiers du Cinéma. España*, 21 (2009), p. 9.

⁹ GENETTE, G., *Palimpsestos*, Madrid, Taurus, 1989, p. 10.

tanto por lo que se refiere al trazado arquitectónico como al mobiliario. Se trata de un espacio cuya configuración recuerda a la *Casa Tassel de Bruselas* de Victor Horta (1892): al igual que en el conjunto arquitectónico hortiano, la fina columna posibilita la amplitud espacial de la estancia, que se ve confirmada, en la construcción almodovariana, por la mesa y el motivo floral de la izquierda (fig. 2).



Fig. 2: Casa de Ernesto Martel.

Por lo demás, tanto en un espacio como en otro destaca la filigrana decorativa, que adquiere un marcado protagonismo en el suelo y, sobre todo, en la barandilla de la escalera, acentuada ésta por su sombra proyectada en la pared. El filme hace así suyo un espacio arquitectónico próximo al de Horta para elaborar este otro espacio cinematográfico habitable, en un diálogo entre la arquitectura y el cine que potencia extraordinariamente las cualidades estéticas de las imágenes. La protagonista, Lena, transita este espacio subiendo las escaleras, por donde, al cabo, desaparece.

Pero en este mismo plano anterior puede verse también, colgado en una de las paredes, el cuadro *Desnudo azul: recuerdo de Biskra* de Matisse (1907), pintura donde la línea desaparece en aras de la masa, del sólido volumen del cuerpo de la mujer con las sombras azules. Lo que de este cuadro nos interesa especialmente es el motivo de sus orígenes, motivo inscrito en la forma de la expresión que acabamos de describir. En efecto, este *Desnudo azul* surgió de una estatuilla en la que trabajaba Matisse, rehaciéndola una y otra vez hasta que cayó al suelo y se partió¹⁰. El pintor llevó entonces al lienzo la imagen de esa estatua, imagen en la que persisten, como puede comprobarse en el cuadro, algunos de los rasgos propios de la

¹⁰ Según relata SOLANA, G., “El inicio de las vanguardias: del impresionismo al fauvismo”, en RAMÍREZ, J. A. (dir.), *El mundo contemporáneo*, Madrid, Alianza Editorial, 1997, pp. 196-197.

estatua, como, por ejemplo, el amplio contorneado negro, que acentúa el efecto de “excavación”, de haber sido extraída de la tierra. Este diálogo entre escultura y pintura, que produce una obra inarmónica pero intensamente expresiva, va a verse extraordinariamente enriquecido, como veremos enseguida, con la incorporación que el filme hace del cuadro a su tejido.



Fig. 3: *Je t'aime*. Robert Motherwell. 1955-1957.

La secuencia continúa con un plano detalle (fig. 3) del cuadro *Je t'aime* de Robert Motherwell (1955-57), plano desde el que se inicia una panorámica descendente hasta descubrir el rostro de Lena, la “t” de la frase escrita con grandes caracteres que preside el cuadro pendiendo, como si de una daga se tratase, sobre la cabeza de Lena. Notable inscripción ésta donde el filme parece advertir que ese “yo” que ama es también un arma arrojadiza que puede golpear al “tú” amado; inscripción que, como se verá, no tarda en materializarse. Pero antes, el sonido de los pasos de Ernesto deambulando por el piso lleva a Lena a moverse, también ella, por el parqué, desplazándose inquieta de un lado a otro. Un *travelling* de acompañamiento a ras de suelo focaliza entonces los pies de la mujer, en unas imágenes que encuentran su intertexto en *Mujeres al borde de un ataque de nervios*, allí donde Pepa (Carmen Maura) esperaba con impaciencia, en el salón de su casa, la llamada de Iván (Fernando Guillén): también en este filme un *travelling* a ras de suelo acompañaba el caminar nervioso de Pepa, sus pies igualmente calzados con zapatos de tacón, aunque en este caso no rojos, sino negros¹¹. *Los abrazos rotos* establece así un primer vínculo con *Mujeres al borde de un ataque de nervios*, al margen de ese otro derivado de la relectura que de este filme hace *Chicas y maletas*, filme incluido dentro de *Los abrazos rotos*. Y no es la única vez que ello sucede: así cuando Pepa, al principio de *Mujeres*, pone voz a Vienna (Joan Crawford), en la escena donde ésta conversa

¹¹ Enseguida sabremos por qué los zapatos de tacón que viste Lena son rojos.

con Johnny (Sterling Hayden) en *Johnny Guitar* (Nicholas Ray, 1954)¹², en realidad está doblándose a sí misma -si leemos sus palabras en el ámbito de su relación con Iván, quien no por casualidad doblaba previamente a Jhonny en esta misma escena-, igual que hizo Lena en una escena anterior de *Los abrazos rotos*, donde, en unas imágenes grabadas por Ray X, se ponía voz a ella misma.

Los pasos anteriores de Lena la conducen finalmente hasta el borde mismo de las escaleras por donde poco antes la veíamos desaparecer: allí confirma a Ernesto que va a abandonarlo, y entonces éste, presa de su impotencia, la empuja. Un punto de vista picado recoge el cuerpo de Lena rodando escaleras abajo, siguiendo el trazado serpenteante de las mismas, hasta que finalmente su cuerpo yace tendido en el suelo en un plano (fig. 4) también protagonizado por el cuando antes citado, *Desnudo azul: recuerdo de Biskra*. Ernesto desciende entonces las escaleras y, dando ánimos a Lena, la descalza de sus zapatos rojos, antes de cogerla en brazos para llevarla al hospital.

Se pasa así del suspense introducido por los planos cercanos de los pasos de las imágenes anteriores, al melodrama de estas imágenes últimas: tal es el viraje genérico experimentado por esta secuencia, por lo demás muy rica en referencias intertextuales. Como Ángel Quintana ha señalado¹³, si el derrumbe de Lena por las escaleras recuerda la caída de Gene Tierney en *Que el cielo la juzgue* (John M. Stahl, 1945), el sadismo con que Ernesto Martel lanza a la mujer tiene un antecedente en el cruel Richard Widmark de *El beso de la muerte* (Henry Hathaway, 1947).



Fig. 4: Lena, tras caer por las escaleras.

¹² Peter Williams Evans se ha referido a esta misma cita para destacar cómo pone en evidencia la complejidad de la relación entre Iván y Pepa. EVANS, P. W., “Las citas fílmicas en las películas de Almodóvar”, en ZURIÁN, F. A. y VÁZQUEZ VARELA, C. (coords.), *ob. cit.*, pp. 155-160.

¹³ QUINTANA, À., “A ciegas”, *Cahiers du Cinéma. España*, 22 (2009), p. 28.

Pero otra referencia cinematográfica no menos importante es *Las zapatillas rojas* (*The Red Shoes*, Michael Powell y Emeric Pressburger, 1948): si en este filme, Julián (Marius Goring) “empuja” al tren a Vicky (Moira Shearer) para, luego, mientras ella yace en el suelo, tras ser atropellada por la locomotora, consolarla y prestarle todo su apoyo, no sin antes descalzarle las zapatillas rojas, en *Los abrazos rotos*, Martel empuja a Lena por las escaleras para, luego, tras rodar su cuerpo, descalzarla de sus zapatos de tacón rojos¹⁴ antes de prestarle igualmente todo su apoyo. Y podríamos añadir, todavía, una nueva referencia, pues la salida de la casa, con Lena en brazos de Martel camino del coche donde irán al hospital recuerda la escena de *Encadenados* (*Notorius*, Alfred Hitchcock, 1946), allí donde Devlin (Cary Grant) acompañaba a Alicia (Ingrid Bergman) hasta el coche que habría de llevarla hasta el hospital, tras rescatarla de Alex Sebastian y de su madre, quienes estaban envenenándola. Al igual que la mansión de Sebastian, la de Martel se descubre como hábitat del horror para la mujer, como lo confirma el que, a raíz de una nueva pelea entre ellos, Mateo eche de casa a Lena, cuyo cuerpo semidesnudo aparecerá entonces con múltiples heridas y contusiones.

Pero, además de con el cine, esta secuencia anterior dialoga también con la pintura, concretamente con las imágenes antes citadas: *Je t'aime* de Motherwell y *Desnudo en azul: recuerdo de Biskra* de Matisse; cuadros que, más allá de amueblar la escena, encuentran así la justificación de su inclusión en el filme y, con ella, la operación de “transtextualidad”¹⁵ realizada. En efecto: la agresión sufrida por la mujer en las escaleras por quien tanto la ama, Ernesto, puede ser leída como una materialización de aquel enunciado visual anterior donde la “t” de la inscripción “*Je t'aime*” del cuadro de Motherwell se ceñía, a modo de daga, sobre Lena. Del mismo modo, el cuadro de Matisse también se “traba” aquí a la diégesis, y ello porque, al igual que la escultura que sirvió de motivo al cuadro, recordémoslo, el cuerpo de Lena ha caído al suelo, rompiéndose¹⁶. Por demás, este percance sufrido por la protagonista va a servir también -tal es su rentabilidad estética- de pretexto para que el filme incorpore, en la escena posterior que transcurre en el hospital, un nuevo tipo de imágenes: las llamadas radiográficas. Llegando donde el ojo humano no puede, las radiografías son producto de una mirada que penetra en el interior del cuerpo humano para fotografiar en este caso diferentes piezas de su esqueleto -cráneo, fémur, columna vertebral, cúbito y radio, entre ellas-, resultando de ello unas fotografías que el filme, “artealizándolas”, en expresión tomada de Alain Roger¹⁷, nos de-

¹⁴ Sabemos ahora lo señalado en la nota 11: el hecho de que los zapatos de Lena sean rojos, no negros, acentúa la vinculación de estas imágenes con el filme de Powell y Pressburger.

¹⁵ Transtextualidad entendida como “todo lo que pone a un texto en relación, manifiesta o secreta, con otros textos”. En GENETTE, G., *ob. cit.*, pp. 9-10.

¹⁶ Un hueso en este caso, como sabremos poco después.

¹⁷ ROGER, A., *Breve tratado del paisaje*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2007, p. 21.

vuelve como imágenes a medio camino entre lo fantasmagórico y lo abstracto. He aquí un nuevo tipo de imágenes que, al igual que las pictóricas, fotográficas, televisivas o cinematográficas, el filme incorpora a su tejido forzando y enriqueciendo el diálogo entre ellas.

Por otro lado, y como antes apuntábamos, el diálogo de *Los abrazos rotos* con *Mujeres al borde de un ataque de nervios* no se reduce sólo a la recuperación de imágenes cinematográficas que, como el *travelling* a ras de suelo siguiendo los pasos del personaje, sirven de punto de partida para la elaboración formal de determinados fragmentos del filme, sino que esas imágenes también son retomadas para su reescritura en *Chicas y maletas*, filme contenido, como decíamos, en *Los abrazos rotos*. Precisamente, la caída anterior de Lena por las escaleras obliga a Mateo a cambiar el guión de *Chicas y maletas*, motivo que justifica, en el plano diegético, la reescritura de una de las escenas de *Mujeres al borde un ataque de nervios*. Así, en el fragmento donde Tina deja una nota en la puerta del piso de Iván, la mujer de éste, en vez de arrojar la nota a la basura, como así sucede en *Mujeres al borde de un ataque de nervios*, la lleva a su boca antes de empujar a Tina por las escaleras. A partir de este momento Tina, como la propia Lena, aparecerá en *Chicas y maletas* con la pierna escayolada. El cine, la ficción, dobla, pues, la vida real del mismo modo a cómo en otras ocasiones lo interpretado en la ficción reaparece en la vida real, como en determinadas actuaciones del personaje de Manuela (Cecilia Roth) en *Todo sobre mi madre* (Almodóvar, 1999).

3. LOS PAISAJES DE LANZAROTE Y LA RIQUEZA PLÁSTICA DE LAS IMÁGENES

En el cine de Almodóvar, la ciudad donde se desarrolla la historia contada es, al igual que cualquier otro marco escenográfico, mucho más que un mero fondo espacial. Como si se tratara de un intertexto más, la ciudad impone su presencia visual e interacciona con la diégesis, por lo general a modo de metáfora del destino, las pasiones o los conflictos de los personajes. El propio Almodóvar explicaría así el papel de la isla de Lanzarote en *Los abrazos rotos*:

“Como creador, yo necesitaba poder salvar al personaje de Lena, pero ella arrastra un peso que va más allá de mis poderes como guionista. La isla de Lanzarote, que es una isla negra, se convierte en el sarcófago, en la Pompeya arrasada por un Vesubio al que no se puede detener”¹⁸.

Notable explicación ésta cuya comprensión pasa por conocer la incorporación al filme, a modo de cita, de un acontecimiento nuclear: la escena de la película *Te querré siempre* (*Viaggio in Italia*, Rossellini, 1951) donde los protagonistas descubren los cuerpos abrazados de una pareja sepultada por la lava del Vesubio, en Pompeya, más de dos mil años atrás. Pero vayamos por partes.

¹⁸ HEREDERO, C. F. y REVIRIEGO, C., *ob. cit.*, p. 9.

El fragmento de la historia que transcurre en la isla de Lanzarote comienza con una vista sobrevolando las viñas de la zona volcánica de La Geira (Yaiza). Los viñedos salpican de verde la negra extensión volcánica surcada por una carretera hasta la que vemos aproximarse la cámara para focalizar el coche donde viajan los protagonistas. Se conforma así un inmenso panel de fondo negro sobre el que se recortan, además de las pequeñas manchas verdes de los viñedos, el rojo móvil del coche (fig. 5), en unas imágenes que sacan al paisaje de su visión convencional para ofrecer, merced al punto de vista, la composición y el trabajo del color, una visión “transformada” del mismo, tan rica en calidades estéticas.

El filme potencia así extraordinariamente la expresividad de estas imágenes sobre las que enseguida empiezan a oírse las notas de la canción *Werewolf* de Cat Power, en una de esas asociaciones donde la música penetra la imagen hasta fundirse con ella en un todo estético semejante al conjugado, por ejemplo, en *Todo sobre mi madre* cuando, al hilo del viaje de Manuela, sobre las imágenes en las que la cámara sobrevolaba Barcelona sonaba *Tajabone* de Ismael Lô¹⁹.



Fig. 5: Paisaje de Lanzarote.

Y, prosiguiendo la relación con este mismo filme anterior, si en *Todo sobre mi madre*, después de esas imágenes a vista de pájaro de la ciudad, aparecía *El Templo de la Sagrada Familia* de Gaudí, en *Los abrazos rotos* hace lo propio la escultura móvil *El juguete del viento*, de César Manrique. Como su título indica, el viento, dotando de movimiento a algunas de las piezas, participa del modelado de esta pieza escultórica integrada en la Rotonda de Tahiche. Pero, junto al movimiento de las piezas, el viento introduce también una dimensión sonora en la representación, cual es la presencia de unos ruidos ciertamente inquietantes. Al plano que recoge a Mateo y Lena en el coche contemplando la escultura anterior, le sigue otro donde

¹⁹ Para un análisis detallado de ello, puede consultarse POYATO, P., *Todo sobre mi madre*. Pedro Almodóvar (1999), Barcelona, Octaedro, 2007, pp. 45-46.

una panorámica lateral barre el paisaje del *Charco Verde*, junto al golfo, en Yaiza, hasta llegar a los mismos protagonistas, ubicados ahora en lo alto de un mirador, los brazos de Lena rodeando a Mateo mientras éste toma fotografías. El plano posterior ofrece una nueva vista del lugar, en este caso mediante una panorámica descendente, si bien el estatismo de las aguas nos descubre que estamos ahora ante una fotografía en la que, junto al agua, aparece, muy disminuida, dada la inmensidad del lugar, una pareja abrazada.

Como en tantas imágenes del cine de Almodóvar, también en estas anteriores, protagonizadas por el paisaje, se trata de superar la mirada meramente receptiva, que solo ve lo ya conocido y, a cambio, obtener otra visión activa, capaz de descubrir lo nuevo. Aparece así, como antes decíamos, un paisaje “renovado” donde la mirada superficial se transforma en una nueva visión gracias a recursos formales que, como punto de vista, composición y tratamiento del color, entre otros, convierten la imagen en desconcertante y sacan el paisaje de su medio habitual, en un ejercicio destinado, como es la máxima que guía la creación almodovariana, a potenciar la expresividad y calidades estéticas de la imagen. Otras imágenes del filme son el resultado de este mismo tratamiento, como las formalizadas a partir de la toma de motivos familiares, una cortina, por ejemplo. Es lo que sucede en el fragmento donde Judit acude al apartamento en el que Mateo vivió con Lena: al inicio del mismo, la cortina que da acceso a la casa sirve a Almodóvar para “pintar”, mediante su captura en un plano muy cercano, una imagen patentemente abstracta (fig. 6). Y ya en el interior del apartamento, al hilo de que Judit encuentre y abra una bolsa, un plano detalle muestra un *puzzle* con los trozos de distintas fotografías rotas de Mateo y Lena abrazados (fig. 7); imagen, como la anterior, de una gran riqueza plástica, y a la que nos referiremos con detalle más adelante.



Fig. 6: Cortina.

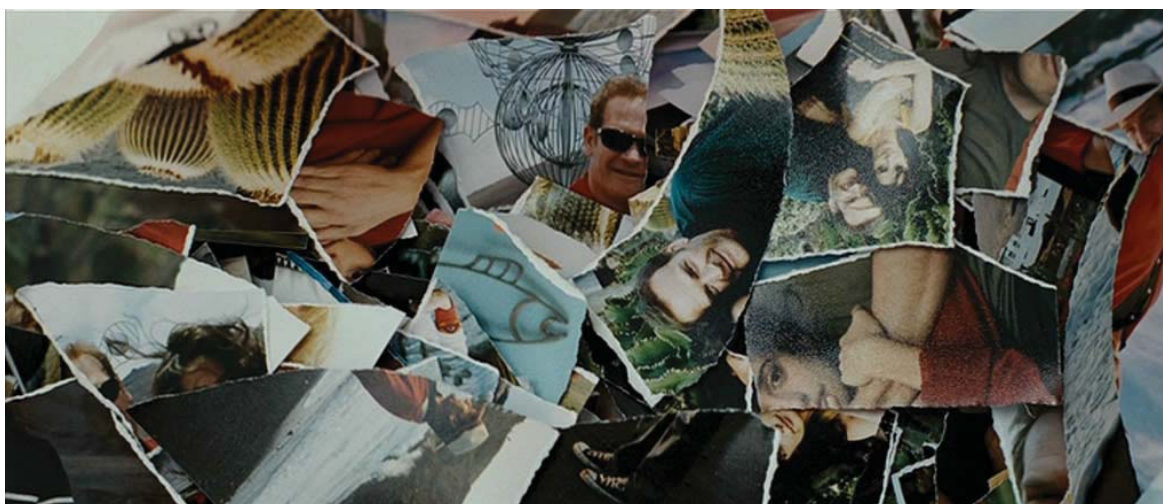


Fig. 7: Fotografías.

Otra característica digna de mención de las imágenes almodovarianas es su gusto por el detalle, como bien demuestra la serie de planos cortos y breves que introducen, en sus mismos medios de expresión, textos escritos, como los del periódico *El País*, o el del guión escrito por Mateo. La corta duración de estos planos impide al espectador leer en su totalidad los textos que muestran y, sin embargo, los mismos están elaborados hasta el extremo. Así, la necrológica que recogía *El País* -en una edición del periódico expresamente confeccionada para su incorporación al filme²⁰- aparece escrito que Ernesto Martel, además de empresario, era coleccionista de arte, pero, dado el escaso tiempo que el texto permanece en pantalla, el espectador no puede leerlo. Para acceder a esa información -justificación narrativa de la gran cantidad de cuadros que amueblan las paredes de la casa de Martel, convertida así en galería de arte-, necesita “detener” la imagen. Este detallismo de las imágenes tiene que ver por ello con los nuevos métodos de visionado de los filmes -en DVD, por ejemplo- y sus posibilidades técnicas. Y lo mismo sucede con los planos cercanos de una página del guión antes apuntado y de la noticia de *El País* anunciando el estreno de *Chicas y maletas*. En este sentido, las imágenes cinematográficas anteriores pueden ser emparentadas, por caso, con aquellas pictóricas que, como *El matrimonio Arnolfini* de Jan van Eyck (1434), por citar una de ellas, se caracterizan por cuidar con todo lujo de detalles hasta lo que el ojo no puede ver por sí mismo durante la contemplación del cuadro.

²⁰ Y es que, como es habitual, los filmes de Almodóvar incorporan textos o fragmentos de ellos -sean fotográficos, periodísticos, televisivos, cinematográficos, etc.- bien con existencia propia, bien sin existencia fuera del filme para el que han sido contruidos, como es el caso.

4. IMÁGENES QUE CONFIGURAN PROGRAMAS VISUALES PROPIOS

Esa misma fotografía antes referida de la pareja abrazada se convierte en el motivo de la conversación que, en la escena siguiente, Mateo mantiene con Lena, y donde él confiesa que cuando hizo la foto no vio a la pareja besándose. Mateo percibe, pues, un secreto en esa playa del golfo, secreto que, así lo dice él mismo, necesita de la escritura de un relato para ser averiguado. Esta temática sobre el “exceso” que, con respecto a la percepción, presenta la fotografía, fue ya trabajada por *Blow-up* (Michelangelo Antonioni, 1966) allí donde daba cuenta de cómo en las fotografías realizadas por un fotógrafo profesional aparecía algo que éste no había percibido en el momento de tomarlas; algo que necesitaba también de un cierto relato para poder ser desentrañado. Se inicia así, a propósito de esta dialéctica entre imagen fotográfica e imagen perceptiva, un diálogo entre ambos filmes que encontrará su prolongación -y culminación- más adelante, como se verá.

El fragmento anterior de *Los abrazos rotos* prosigue con Mateo y Lena abrazados, viendo la televisión. Es aquí donde el filme incorpora, filtradas por la pantalla televisiva, las imágenes de la escena antes señalada del filme de Rossellini en las que aparece la pareja sepultada por la lava del volcán: la dureza de las imágenes lleva a Lena a apartar la mirada del televisor, análogamente a como hace la propia Ingrid Bergman en la película de Rossellini saliendo del campo visual. Mas allá de esta vinculación entre los filmes, Almodóvar ha reflexionado lúcidamente sobre estas imágenes de Rossellini en los siguientes términos:

“El hallazgo de esa pareja en *Te querré siempre*, que muere en la intimidad y durmiendo juntos, es la imagen del amor eternizado por la lava del Vesubio en Pompeya”²¹.

Partiendo de estas palabras, no es difícil advertir cómo los fundamentos, por lo que a su ontología se refiere, de la “escultura” de la pareja son los mismos que los de la fotografía: eternizar una acción capturada en su misma materialidad. Una materialidad que es más radical en el caso de la escultura, en tanto que se trata del molde mismo de los cuerpos de la pareja lo que aquella revela, mientras que la fotografía es sólo un molde de luz, como bien significara André Bazin²². En este sentido, el diálogo de las imágenes de Almodóvar con las de Rossellini aquí citadas llega a su punto culminante cuando Mateo, inmediatamente después de contemplar la escena anterior de *Te querré siempre* y fuertemente condicionado por ella, prepara el disparador automático de su cámara para tomar una fotografía de Lena y él mismo abrazados: el disparo posterior de la cámara llena la imagen de una intensa luz, del flash, que vuelve la pantalla

²¹ HEREDERO, C. F. y REVIRIEGO, C., *ob. cit.*, p. 9.

²² BAZIN, A., *¿Qué es el cine?*, Madrid, Rialp, 1990, p. 27.

completamente blanca; imagen que se detiene justo aquí, en esta “lava del volcán” de la fotografía, esto es, en la luz que habrá de modelar, congelar y perpetuar el abrazo de Mateo y Lena. Posteriormente, en una interesante mutación del elemento plástico en signo de puntuación narrativo, esta misma luz blanca anterior deviene en el fundido a blanco que pone punto final a la escena.

Pero lo importante de ese “blanco” anterior es que, dejando en suspenso la fotografía realizada, abre un espacio plástico para la configuración de un programa visual que empieza a esbozarse cuando, en una escena posterior, reaparece la voz *over* de Harry. Comienza dicha escena con la pareja protagonista subiendo, en la noche oscura, al coche. En un plano de gran escala que muestra cómo el vehículo es seguido por otro, los faros de ambos automóviles introducen los únicos puntos de luz en la imagen. Un nuevo plano, tomado éste desde el interior del coche detenido en la Rotonda de Tahiche, presenta en primer término a Mateo y Lena de espaldas, y al fondo *El juguete del viento*, apenas iluminado por la luz de los faros del automóvil, con el chirrido metálico de sus piezas mecidas por el viento: Mateo y Lena se besan. Cuando, en el plano siguiente, el coche prosigue la marcha, un todoterreno impacta violentamente contra el lateral derecho de aquél desplazándolo unas decenas de metros. Sobre las imágenes de la escultura y el sonido de sus inquietantes chirridos metálicos, resurge entonces la voz *over* del narrador, el propio Harry, para sentenciar: “la muerte no nos sorprendió fundidos en un abrazo, como habíamos soñado, sino sentados en asientos diferentes; a mi incluso me sorprendió dejándome con vida”.

Pues bien, la imagen de aquella fotografía de los protagonistas fundidos en un abrazo suspendida por la luz del flash, eco de la escultura de yeso de la pareja abrazada de la película de Rossellini, y evocada por estas palabras de Harry, empieza a ser revelada en la escena donde Judit, en el apartamento donde Mateo vivió con Lena, se interesa, además de por la fotografía de la pareja abrazada en el golfo de Yaiza (aquella que contenía un secreto) y por el cuaderno de notas (allí donde Mateo habría de escribir el relato que desentrañara ese secreto), por una bolsa que contiene los pedazos de múltiples fotografías rotas de Mateo y Lena: al abrir la bolsa, un plano detalle muestra entonces la *imagen-puzzle* ya referida (fig. 7). Es ésta, sin embargo, una imagen todavía imprecisa que encontrará su continuación más adelante, cuando Diego reconstruya, también a modo de puzzle, con algunos de esos pedazos anteriores justamente la fotografía donde Mateo y Lena posaban abrazados en el sofá. A diferencia de la anterior, esta otra es una imagen especialmente precisa por cuanto introduce un acerado contraste con la escultura de la pareja encontrada en *Te querré siempre* a la que quiso vincularse, pues si su presencia hace visible un abrazo “resquebrajado”, su memoria remite a un abrazo segado por la muerte de la mujer; un abrazo en definitiva roto, como refleja el título del filme.

Pero este programa visual que parte de la imagen nodal de la película de Rossellini y que prosigue con las imágenes-puzzle antes citadas se continúa,

todavía, con otra imagen muy especial. Se trata en este caso de una imagen extraída de la filmación realizada por Ray X cuando, a escondidas, seguía al coche de la pareja protagonista el día del accidente, y que Diego relata así a Harry: “Cuando esperáis en la rotonda, Lena y tú os dais un beso. El último beso. Lena no murió entre tus brazos como habíais soñado pero la última sensación que se llevó de este mundo fue el sabor de tu boca”.

Tras oír estas palabras, Harry acude hasta la pantalla del monitor y pide a Diego que ponga las imágenes ampliadas del beso y las pase cuadro a cuadro: aparece entonces la imagen del beso último de la pareja. Y Harry coloca sus manos muy abiertas en la pantalla tratando de palpar con ellas esas imágenes apenas identificables por extremadamente llenas de “grano” -como consecuencia de la falta de luz y del *blow-up*- del último beso (fig. 8).

Sin duda es ésta una de las imágenes nucleares del filme, como así ha destacado Carlos Reviriego:

“Las manos de Mateo palpando la pantalla del monitor es el resultado iconográfico de combinar la invocación rosselliniana en el corazón del filme con el *blow-up* de un último beso. De las esencias de Rossellini y Antonioni surge esta poderosa imagen que sintetiza la tragedia de *Los abrazos rotos*”²³.

En efecto, la escena rosselliniana resuena en las imágenes anteriores por lo que éstas tienen de fijación y conservación de ese último beso capturado por la cámara instantes antes de la muerte de la mujer. Como también resuena en ellas *Blow-up* de Antonioni allí donde el filme explica visualmente cómo los procesos de ampliación al que es sometida una fotografía conlleva la progresiva conversión de la forma en materia -en grano, en píxeles- fotográfica. En este combinado iconográfico, en esta imagen como “calcinada”, según fue calificada muy oportunamente por el propio Almodóvar²⁴, reside toda la fuerza de este emocionante fragmento en el que Harry quiere palpar la materia -la huella- de ese último beso, así como también el tiempo de su duración -tiempo que él quiere dilatar al máximo, por lo que le pide a Diego que las pase cuadro a cuadro-; materia-tiempo que las imágenes proyectadas en la pantalla consiguieron atrapar.

El propio Almodóvar se ha referido también a este fragmento anterior por lo que a su ejecución técnica se refiere:

“Como Rodrigo García (el operador) no quería poner luz en la secuencia del accidente, la imagen del beso era un plano muy oscuro que, si queríamos ampliarlo, apenas se iba a ver nada. Pero les dije a los técnicos que lo ampliaran todo lo posible, aunque la imagen apareciera completamente rota. Puede ser un defecto que se vea el *pixelado*...”²⁵.

²³ REVIRIEGO, C., “Luces en la oscuridad”, *Cahiers du Cinema. España*, 21 (2009), p. 17.

²⁴ HEREDERO, C. F. y REVIRIEGO, C., *ob. cit.*, p. 12.

²⁵ HEREDERO, C. F. y REVIRIEGO, C., *ob. cit.*, p. 11.



Fig. 8: Manos de Mateo en el monitor.

Nada de defecto, antes al contrario: el trazado de la imagen del beso es todo un logro, pues ese *pixelado* -o “grano”, tanto da- subraya lo que de esta imagen interesa -y repetimos que es ahí, como bien percibe Almodóvar, donde reside toda la fuerza visual y dramática del fragmento-, no la forma, sino la huella, es decir, eso que, ontológicamente vinculado al referente, capturó la imagen por medio de la (escasa) luz.

Así pues, la imagen de la escultura de yeso de la pareja de la película de Rossellini encuentra su continuación, primero, en las imágenes fotográficas resquebrajadas del abrazo de Mateo y Lena, y, después, en la imagen cinematográfica del beso de esta misma pareja. La serie finaliza con las manos de Mateo palpando ese beso sobre la pantalla, en una imagen decisiva, tanto por sus fuertes resonancias rossellianas y antonionianas antes señaladas, cuanto por su genealogía, al constituirse en la síntesis de dos imágenes del filme antes vistas: la de Harry palpando con sus manos una página escrita en braille, la página ocupando la totalidad del encuadre, y la del beso entre Mateo y Lena, imagen ésta llena de *grano* que, grabada por Ray X en uno de los descansos del rodaje de *Chicas y maletas*, quedaría “congelada” en la pantalla, frente a Ernesto Martel. De la suma de estas dos imágenes nace, en efecto, esa otra del beso palpado por las manos de Mateo (fig. 8), en una operación de síntesis intratextual que cierra este programa visual en torno a la huella de un referente que, como elemento de perpetuidad, ha sido atrapado por la imagen “cinema-fotográfica”.

Constatamos así cómo *Los abrazos rotos* acude a todo tipo de imágenes, incluidas las del propio Almodóvar, no sólo las de filmes anteriores -*Mujeres al borde de un ataque de nervios*-, sino las de este mismo filme, para reescribirlas, para trabajarlas, para experimentar con ellas con vistas, sobre todo, a la creación de nuevas formas visuales, de nuevas imágenes destinadas a configurar programas visuales propios, que, como el anterior, se constituyen, más allá de los trazados narrativos que los visten, en una de las señas de identidad más poderosas del filme.